



Guillem-Jordi Graells

**Josep Anton  
Codina**

**Una fita en el  
paisatge teatral**

Converses, 4

**Institut del Teatre**

Edicions



**Guillem-Jordi Graells**

**Josep Anton  
Codina**

**Una fita en el  
paisatge teatral**

Converses, 4

**Institut del Teatre**

Edicions

Barcelona  
2019

Primera edició: octubre del 2019

Fotografia de la coberta de Colita.

© 2019, dels textos, els seus autors

© 2019, de les fotografies, els seus autors

© 2019, de l'edició, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Dissenyat i compost per Quadrati

Imprès per Gráficas Rey

ISBN: 978-84-9803-875-0

DL: B 5563-2019

## **Taula**

Introducció	7
Josep Anton Codina entrevistat per Guillem-Jordi Graells	13
Josep Anton Codina i Olivé. Trajectòria professional	135



## Introducció

Josep Anton Codina, o Josep A. Codina, o Josen Codina, o Pep Codina, que de totes maneres l'he vist o sentit anomenar, sempre ha estat «allà» en el meu paisatge teatral, o això sembla. En totes les estrenes que he viscut, tant les meves com les d'altres, sense oblidar que aviat farà mig segle que vaig anar per primer cop a l'estrena d'un muntatge seu, *Homenatge a Picasso*, a La Cova del Drac, que resultaria memorable per diverses raons i conseqüències, que ara no venen al cas. D'aleshores ençà, m'he descomptat dels espectacles dirigits per ell que he vist, ja fos el dia de l'estrena, en una representació qualsevol o fins en algun bolo. Ha estat i és, doncs, una referència permanent i això que, per edat, no vaig poder participar en les seves primeres etapes d'activitat teatral. Per això ha estat una satisfacció, i un deure d'agraïment, acceptar l'encàrrec d'aquesta conversa, perquè a més de l'agraïment personal sé que ha estat també una referència per a moltíssima gent del món teatral, ja desapareguda o ben viva.

En Josen, el Codina, sempre ha estat allà, i era fàcil saber si hi era perquè la seva alçada i un rostre inconfusible es distingien de ben lluny. Preparant aquesta conversa, refent una i altra vegada el seu currículum —que ha estat un viacrucis, us ho asseguro!—, establint dates, canviant-ne, incorporant noves fetes que recordava, t'arribaves a adonar de la magnitud de la seva tasca teatral, la seva multiplicitat d'estils, formes i recursos, la seva eficàcia i brillantor en tantíssimes ocasions i també, cal dir-ho, algunes patacades memorables, que ell mateix reconeix fins amb una mica d'ironia. Però en tot cas el balanç és espectacular, formidable —que diria un planià, ecs!—, i costa trobar un

altre cas tan prolífic i divers en una llarga trajectòria professional que, contra l'opinió de certes patums de més xerrera que fets, no té res d'aficionat, com no sigui que agafem aquest terme en la seva millor accepció, la d'afeccionat, la persona que sent afició i afecte per una cosa, en el seu cas el teatre en tots els aspectes.

La seva és una trajectòria que, a més, travessa al llarg de dos terços de segle èpoques, fenòmens i activitats de les quals és figura eminent: l'escoltisme, sobretot pel que fa al vessant escènic dels focs de camp i com a cantera de futura gent de l'escena; el teatre independent, des dels seus inicis més primicers fins el seu esclat i diversificació, on té un protagonisme excepcional; la professionalització i l'expansió del fet teatral cap a comarques; les diverses aventures pedagògiques amb la creació d'escoles per cobrir tota mena de llacunes i demandes; la tasca d'organitzador i programador, sovint ingrata o anònima, i gairebé sempre polèmica; i sobretot la fidelitat a uns mestres, amics i col·laboradors, als quals honora i promou un cop desapareguts, amb una figura recurrent i a la qual el seu nom es va aparellar teatralment sovint, la de Maria Aurèlia Capmany.

Al llarg de la conversa que vam sostenir en tres tongades, el 5, 10 i 12 de juliol de 2018, Codina va anar desgranant els records de manera vivíssima, sovint reportant l'expressió exacta del «vaig dir» o «em va dir». Tothom coneix la seva memòria privilegiada, capaç de detallar fins a extrems inimaginables un fet, situació o avinentesa concreta. Això li ha permès —i ens ha regalat— la identificació de molts documents teatrals, en especial fotografies, d'aquest passat que ha viscut. Una capacitat perillosa, perquè identificant un intèrpret secundari o fins episòdic és capaç d'explicar-te'n la genealogia, aficions, característiques i anècdotes més o menys sucoses. Cal tenir em compte les dates de la conversa perquè es parla de fets del moment, com la concessió del Premi Nacional de Cultura que es va produir en aquell moment, o bé hi ha referències a Iago Pericot com a vivent, ja que ens va



deixar poques setmanes després. Ens ha semblat, però, que hàviem de mantenir-ho tal com va sorgir en la conversa.

Després d'aquelles sessions, i en sovintejades visites a casa seva, aquell darrer pis d'una casa de l'Eixample, lluminós i farcit de llibres, papers, cartells, quadres i tota mena d'objectes relacionats amb el teatre, vam anar enregistrant i afegint algunes coses que havíem passat per alt en el repàs cronològic, i discutíem una i altra vegada algun detall, com ara la data exacta d'una estrena, o el lloc d'una preestrena, o si aquell dia hi havia aquest o aquell. També triant fotografies, de les que el llibre només pot incloure una dotzena que hem triat de comú acord en funció de la seva representativitat. Amb en Codina amunt i avall del pis —les coses que buscava estàvem sempre, inevitablement, a l'altre extrem— recolzat en la seva crossa, i oferint cafè, o berenar, o el que s'escaigués en l'hora de la visita. Sempre generós, sempre senyor.

En Codina, que té fama de mal geni —avui notablement suavitzat— i de llengua viperina —que conserva intacta— es va expressar en aquelles sessions d'enregistrament audiovisual amb la seva franquesa habitual, que no escatima judicis taxatius sobre persones i fets, però amb una expressió exquisida que només es desborda molt de tant en tant. Val a dir, però, per ser fidels a la veritat, que un cop s'ho ha vist transcrit ha suavitzat alguns dels epítets més contundents, ha eliminat determinades explicacions i fins ha tirat aigua al vi. Em sap una mica de greu perquè això traeix una mica el personatge, però era la seva opció i l'havia de respectar, ja que té les seves raons. En sentit contrari, en la revisió del text ha afegit molts detalls i concrecions que se li acudien en en visitar-los i em consta que fins ha consultat algunes persones perquè li aclarissin algun episodi que no recordava prou bé o del que sospitava que només sabia de la missa la meitat. El més important, però, és que l'entrevistat quedi retratat en essència i en les seves dites i fets. I això em sembla que ho puc garantir.

Per sort per a ell i per a descàrrec d'una professió i d'un país tan malagraïts, en Codina en aquests darrers anys ha vist reconeguda la seva feina i ha estat multipremiat i, com diu ell mateix, convertit en patum. No cal dir que penso que s'ho mereix i que encara es podria fer més per ser justos amb ell i la seva feina, a tot allò que l'ha convertit en una autèntica fita del paisatge teatral dels darrers seixanta anys. Avui que té la mobilitat més reduïda ja no se'l veu tan sovint a les estrenes —on demanava sempre que podia una butaca arran de passadís per poder estirar les cames, incapaç d'encabir la seva alçada en les garrepes dimensions entre fila i fila— i prefereix anar a una representació normal quan algú de confiança li diu que l'espectacle val la pena. Escarmentat com deu estar per tants falsos prestigis dels darrers temps i per la badoqueria que enalteix carallades infumables, fa santament i perd molt menys temps i així pot aprofitar les vetllades per trobar-se amb els amics, o rellegir, esbrinar i confirmar tantes coses com sap i, sobretot, tantes com encara l'encuriöseixen. Que no són precisament «cosetes», com alguns li van encolomar, potser amb intenció de disminuir-lo des d'una certa enveja. Les seves «coses» acostumen a ser cabdals, diria que clàssiques i recurrents, sobre les quals té algunes respostes a considerar, encara que ara estiguin de moda altres «coses», esperem que condemnades a una fugaç persistència. Però això sempre fa de mal dir, o sigui que deixem-ho.

Sense en Pep Codina el nostre teatre hauria estat, i encara seria, diferent del que és, en part gràcies a l'aportació de personatges persistents i incansables com ell i alguns altres de la seva generació, aquella que es va imposar, després d'una llarga nit i davant un panorama d'una mediocritat professional i creativa descoratjadora, de bastir una nova realitat, connectant amb allò que es feia pel món, reivindicant un passat molt ric que ningú no els havia ensenyat, i desplegant amb audàcia i més imaginació que mitjans noves vies de creació, de connexió

amb el públic i de feina, amb la voluntat de convertir-ho en el seu *modus vivendi*, encara que semblés una fita llunyana i complexa. Però les fites van ser assolides i només cal lamentar que les generacions més recents desconeguin gairebé del tot aquest passat tampoc tan llunyà, però del que no els parlen gairebé enlloc. Esperem, doncs, que l'arreplec de records i experiències que recull aquest llibre de converses serveixi no només per fer una mica més de justícia al Codina-fita sinó també per (re)descobrir-lo i aprendre alguna cosa de la seva experiència, ni que només sigui la tossuderia i la generositat que tan sovint reclama la nostra dedicació.

Guillem-Jordi Graells

Maig de 2019



## **Josep Anton Codina entrevistat per Guillem-Jordi Graells**

**Comencem pel començament: família, pare, mare...**

La meva procedència és completament de poble, de les famílies més pobres que hi havia. Una d'elles pagava la modista amb un pa, gairebé no utilitzaven la moneda. Tot i així, tenien alguna cosa, com ara una finca a dalt de la serra. Parlo d'Àger, el poble d'on venia la meva mare. A ella l'havien recollit a la Casa de Caritat perquè un dels fills de la família s'havia mort i calia substituir-lo. Però la van tractar sempre molt bé. Va estar al poble fins als 17 anys i després va venir a Barcelona a servir. Va anar a raure en una casa on la van educar. Hi havia una comtessa que escrivia en una revista femenina que la va acabar de refinar. També hi havia el marit, un comte, oncle dels Armet, desterrat per deutes, però que de tant en tant s'escapava i venia a Barcelona; era un gran cuiner. Vull dir que la meva mare estava amb gent de nissaga, que tenien tres títols i tot. Va conèixer el meu pare en un ball. Ell venia d'un poble de la província de València, Beniatjar, a la Vall d'Albaida, tocant a la província d'Alacant. No volia fer de pagès, va començar a fer de barber, i va venir a Barcelona, on va acabar el servei militar, que havia començat a l'Àfrica. Es va establir aquí, va començar a fer de barber i després, de perruquer. Un dia se li va acudir posar una prestatgeria amb pastes de dents i pastilles de sabó, i va acabar posant una secció de perfumeria. El negoci va anar creixent, i amb cada fill havia de canviar de domicili perquè se li feia petit. Quan vaig néixer jo es van mudar al carrer Muntaner, gairebé cantonada amb Via Augusta. Allí tenia un local molt gran i amb el temps va arribar a ser un perfumista conegut, amb prou qualitat com per tenir una clientela assegurada. Com que era valencià i de pagès, era fet molt a la seva manera.

Es feia dir Pepe, tothom el coneixia com a «Pepe el perfumista». Les dones li venien a fer confidències, a explicar-li vida i miracles... Així era el lloc on vaig néixer i el que teníem entre mans.

### **Quants germans éreu?**

Quatre. La germana gran es va morir de meningitis. Els tres que vam quedar encara continuem. La gran és l'Helena, després vinc jo i la petita és la Pilar, que de malnom li deien Pirula i així li ha quedat: és més coneguda com a Pirula Codina que pel nom de pila. L'educació que vam tenir va ser la normal de tota família que té una botiga i que viu a la rebotiga. Tots fèiem olor de perfum i quan passàvem els amics ens deien: «Però quin tuf que féu!». Això de viure a la rebotiga era un avantatge i un inconvenient, perquè no havies de moure't gaire per anar a la botiga, ho tenies tot allà, però alhora no distingies entre botiga i casa. El meu pare durant la guerra es va quedar sol a Barcelona i ens va enviar a la província de Lleida. L'Amparito —la que es va morir—, la Pirula i jo vam anar a Àger, el poble de la mare, amb ella, i hi vam estar la resta de la guerra. L'altra germana se'n va anar amb una tia a Beniatjar, el poble del pare. Durant tota la guerra no ens vam veure ni ens vam poder comunicar, fins l'any 1939, que ens vam reunir tots altra vegada a Barcelona. A Àger la mare es guanyava la vida rentant la roba dels soldats i fent menjars. Era una bona cuinera, guisava conills i pollastres que els soldats es cuidaven de proveir. No cal dir que l'ambient militar era de borratxera cada nit. El carrer on vivíem estava empedrat de vidres, més que de pedres.

Amb tot, és curiós perquè aquestes dues persones —pare i mare—, que eren de pagès, eren lletraferits. El meu pare, durant la guerra, havia anat col·leccionant els fascicles d'una història de la literatura. Quan vam tornar ens els va donar perquè ens entretinguéssim. I ja ho crec que ens entretenia, aquella història de la literatura. El primer volum hi havia justament el teatre grec, amb

gravats que reproduïen escenes d'Antígona, d'Èdip... Aquestes escenes ens colpien, quan vèiem Antígona, que tirava terra damunt del cos del seu germà o planyíem Èdip que caminava cec. Ens impressionava molt. A més, la meva mare, no tenia altre sistema per donar-nos la sopa que anar explicant la història d'Èdip o la d'Antígona perquè mengéssim. Entre llàgrimes, sopes, comentaris i mocades ens empassàvem els clàssics grecs. Qui m'havia de dir que aquesta sensació d'aleshores em duraria al llarg de la vida! Aquella història va desaparèixer amb totes les reformes que es van fer a casa. Ja de gran, als Encants, vaig trobar-ne un exemplar i encara el conservo. Sempre dic que és curiós que els degui als meus pares, sobretot a la meva mare, que hagi tingut afició al teatre. Al pare el teatre no li agradava. Només l'apassionaven les actuacions folklòriques i populars, jotes i balls andalusos. Era en l'únic que es gastava els diners: portar-nos tota la família al Tívoli, a veure la Carmen Amaya, o la Conchita Piquer al Poliorama. Però el teatre seriós o el teatre clàssic ni l'ensumàvem. El que en sabíem era perquè la mare ens l'explicava.

Un altre factor em va influir pel que fa al teatre: teníem una amiga que vivia en una torreta al carrer Rector Ubach, filla d'uns andalusos que anaven molt al teatre. Quan tornaven explicaven l'obra a la filla, que tenia prou imaginació per remuntar i recordar les escenes, anava escrivint un text nou que ens feia interpretar a nosaltres. I així vaig començar a fer d'actor, amb el paper d'una obra que devia ser dels Quintero, on jo em deia Tijerillas. Venien les famílies i ens aplaudien molt. Aquest gust pel teatre em va quedar, i després, quan ja no anava a casa d'aquesta amiga, repetíem les mateixes obres al menjador de casa.

### **Quan va esclatar la guerra encara no havies anat a escola?**

Sí, havia anat a l'escola més famosa d'aquell moment, la Blanquerna. Mentre bombardejaven Barcelona, els alumnes ens amagàvem al costat d'una prestatgeria de llibres que hi havia a la

nostra classe. Les senyoretetes Fatjó i Vandellós, els Galí, tots els vaig conèixer a la Blanquerna, a la Via Augusta. Després de la guerra s'ho van quedar els nacionals i hi van posar l'Institut Menéndez y Pelayo. La família Galí, que eren els directors, va fer molta feina, però va quedar totalment desfeta. Es necessitava la categoria intel·lectual que tenien ells per superar-ho i mirar d'adaptar-se. Era una escola bastant classista, però amb la guerra els van obligar a acceptar tots els alumnes que hi cabessin. La perfumeria era a Muntaner-Via Augusta i la Blanquerna estava a dues passes. També fèiem festes i ens van ensenyar la rítmica d'en Llongueras. Sembla mentida com la seva escola ha influït en tots els que hem tingut escola catalana d'aquell temps. Després, acabada la guerra, quan la Blanquerna havia desaparegut, primer vam anar en un col·legi de monges franciscanes, on vam estar molt poc temps i, de seguida, l'any 40, a un col·legi que es deia Santa Florentina.

### **A Àger no vas anar a escola?**

A Àger no. Allà érem com cabretes, el camp era nostre. Em recordo buscant trossos de vidre de colors, corrent pels camps, entrant als horts, jugant amb els amics a la plaça d'Àger, que llavors tenia molta vida i ara és deserta. Tota la vida del poble es feia a la plaça i era molt bonica aquella sensació de vida... A més, la mare per entretenir-nos ens contava rondalles i ens cantava cançons. Ella, que després va ser una dona franquista a més no poder, ens va impregnar de catalanisme. Involuntàriament, perquè la seva dèria era que jo fos bisbe o general, però li vaig sortir «rana» i vaig anar per altres camins. El pare, en canvi, era republicà i una mica anarquista. Si no ho era, almenys comprenia l'anarquisme i ens explicava les raons per canviar la societat, per no utilitzar la moneda... Una mena d'alliçonament democràtic bàsic el vam tenir. Quan el pare es posava a criticar que hi haguessin processons la mare es posava negra.



El col·legi Santa Florentina, era al carrer Muntaner cantonada amb el carrer Calaf, i el dirigien dues mestres. Ara hi ha la pastisseria Baixas. L'escola estava feta de les restes d'una o dues torres que eren, em sembla, dels Muntadas. Havien quedat malmenades per la guerra, i les van cedir a aquestes mestres, que tenien un coratge que no sé d'on el treien. Una de les coses que m'ha educat més en aquesta vida és haver passat per aquesta escola. Eren lletges, però eixerides a més no poder. Una vegada vam anar a fer un viatge a Andalusia, perquè ens portaven a fer viatges turístics, en aquells temps, imagina't. De tornada, de Granada a Madrid havíem de canviar de tren a Baeza. Se'n van anar a veure el governador i van aconseguir que el tren arribés fins a Madrid sense aturar-se. Ho aconseguien tot. Gràcies a elles anàvem al Palau de la Música, on fèiem les festes de final de curs. El primer dia que vaig entrar-hi, veient tota aquella «florinada» de ceràmica i tot aquell acoloriment, vaig quedar fascinat. No cal dir que quan entràvem al Palau ens n'apoderàvem. Corríem per tot arreu, pels vàters, pels camerinos, per on hi havia els porters... El Palau de la Música era com casa nostra. A més, al col·legi, en un pati gran, feien festes, portaven l'Esbart Verdager, que llavors anava molt ben vestit; devia tenir algú que el pagava i es presentaven amb un vestuari maquíssim. També venia l'Artur Martorell a contar-nos rondalles. Feien concerts per Santa Cecília. Anàvem al Liceu... els dec haver vist els ballets del Coronel de Basil, una companyia mítica. Estàvem penjats a un relleu del sostre, a dalt de tot, però ho vam veure. Per primer cop vaig saber què era una òpera: la Mercè Capsir, que cantava una *Bohème*, o la Victòria dels Àngels, un temps després. Aquestes mestres ens van donar una educació que després, al cap dels anys, trobes que és la més pedagògica i més eficaç per a la canalla. Una vegada, quan estava a les Escoles Laietània, parlant amb en Josep Pereña, el director, li vaig preguntar si no em passava una mica portant la canalla al cine, o al teatre, i em va

contestar: «Mira, Codina, els exàmens els passaran i els oblidan, però això els quedarà». I és veritat, perquè després he trobat alumnes de les Laietània que se'n recorden d'aquestes coses, com jo recordo les anades al Liceu. No els hi agrairé mai prou a aquest parell de mestres.

### **Com s'ho feien per tenir tantes relacions i tantes facilitats?**

El misteri dels misteris és que en el professorat hi havia un espia franquista i un espia comunista, independentista i catalanista, el senyor Miret, de Lleida, que va fer molta feina. L'altre era el professor Genís, que era coix, estava baldat i li van donar aquesta col·locació. Deien que era espia, i que informava del què passava a l'escola. L'home callava, i l'altre també, per obligació. Després al cap dels anys em vaig trobar el senyor Miret i em va explicar un historial de resistència que déu n'hi do. Doncs aquestes dues mestres sabien com combinar-ho. La cosa més generosa que van fer va ser acollir l'agrupament escolta de mossèn Antoni Batlle, que sempre havia estat el Mare de Déu de Montserrat, però que llavors es deia Catecisme de Sant Magí, i li van cedir la caseta del xòfer. Perquè aquesta família Muntadas havia tingut xòfer, amb caseta i garatge al costat. El garatge servia per jugar a frontó, i de l'habitatge en deien «la caseta del mossèn». L'escoltisme es va anar recuperant en aquesta casa petita i estreta. Cantàvem i sortíem d'excursió, vida escolta al cent per cent. D'amagat, és clar... L'any 42, quan vaig deixar aquest col·legi i vaig entrar als «Hermanos», va ser com passar del paradís terrenal al desert del Sàhara. Als Hermanos de la Doctrina Cristiana, a la Bonanova, de cultura no n'hi havia. Els pares m'hi van posar a mitja pensió perquè m'eduqués i em refinés. Les batalles que fèiem amb la cullera plena de mongetes de taula a taula del menjador no les explico perquè poden ocupar tot un llibre. Era pur gamberrisme però de cultura, ben poca. Tenien un cine i hi anàvem cada diumenge. L'*hermano* que se n'ocupava era hitleria, tenia

una fotografia del Führer i una bandera amb la creu gammada a la cabina i sempre que el saludaves havies d'aixecar el braç. Era l'*hermano* Clemente, que era català però no el parlava mai. El col·legi, La Salle Bonanova, ens queia relativament a prop i als meus pares els va agradar l'educació dels Hermanos. Creien que sortiria fet un milord. «Niños, no olvidéis nunca que sois alumnos del Colegio Bonanova».

### **Hi vas anar a fer el batxillerat?**

Hi havia de fer el batxillerat, però com que el pare era botiguer, els Hermanos el van enredar. Em van fer entrar a la secció de peritatge mercantil, que era on hi havia els més pobres o els més anodins. Els Goytisolo i tota aquesta gent hi anaven a fer el batxillerat. En canvi nosaltres érem més humils. Quan em castigaven els dijous a la tarda, i ho feien molt sovint, em posaven a les classes de batxillerat. Era un càstig però m'agradava perquè llegia el seu llibre de literatura. Anar al col·legi dels Hermanos no va ser enriquidor, no hi havia cap estímul cultural, només alguna vegada es representava algun auto sacramental, com *El colmenero divino*, o bé obres com *Los cuatro robinsones*, un teatre sense actrius, els papers de dones, adaptats, els feien homes, però no eren *travestis*. Per tant, de cultura, el que em va quedar va ser del col·legi Santa Florentina. Als Hermanos res, ni cinc. Al contrari, quan llegia *El conde de Montecristo* m'acusaven d'heretge i de relapse.

### **No participaves en aquestes representacions?**

No. Em feien sortir a dir la dècima de Nadal o a recitar la felicitació del Padre Prefecto o el Director, però res més. El teatre va tornar a venir a la meua vida el 1948, quan em vaig apuntar de nou als escoltes. La meua gran afició no era el teatre, sinó el cinema. Havia vist els *Pastorets* a l'Ateneu de Sant Gervasi, i també allò de les folklòriques que agradaven al meu pare, però a casa de teatre se'n parlava poc. Cap als quinze anys em vaig cansar

d'anar tant al cinema i llavors vaig començar a anar a ballar sardanes. Quan tornàvem d'excursió anàvem a ballar-les a la plaça de Sant Jaume. I quan no anàvem d'excursió, les ballàvem a Sants, al carrer Vallespir. Un dia les meves germanes, que mantenien contacte amb el Santa Florentina i, per tant, amb els escoltes, em van dir «Vine a una festa escolta». Allà feien teatre, obres de Léon Chancerel i autors francesos per a la joventut, de l'estil dels Comédiens Routiers. Mossèn Batlle sovint traduïa aquestes comedietes amb molta gràcia —avui dia encara les conservo— i els escoltes les representaven. A mi em va encantar aquella manera de fer teatre. Així que l'endemà em vaig apuntar i ja no m'hi vaig moure durant quinze anys. Al cap d'un any vaig fer el primer paper en una comèdia que es deia *El pollastre*, que n'havíem de menjar un davant de l'amo, que dormia. En una altra festa escolta vaig fer el primer muntatge una mica seriós de la meua vida, a partir d'un conte de Mark Twain que vam adaptar, *Foradeu, germans, foradeu*, del llibre *L'elefant blanc robat*. En Josep Maria Ainaud va assistir-hi, ens van felicitar i ens va animar a seguir per aquell camí. Després, a les festes escoltes ja em feien muntar més coses. Jo em pensava que seria actor, però no, un amic em va convèncer i vaig decidir que seria director. Era anys després, als seixanta. Amb aquest amic vam anar al Teatre Candilejas, on actuava la companyia Ca' Foscari, de Venècia, amb una versió de *La commedia degli zanni*, o sigui *La comèdia dels criats*. Vam sortir i, Rambla de Catalunya avall, jo anava saltant com si fos l'Arlequí. Aquell amic que venia amb mi em va dir: «Home, jo més que actor et veig director». I jo vaig pensar «Potser sí», i la va encertar. Com a director he fet alguna cosa, però com a actor em sembla que sóc el pitjor del món. Vaig fer de Cristobita en una obra de García Lorca i feia plorar, jo mateix me n'avergonyia. O a *L'auca del senyor Esteve*, fent de cotxer, només de sortir jo s'apagaven els llums. Als escoltes també vaig fer una obra de Jardiel Poncela traduïda, *El crim de René Plint*. A l'escoltisme



Cap a 1950. *El crim de René Plint*, d'Enrique Jardiel Poncela, en un campament dels escoltes (arxiu personal de J.A. Codina). Asseguts, d'esquerra a dreta, Rafael Carreras, Josep Anton Codina i Jordi Boldú.

vaig estar-hi del 1948 al 1955, que va ser quan me'n vaig anar a Alemanya. Ho vaig deixar per diferències amb mossèn Batlle pel nomenament d'un cap de patrulla. Jo era cap de secció però em vaig dir: «No pinto pas res, el que mana sempre és el mossèn». Tenia l'oportunitat d'anar-me'n a Alemanya i me n'hi vaig anar.

### **Sempre vas estar en el Mare de Déu de Montserrat?**

Sempre. Era com una mena d'agrupament senyor, el que donava l'exemple en tot. Confessional cent per cent, és clar. Estava adherit i protegit per la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat i quan van deixar la caseta del mossèn al Santa Florentina estàvem al Casal de Montserrat.

## **Mentre fas aquestes activitats a l'escoltisme, vas a veure teatre pel teu compte?**

Molt poc. Vaig anar a veure teatre quan era grau dels ròvers, els guies. Fins als setze anys no hi anava al teatre. Però a partir de llavors sí, anava madurant i era com una mena de vernís cultural això d'anar a teatre. Recordo que un dia de Nadal, a la nit, tots els amics i amigues que es reunien a casa vam anar a veure *La ferida lluminosa*, o *La farina de llinosa*, com se la parodiava aleshores, i ens van donar l'última fila del Romea, a dalt, a general. Això després m'ha servit per defensar la vocalització dels actors. Veient *La ferida lluminosa* enteníem el que deien perquè hi havia bona acústica, els actors vocalitzaven i arribava fins als bancs de l'última fila de general. Això la gent no ho sap i vocalitza malament. Si vocalitzen bé la veu arriba i s'entén tot el que diuen. Una de les lliçons meves que he remarcat més és «No se t'entén, vocalitza». Quan dirigia em posava a l'última fila per veure si entenien els actors o no. No els donava el vistiplau fins que vocalitzaven perfectament. Com que sordejo encara hi afegien més color perquè havien de vocalitzar bé del tot. Una obra que vaig veure que em va agradar molt va ser *El misantrop*, de Molière, amb traducció de Joan Oliver. Això ho pagava un industrial de Barcelona que tenia un magatzem de fustes, en Jaume Font, i ho van estrenar la Núria Espert i en Ramon Duran. Era l'època que la Núria Espert començava. Era grassoneta, rossa i amb un nasset curtet que era com una cara de cigronet. El que passa és que tenia molta vida i quan sortia a escena se n'apoderava, com sempre ha fet. Jo hi havia de fer un paper, però ho feia tan malament que em van treure i li van donar a en Joan Borràs.

## **I com és que ho havies de fer tu?**

Per col·laborar amb en Jaume Font, que també era del món escolta. Amb el negoci de les fustes havia fet diners llarg i protegia l'escoltisme. Ens regalava tendes de campanya i ens ajudava. Li

van proposar de protegir la cultura catalana i va subvencionar aquesta obra. Per estalviar diners havíem de sortir uns quants escoltes i em van triar.

### **O sigui que et vas perdre debutar al Romea.**

Sí. El Romea era ple com un ou. Hi va anar tot Barcelona, va ser un èxit. I a més la traducció de l'Oliver era excel·lent. També vaig veure la Núria Espert i l'Enric Guitart representant *Romeu i Julieta* a l'Orfeó Gracienc, dirigits per l'Esteve Polls. Vaig quedar impressionat. Allò que et deia dels ensenyaments i dels ambients... quan jo tenia set o vuit anys *Romeu i Julieta* es va projectar pels cines de barriada. La meva mare, que era una enamorada d'aquestes històries perquè eren romàntiques, la va anar a veure una nit amb les meves germanes grans i unes amigues. A mi em va agafar una rabieta perquè no m'havien dit res. L'endemà em van pagar l'entrada perquè hi anés amb el meu cosí i ens va encantar. Veure la Norma Shearer, el Leslie Howard, tots amb aquell vestuari esplèndid i aquella història tan tremenda ens va arribar al cor. D'allí ve la meva afició a Shakespeare. A això afegeix-li que els llibres que llegíem a casa eren de la col·lecció Araluce, obres mestres reduïdes per a infants, i una d'aquestes era *La comèdia dels errors*, narrada com un conte per la María Luz Morales, em sembla. Ens encantava aquella història d'embolics. Hi havia una il·lustració d'en Josep Segrelles —un gran dibuixant i il·lustrador de contes— de l'Antífol trucant a la porta de casa seva, que no li obren perquè el confonen. Aquesta imatge em va quedar gravada i és la que em va guiar quan vaig fer el muntatge de *La comèdia dels errors* l'any 1973. Tot té arrels...

### **També em vas parlar d'uns *Seis personajes* de Pirandello, dirigits per José Tamayo amb Manuel Dicenta.**

Sí. Això va ser l'any 55, si no m'erro. Aquell any vaig veure dues o tres coses molt interessants. Una era els *Seis personajes*, al

Comèdia. Aquella manera de fer pujar els personatges amb ascensor el van copiar de Georges Pitoëff. Vam quedar impressionats. Em va xocar la manera tan «madrilenyosa» de recitar del Dicenta. Els actors i actrius de Madrid quan fan teatre no interpreten, sinó que reciten. Però em va causar impacte. També em va impactar molt *Porgy and Bess*, de Gershwin, al Liceu, per una companyia de negres que segurament va pagar el Govern americà. Abans d'anar a Alemanya, el que també em va marcar molt va ser *Filoctetes*, de Sòfocles, a la Cúpula del Coliseum, per una companyia d'aficionats, Palestra. Un dels directors era en Francisc Cruzate, però no el vaig conèixer fins molts anys després. Era un muntatge fet amb una sabata i una espadenya, però fet prou seriosament i amb enginy. I molt ben dita, perquè era una versió de Carles Riba que, tot i que les versions són una meravella, són difícils de dir en escena, tot és carric-carrac-carric-carrac... sembla grec i no català... Doncs això és el que vaig veure abans d'anar a Alemanya.

### **Ens hem saltat el servei militar.**

Vaig fer sis mesos de campament a Castillejos, després els sis mesos que quedaven els vaig fer aquí a Barcelona, a Intendència. Va ser l'experiència més vergonyosa que he tingut mai. Se'm posava el fusell de costat, no el sabia portar. No vull recordar-ho, vaig patir-hi molt. Al mateix temps continuava fent de cap escolta, portant la secció, i la setmana que em quedava lliure anava als campaments d'estiu. Quan podia, anava al teatre. Recordo que a *El misantrop* hi vaig anar vestit de sergent. I a alguna representació a Montjuïc també hi havia anat d'uniforme perquè no tenia temps de canviar-me. Al Grec, una obra que vaig veure que em va agradar molt va ser l'*Antígona*, d'Anouilh, una de les primeres vegades que hi vaig anar. Després hi anava cada temporada, fins que el Grec va quedar interromput per aquell pedrot que va caure i fins que en Polls va poder-hi fer el *Juli Cèsar*.



### **I mentrestant què havies estudiat?**

És curiós perquè al pare, com a bon comerciant, li hauria agradat que jo fos inspector d'hisenda, però també li vaig sortir «carbassa» per tots costats. Pobre pare, devia tenir mil desenganys amb mi. Que l'home de la família li donés uns resultats tan estranys... i ho va aguantar amb elegància, no es va queixar mai, ni me'n va fer retret. Això li ho he d'agrair, però m'imagino el que devia passar per dins. Doncs bé, vaig fer la continuïtat del peritatge mercantil, el professorat mercantil i la intendència mercantil. El professorat mercantil entre l'Acadèmia Pràctica i l'Escola de Comerç, que deien que havia estat la presó de dones. *Se non è vero è ben trovato* perquè allò semblava una presó i era la cosa més bruta que he vist a la vida, amb uns catedràtics que la meitat de dies no venien o enviaven el substitut. Però vaig anar fent camí i aprovant «por real decreto», com aquell qui diu. La revàlida d'intendent l'enllestien aprovant tothom perquè havien de canviar el pla d'estudis. A mi em va agafar una de les meves dèries, una «codinada», i de les més importants, que va ser renunciar a acabar la carrera. Li vaig dir al meu pare: «D'aquesta carrera només em falta la revàlida, però no la faré perquè no vull sentir-ne a parlar mai més». I, és clar, no em van donar el títol d'intendent mercantil, cosa que, molts anys després, quan em van donar feina a l'Institut del Teatre i necessitava un títol, m'hauria fet un gran servei. Quan anys després vaig anar a l'Escola de Comerç a demanar el títol em van dir: «Però per què va fer aquesta bestiesa, si el regalaven?». Doncs mira, ho vaig fer, una «codinada». I el pare que s'hi va conformar... tot i tenir prou motius per treure'm de casa.

### **Quan vas acabar els estudis, llavors què?**

Els vaig acabar de qualsevol manera, perquè cada tarda me n'anava al cine o a una pastisseria a comprar-me llaminadures. Fins que un dia el pare va anar a l'Acadèmia Pràctica a preguntar

com anaven els estudis del fill i li van fer un informe que déu n'hi do. Aleshores, abans d'anar-me'n a Alemanya, li vaig dir al pare que treballaria a la perfumeria, però que no em fes dur la comptabilitat perquè era l'única cosa que no faria bé. I sí, vaig complir. Devia tenir 17 o 18 anys. Me'n recordo de la conversa amb el meu pare i que ell va estar content, perquè tot i que érem molt diferents ell sempre va respectar el que jo volgués fer, per exemple quan vaig anunciar que ho deixava per fer només teatre. I tota la família, també. Em van dir que si algun dia em faltava res m'ajudarien. Van respondre més bé ells que alguns amics. Perquè jo la joventut no la vaig tenir massa alegre. Sempre he estat molt vital i positiu, però la processó anava per dins, estava acomplexat, tenia molts problemes interiors. Recordo que la reflexió forta la vaig tenir quan feia el servei militar, que el vaig començar als 19 anys. La botiga va continuar amb un cert to. Com que teníem amics que eren artistes, com en Baltasar Samper, moltes vegades ens venien a fer els aparadors. També ens donava un cop de mà l'amic Jordi Umbert. Ens venia a ajudar per les festes de Nadal i era tan bon comerciant que venia més que tots nosaltres. Encolomava a la clientela el que volia. Després ho va demostrar perquè va fer de marxant d'en Josep Maria Subirachs i d'altres artistes.

### **I la idea d'anar-te'n a Alemanya com va ser?**

Va ser idea del meu pare, que tenia aquestes coses d'aventurer. Ho he de dir en valencià perquè em surt així. Em va dir: «Xè!, jo vos pague el viatge d'anada, però no el de tornà. I l'estada allí tampoc vos la pague». I mira, la meva germana gran va caure en el parany i se'n va anar a Londres a fer de *chacha*. Però va tornar de seguida, més aviat del que estava previst perquè es va posar a festejar amb un cap escolta, en Josep Casanoves, i va deixar de fer de Ventafocs per venir a fer de senyora a Barcelona. Però jo no, jo m'hi vaig estar un any perquè no tenia la vocació

decidida. Com tota persona jove, quan no tens la vocació decidida pateixes. Jo pensava: «No serviràs per res». Vaig anar a Alemanya, primer a Mannheim, i vaig ficar-me a treballar de manobre en una fàbrica, Vögele, on feien vies de trens i barrejadors de ciment per a la construcció. Sorties molt brut d'allà. Després vaig estar en altres fàbriques, en uns magatzems de perfumeria i de farmàcia, i vaig anar encarrilant la feina. Al final podia triar entre dues fàbriques de perfumeria importants d'Alemanya. Una era la de la colònia 4711, però fabricaven aigua de colònia i poques coses més. En canvi n'hi havia una altra, a Karlsruhe, la Kaloderma, que feien cremes de mans i altres articles de perfumeria. A Mannheim hi vaig estar de l'agost del 55 al març del 56, i a Karlsruhe des d'abril fins que vaig tornar, a finals d'agost o setembre del 1956.

### **A Mannheim eren fàbriques que no tenien res a veure amb la perfumeria.**

No res. N'hi havia una que feien maromes per lliscar, les de greix i tot això. Allò era la foscó, la negror, semblava la Gruta del Fingal. Després, una altra fàbrica on vaig treballar és on feien l'Omo, un detergent per a la roba. Pertanyia a la companyia Lever, que era una fàbrica important. Els primers Omo que vaig veure eren allí perquè em sembla que els havien inventat aquell any. Tenien una gran caldera on el fabricaven i m'agradava treballar allí perquè s'hi estava calentó. També donaven sopar i cada dia m'hi apuntava, perquè de gana en vaig passar, eh?

### **Com és que vas anar a petar a Mannheim?**

Uns veïns de casa tenien hostatjada una alemanya, que festejava amb el fill, i que era de Mannheim. La portera li va dir: «Miri, que hi ha un noi que vol anar a Alemanya». I la noia va respondre: «Ah, que vingui i ja li buscarem treball». I ella em va buscar treball i el va trobar.

**Però tu no devies saber ni un borrall d'alemany.**

Una mica, perquè havia fet un curs a la Berlitz, però no havia après res. Quan fas idiomes així n'aprens ben poc, perquè no t'hi escarrasses. Però a Alemanya vaig haver-ho de recuperar. Vaig estudiar-lo amb un senyor que era català. Em cobrava, no gaire però em cobrava. Després aquest senyor va agafar mala fama, perquè es veu que havia estafat un altre català de Mannheim. Em van avisar i llavors vaig aprendre alemany pel meu compte. Com que una de les feines que tenia era anar a llençar les escombraries del magatzem, en aquell hivern del 56, que va fer un gran fred, anaves al descampat i l'únic que hi havia eren corbs cruspint-se les escombraries. En un bloc petit que portava m'anava apuntant les paraules que aprenia i anava estudiant l'idioma dins del camió que sotraguejava pels camins dels descampats.

**I a Karlsruhe sí que ja hi vas anar per la fàbrica de perfumeria.**

Sí, per la Kaloderma. Hi vaig estar molt bé perquè em van posar a la secció de comptabilitat. Karlsruhe és a la porta de la Selva Negra i cada diumenge me n'hi anava d'excursió, feia unes llargues tirades, m'encantava, era preciós. Vaig aprendre prou alemany per poder menjar. I com que sóc xerraire de mena... però encara ara quan el parlo faig moltes faltes. Me n'adono sempre quan ja les he fetes. Penso: «No, això ho hauries d'haver dit així...», perquè les frases en alemany s'ordenen inversament a com fem nosaltres.

**Llegies obres, assaigs sobre teatre...?**

Llavors jo encara no era el «teatrero» que he estat després. Anava a veure òpera perquè no em costava seguir-ho. A Mannheim vaig veure *La flauta màgica*. També *Les noies de la Selva Negra*, que és una opereta molt famosa a Alemanya. I *Martha*, de Flotow, que no la coneix ni déu. I a Karlsruhe l'únic que vaig veure, perquè era una ciutat molt més provinciana que Mannheim,

és *El país dels somriures*, l'opereta de Lehár. I res més, me n'anava d'excursió. De teatre-teatre n'hauria vist si m'hagués quedat a Alemanya. Em donaven el visat per estar-m'hi cinc anys, però no el vaig voler perquè no em van agradar Alemanya ni els alemanys. Vaig pensar «aquesta gent, que es fiquen amb tu quan fas un esternut, i t'aconsellen que has de fer això i allò, i et renyen per una cosa i per una altra...» i em vaig dir «ja s'ho faran» i me'n vaig tornar.

### **O sigui que la teva estada a Alemanya no va fer créixer el teu interès pel teatre.**

Sí! Va ser a partir d'aquí, d'aquestes òperes a Alemanya, que em vaig interessar per tot el que era cultura. Vaig aprendre molta història de pintura alemanya, vaig conèixer l'expressionisme, vaig recórrer tota l'Alemanya Occidental. L'altra meitat no es podia. Però vaig voltar molt. Allò sí que em va donar la base, perquè només d'arribar a Barcelona un seguit de coses em van fer decidir dedicar-me al teatre.

### **Tornes i et reincorpores a l'escoltisme.**

Sí, em reincorpo a l'escoltisme, i poc temps després d'entrar, si això era el mes de setembre, a l'octubre ja em fitxaven els de l'Equip d'Expressió Artística depenent de l'escoltisme, que s'hi acabava de crear, un equip que entre els amics en dèiem La Ganyota. Al cap d'un any els altres tenien problemes familiars i de feines, i al final me'n vaig haver d'encarregar jo sol. Més endavant vaig tenir l'Albert Boadella d'ajudant. Els fundadors eren en Jordi Vilanova, decorador i interiorista, que tenia una botiga que es deia La Cantonada; en Jordi Agudé, que era ceramista i també tenia participació a la botiga; i en Francesc Albors, que era professor de l'escola Massana, ceramista, el que va fer les peces de ceràmica que cobreixen el vestíbul rodó del metro a la Plaça Catalunya. Tots tres tenien gran afició al teatre i als focs de

campament. Algú els va proposar, mentre jo era fora, que fessin un equip d'expressió, s'hi van agafar de seguida i el van crear. L'Aguadé i l'Albors s'havien atipat de fer focs de campament i sempre amb un gran sentit teatral, que s'apartava del corrent i marcava un camí. Anàvem a cursets a França, un a prop de Montpeller, a Saint-Guilhem-le-Désert, organitzat pels escoltes. Llavors si venia algú a Catalunya a fer un curset també el seguïem.

**En què consistia la feina de l'equip? Organitzàveu focs de campament, fèieu cursets, passàveu obres als agrupaments?**

Sobretot fèiem cursets, d'expressió en dèiem. El primer érem nou professors i un alumne, a Vidrà. Ens vam divertir molt. De fet, quan fèiem teatre érem com folls. En Jordi Vilanova feia de *speaker* en els focs de campament, i recordo que una vegada es va vestir d'escocès. Cada setmana hi havia reunió i fèiem classes, per aprendre els uns dels altres. També hi havia cursets per als caps, sovint fora de Barcelona, i era quan per als focs de camp preparàvem coses grans, com *Els Set contra Tebes*, o el *Càntic dels càntics*, un sobre Carles Riba amb els *Sis Joans*, una altra vegada un dedicat a Charles Péguy o ho especialitzàvem en temes: sobre l'alegria, o sobre els castells, com si fossin els Sons et Lumières. El dels castells va ser divertidíssim. Quan un agrupament ens demanava un tema especialitzat, hi anàvem i l'organitzàvem. També fèiem uns cursets que en dèiem «camp-escola», una vetllada el cap de setmana cada mes. Hi presentàvem una novetat que fos orientadora per a l'estudi de tècniques. També havíem fet un concurs de teatre i un dels guanyadors va ser en Jaume Melendres. Jo li vaig muntar la primera obra, *El mariner*. Teníem contactes amb l'equip d'expressió femení, que dirigia la Carme Aymerich. Estàvem separats, però nosaltres ens vam barrejar de seguida, per fer activitats comunes o cursets. Cadascú seguia el seu camí perquè elles eren molt femenines, com si

diguéssim, però hi havia coses curioses... Una vegada havíem de muntar la moixiganga, que és preciosa, però els nois escoltes que havien d'interpretar-la s'hi van negar perquè van trobar que era massa femenina.

### **I com va anar això de tenir en Boadella d'ajudant? Us vàreu entendre bé?**

Perquè també era escolta. Et dic un parell d'anècdotes d'en Boadella... Un cop assajàvem a la botiga de casa *Els set contra Tebes*. Assajàvem de nit i érem l'atracció dels que passaven, que ens veien a través dels vidres de la botiga. Quan enllestíem ens esbravàvem, tot ruixant-nos amb unes colònies que es venien a granel i que es basaven en aromes de flors, clavell, gessamí, i n'hi havia una que feia una pudor que no es podia aguantar, que era el *nardo*. El que agafava l'ampolla era l'amo de la situació. Al fons de la botiga hi havia un magatzem en un passadís llarg, i al final unes escales que donaven a l'habitatge, on, al pis de dalt, hi havia els dormitoris. Un dia, en Boadella, escapant del *nardo* va sortir corrent de la botiga, va travessar el magatzem i l'habitatge, va pujar escales amunt i es va ficar a l'habitació dels meus pares, que dormien. El meu pare li va cridar: «Xè, a vore si no es podrà dormir tranquils!». En Boadella, tot escorregut, va tornar. Una altra va ser quan fèiem la representació d'*Els set contra Tebes*, al camp de l'Oreneta, en una esplanada que hi havia, ell era l'últim dels set soldats que van descriure cadascun un escut. El molt despistat es va distreure i enlloc de sortir l'últim va sortir el primer. Tots els altres van haver de refer el personatge o córrer un lloc perquè la cosa lligués. Malgrat tot, va ser una representació que recordo amb gust perquè, tot i els problemes, i la traducció d'en Riba, que sembla que masteguis tatxes, ens en vam sortir. I per acabar amb en Boadella, en un d'aquells cursets, que anaven molt bé per enriquir l'activitat, se'n va programar un d'un mim xilè que es deia Italo Riccardi, de l'escola de Marcel Marceau. Es

va fer al teatre Candilejas, muntat per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, l'ADB, i jo li vaig dir: «Apunta-t'hi, que te'l pagarem». Li vam pagar i en Boadella va anar-hi, però ja no va tornar. Va decidir que fundaria Els Joglars i es va quedar un temps dins de l'ADB, però vam continuar sent amics. Ara, per altres raons, estem més aviat allunyats.

### **I com és que se't va acudir fer *Els set contra Tebes*?**

Va ser conseqüència de la lectura de clàssics de la col·lecció «Bernat Metge». La vaig muntar perquè em va agafar la picadura dels clàssics, que ja no em va deixar. Va ser una nit per recordar-la, va causar impacte. A l'escoltisme hi havia un públic agraït.

### **Al llarg d'aquesta conversa dius molt sovint «aquest el vaig conèixer als escoltes» o bé «formava part de l'escoltisme»; hi vas fer moltes relacions.**

Jo entre els Hermanos, l'escoltisme, la botiga i el teatre em sembla que conec i em coneix tot Barcelona. Els Maragall, per exemple, tot i que ells no eren escoltes, però eren veïns propers i per Setmana Santa ens trobàvem al santuari de Queralt, que mossèn Ballarín era el capellà.

### **Mentre estàs a l'equip d'expressió, continues veient teatre i tens unes quantes experiències que són determinants.**

Sí. Hi havia un grup d'amics que ens agradava moltíssim el teatre i estàvem abonats a les representacions de l'ADB. Hi ha dues companyies, o dues activitats teatrals, que són molts importants en la nostra formació: l'ADB, perquè ens va fer conèixer clàssics i moderns, autors vius i morts. Anàvem a totes les representacions i va ser una lliçó, encara que de vegades el to fos amateur; i una altra cosa que ens va impactar van ser els Cicles de Teatre Medieval que dirigia en Josep Romeu. Aquelles representacions... ara no ens n'adonem, però llavors no saps el valor que





Cap a 1960. Lectura d'*El metge a garrotades*, de Molière, en una festa de sant Josep a casa seva (arxiu personal de J.A. Codina). D'esquerra a dreta, Jordi Manyà, Josep Anton Codina, Eugeni Giralt, Lluïsa Fandos i Roser Pujol.

van tenir. Perquè a més es feien en un marc com el Saló del Tinell, per exemple, i encara que tinguessin només quatre quartos tenien molta cura del vestuari, que els feia l'Albors. En Romeu dirigia i es cuidava de la dicció. Tenia prou traça com per embolicar-hi l'Ajuntament i que els cedissin el local. Una vegada en Pasqual Maragall, quan jo estava a l'Ajuntament, em va dir: «Perquè no muntés teatre medieval?» i li vaig dir: «Perquè tinc por que hagi passat de moda». No es va fer però s'hauria pogut reinventar. Algú hauria de fer-ho.

**De tant en tant venien companyies estrangeres que et marca-ven molt, oi?**

Una de les coses que va venir va ser *L'otage*, de Paul Claudel, també la Comédie-Française, al Liceu, on vam poder veure *Port Royal*, d'Henry de Montherlant, que també fou interessant. Era un tipus de teatre contingut, elegant, ben fet. També van fer *Jean de la Lune*, de Marcel Achard. L'altra cosa que va ser molt important en aquells anys foren els Cicles de Teatre Llatí. Els vàiem sencers. Una companyia francesa de la universitat, l'Autun-Rodríguez, va fer un *Èdip* que ens va deixar bocabadats. A mi em va marcar per la vida posterior i per les que vindran. No ens en perdíem cap representació. Agafàvem tot el cicle, ens gastàvem els diners, però ho fèiem a gust. També venien companyies independents com la Ca' Foscari, que em va influir per sempre més perquè tot el que vaig aprendre de la *commedia dell'arte* em venia de la seva *Commedia degli zanni*. L'altra obra que vaig afusellar fins a treure-li tot el suc possible foren les *Laudes Evangeliorum*, també de la Ca' Foscari. Era teatre religiós medieval, però té una cultura poètica que ens van transmetre, incloses les *Laudes de Madonna Santa Maria*, de Jacopone da Todi, que són una meravella. Em va marcar tant que després vaig mirar d'incloure'n trossos en els nostres muntatges posteriors. Aquest és l'ambient que hi havia a Barcelona. També vam veure teatre nord-americà, que van portar *La pell de les nostres dents*, de Thornton Wilder, amb la Helen Hayes. No deixo de banda les companyies bones de ballet clàssic andalús que valien la pena de veure. Quan vaig veure la Carmen Amaya al Tívoli, que omplia l'escenari tota sola, vaig dir «Això és qualitat!». M'anava refinant i aprenent a destriar.

**Les dues fites més importants per a tu quines són, l'Òpera de Pequí i Gassman?**

Sí. La Ca' Foscari va ser tan impactant com els xinesos, però ho barrejàvem tot. Agafàvem el que ens interessava dels xinesos i

el que ens interessava de la *commedia dell'arte*. La *commedia dell'arte* em va donar un bagatge, va ser de les primers lliçons que vaig donar quan vaig entrar a la Cúpula del Coliseum. Era una època en què la gent no sabia gaire què era. És curiós perquè eren uns anys seixanta ben ignorants. Això de la Ca' Foscari devia ser el 60 o 61. Finalment, hi havia el Grec, on anàvem cada any, que, amb tots els seus defectes, també ens alliaçava.

### **I l'Òpera de Pequín per què?**

Perquè t'explicaven històries a base de saltar, fer tombarelles, atacar-se i fer figures amb llances. Creaven tot un ambient que era com un codi per aprendre. I aquella mena de codi de la llança, del cos i de la preparació artística, mirant de dir les coses amb un sol gest en lloc de cinquanta, això i molt més és el que vam aprendre de l'Òpera de Pequín. Gassman, amb *Il gioco dei potenti*, ens oferia una esplèndida antologia del teatre universal, i vam saber per primer cop qui era el Ruzante. Ara, a mi el que més em va impactar de la seva companyia van ser dos moments: un d'*Aquesta nit improvisem*, de Pirandello, que tenia una actriu, Mina, que era estupenda; i després un altre, preciós, que em va marcar pel teatre clàssic que he fet, el discurs del Missatger d'*Els perses* quan explica la victòria d'Atenes sobre Pèrsia. Aquest discurs el Gassman, que tenia un bon moment perquè és un gran actor quan vol —o quan pot—, el brotava. Se't posava la pell de gallina.

### **O sigui que a finals dels anys cinquanta i principis dels seixanta hi havia una vida teatral amb coses molt estimulants, encara que fos puntualment, oi?**

Sí. Per exemple, de Madrid una cosa que va fer un gran efecte en el Cicle de Teatre Llatí va ser *La folle de Chaillot*, de Jean Giraudoux, un èxit aclaparador que les actrius van brodar. Ho feien a la madrilenya, després mirant-ho amb lupa et dius: «però escolta, això...». El Cicle de Teatre Llatí, com que es feia amb una sabata

i una espanyola, hi havia de tot. Per exemple vaig veure un *Arlequí servidor* d'una companyia francesa que va ser molt interessant. I altres, d'italians. Una persona que va tenir molt èxit va ser Cesco Baseggio, amb la companyia dialectal de Venècia. Va fer *Le baruffe chiozzotte*, de Goldoni, amb una representació que després, quan vaig veure la del Piccolo Teatro, no podies comparar-les, perquè una era com de pobre i popular i l'altra, rica i important. En Cesco Baseggio era un gran actor.

**Tornant als teus muntatges, en fas alguns que ja són una mica més que un foc de camp, com *La consuetud de Sant Jordi*.**

Això va ser el 1962, el mateix any que es va estrenar *Algú a l'altre cap de peça* de Pedrolo a la Cúpula. També va ser l'any que en Montanyès muntava *A la fira de mostres*, a la mateixa *soirée* que havíem de presentar *La consuetud de Sant Jordi*. Va ser un treball de resultes del contacte amb en Josep Romeu, per consell d'en Pau Verrié, que em va dir que la consuetud es representava amb personatges muntats en cavalls de veritat. A mi em va agradar la idea i m'ho vaig fer explicar per en Romeu. Després, quan vaig entrar a l'equip d'en Carbonell per fer les crítiques a *Serra d'Or*, vaig criticar un muntatge d'en Romeu i ell em va demanar explicacions, però ho va acabar acceptant. Era un home molt especial però educat.

**Per tant, en aquest moment no només et mous en l'escoltisme, sinó també amb altra gent.**

Sí, em moc també amb l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, l'ADB; vaig estar a punt d'entrar-hi. Hi anava molt a ajudar. A l'ADB hi vaig conèixer l'Arthur Adamov i el vaig atendre. Va venir de visita un dia que no hi havia ningú més, i com que jo parlava francès li vaig indicar on podia trobar en Frederic Roda. Hi feia molta vida a l'ADB. Anava a ensobrar les invitacions, a ajudar-los. Em feia amic de tothom, d'en Jordi Sarsanedas, d'en

Jordi Carbonell. En Carbonell és de les persones a qui li dec una compensació. He estat desagraït ell. En un cert moment l'ADB i l'EADAG, l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, es van barallar. En Carbonell es va quedar de part de l'ADB. A mi la feina a l'EADAG em va ocupar tant que no vaig preocupar-me de mantenir relacions amb altres. En Carbonell, que m'havia ajudat i s'havia desviscut per mi, va quedar de banda. A més, no em vaig preocupar de dir-li que tenia invitacions a cada estrena meva. Em sap molt greu, perquè era molt generós, intelligent i valent. Quan treballes en un equip de teatre gairebé no et queda temps per res més. No hauria de ser així...

### **I com va anar això de fer crítiques a *Serra d'Or*?**

En Carbonell va ser qui ens va agafar a uns quants de l'EADAG, com en Salvat, la Maria Aurèlia, en Montanyès i jo, encara que no n'era, i altra gent coneguda seva, com en Joaquim Molas i en Joan Lluís Marfany, i ens va convertir en l'equip de crítica teatral a la revista *Serra d'Or*. Hi vaig fer crítiques unes quantes vegades.

**A l'ADB, a més d'ensobrar i altres feines també vas fer d'actor.** L'ADB es mantenia gràcies als fons de la burgesia rica, o exrica, de Barcelona. Amb aquesta gent feien una representació extra cada any per recollir diners i aconseguir tirar endavant, que en deien «L'Alegria que torna». L'ànima de tot això era la Regina Solà, però també hi havia baralles a l'interior de l'ADB. La baralla entre en Salvat i en Roda, per veure qui era més important com a director, venia una mica perquè hi havia aquestes diferències socials dins de l'ADB. Doncs bé, un any per una d'aquestes festes van muntar *El burgès gentilhome*, de Molière. Sempre recalco que va ser al cinema Windsor, perquè molta gent al sentir Windsor diu «Teatre Windsor» i no, el Teatre Windsor era un teatre de butxaca. *El burgès gentilhome* es va fer en un escenari gran, el del cinema. I *El barret de palla d'Itàlia*, de Labiche,

també. Aleshores convencien tota aquella «high life» i la feien actuar, els programes de mà tenien dibuixos d'en Rebull, d'en Mallol Suazo i altres artistes importants i els venia bé per fer diners. En Jordi Vilanova, com que coneixia tota aquesta gent, per relació social i per la botiga, va sortir a fer un paper de comparsa, i un dia em va dir: «No vols pas sortir, que els falta gent?». Jo li vaig dir: «Ah, encantat». I va ser llavors «cuando me codeé con la *high life* de Barcelona», que s'ha de dir en castellà, perquè els vaig conèixer tots. Amb alguns hem continuat sent bons amics, o almenys al llarg dels anys ens hem anat saludant. Hi vaig conèixer molta gent: en Millà, els Soldevila, els Solà, en Cubeles —que es va casar amb la Mariona Bonet, una clienta de la perfumeria—, o sigui que això que dius que jo coneixia tothom, venia per moltes vies. També en Nani Valls, el compositor, oncle d'aquest Valls que es vol presentar per alcalde. Ell i la seva dona, la Maria Antònia, eren unes persones encantadores, que sempre que els demanaves alguna cosa per al teatre s'hi apuntaven. Hi vaig trobar molt bon ambient. Tota aquesta gent després ha passat al cercle Codina d'amics i coneguts.

### **És que al final sembla que Barcelona fos un poble...**

És que ho era. Podies trobar-te en el tren anant cap a París amb algú de Barcelona i a mitja conversa ja havíeu trobat no sé quantes amistats o coneixences comunes.

### **Em vas comentar que vas anar a l'assaig general de *L'òpera de tres rals* i que això et va decidir a no entrar a l'ADB.**

Va ser així. Feien l'assaig general de *L'òpera de tres rals*, al Palau de la Música, amb tota la platea i les llotges ocupades pel vestuari, que les noies anaven entrant i sortint per emprovar-se'l. I a mi veure aquell desori, tothom entrant i sortint, cridant, en un assaig general, la veritat és que em van caure als peus, vaig pensar que aquella gent no feia teatre seriosament, només per

divertir-se, i així era, o sigui que vaig dir-me «aquí no m'hi quedo». Ja m'ho temia perquè quan vaig participar al *Burgès gentilhome* de «L'Alegria que torna» les senyores van rebutjar posar-se unes túniques que havia fet en Josep Maria Espada perquè «què diran les nostres amigues si ens veuen amb aquests vestits!». Eren per fer de turcs al quadre final, i a elles no els van agradar. Total, com que en Salvat m'havia fet propostes perquè entrés a l'Escola Adrià Gual, li vaig dir que m'ho pensaria i al final em vaig decidir. Però sempre vaig mantenir una bona relació amb l'ADB i altres grups.

**Però *L'òpera de tres rals* va ser l'any 1963 i tu el 1959 ja havies sortit al Molière, o sigui que vas estar-hi col·laborant una pila d'anys. I també hi devies fer algun client per la perfumeria.**  
No, en venia algun, però no es pot dir que hi fes clientela. Separava perfectament una cosa de l'altra.

**L'any 1963, abans d'entrar a l'EADAG, fas un viatge a París, vas al Festival d'Avinyó i també vas a Itàlia.**

Bé, d'aquests viatges a París i Avinyó en vaig fer més d'un perquè hi anava cada any per una cosa o per una altra. El primer cop que vaig anar a París, que em penso que va ser l'hivern del 61, vaig veure teatre que em va semblar important, com el *Knock*, de Jules Romains, o *El llarg viatge del dia cap a la nit*, d'O'Neill, i *Assassinat a la catedral* del Théâtre National Populaire. També hi havia unes exposicions estupendes. Culturalment em van servir molt, perquè m'enriquien. A Avinyó hi vaig anar més d'un festival. L'any 63 perquè era l'any de la «Jeunesse» i també l'any que feien *La guerra de Troia no tindrà lloc*, amb Jean Vilar.

**A París vas tenir contactes amb en Flotats, en Chancerel...**

Sí, en aquell primer viatge a París ja sabia que volia fer teatre. En Léon Chancerel va ser en un viatge posterior, el 63. Era com

un ocell, però era interessant. Li vaig demanar: «Miri, jo tinc la meua vocació en suspens, no sé què fer». I em va dir: «Sap què li dic? Que per nedar primer s'ha de llençar a l'aigua». Vaig aprendre la lliçó. I en Flotats, que ja començava a ser un actor reconegut, que anava agafant fama, em va presentar el traductor de Brecht i altres persones que em podien orientar en la meua carrera, per si havia de fer estudis. En Flotats l'havia vist en muntatges de l'ADB però ell no em coneixia. El tenia classificat com un actor més aviat limitat, pobre nano. A *Les alegres casades de Windsor* hi feia una actuació gens remarcable. Amb aquella cantarella... Es que l'ADB segons com era molt pintoresca. D'històries n'hi hauria per contar i per vendre. Hi havia l'Adelaida Espinal amb una veueta! En Flotats no destacava, però com que tenia aquella voluntat de ferro i estava molt segur de si mateix, se'n va anar a Estrasburg. Quan el vaig anar a veure a París era perquè em parlés de l'escola d'Estrasburg. I em va ajudar, em va acompanyar a conèixer gent. Una nit vam anar al cabaret L'Écluse. Hi havia una cantant famosa, la Barbara, que a mi em feia por perquè era com un gat a punt d'atacar. Aquest viatge el vaig fer amb en Jordi Umbert. Gamberros, tots dos! Al sortir del cabaret vam anar al mercat, que era a prop i vam començar a canviar de lloc els pots de les escombraries. El Flotats ens mirava amb una cara! Devia pensar «Quins gamberros aquests...».

### **Aquell estiu del 1963 fas un primer viatge a Itàlia també.**

El viatge a Itàlia va ser sortint del Festival d'Avinyó. Jo ja tenia la picadura del teatre italià, d'informar-me. A Milà vam veure *l'Arlecchino*, que també va ser un impacte inoblidable. Vaig anar al Piccolo a veure si hi havia les persones que em podien orientar, però no vaig trobar ningú. Em va servir per saber que hi havia de tornar. Vam aprofitar per veure una exposició preciosa de Carpaccio que hi havia a Venècia i per fer un bon viatge.



## **I de tornada entres a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, l'EADAG.**

Això tenia antecedents. A en Ricard Salvat, com ja he dit, el vaig conèixer a «L'Alegria que torna»; va ser el director d'aquell Molière. Era jove i morenet, amb una cara de criatura que t'enredava. Ja era parella amb la Capmany, el que passa és que jo no ho sabia. A la Maria Aurèlia l'havia conegut abans, a Santa Maria de l'Estany, en un foc de campament. El cas és que l'any 60, quan en Salvat i la Capmany van fundar l'Escola Adrià Gual, jo ja vaig assistir a la primera lliçó i al primer muntatge que van fer, amb poemes de Maragall. Llavors no m'hi vaig poder quedar, perquè estava massa embolicat amb l'escoltisme. I també perquè la meva dèria era anar-me'n a Itàlia, però vaig haver d'esperar perquè en Carbonell no va poder trobar el suport econòmic necessari. Hi havia d'anar amb una beca, però no la vaig aconseguir.

### **Qui te l'havia de donar aquesta beca?**

Els senyors de l'ADB. Els «ricatxos». Potser devia haver-hi en Cendrós pel mig... En Carbonell es va encarregar de buscar els diners per a aquesta beca, però no els va aconseguir. Estava recolzat per aquella gent rica i tenia relació amb tots ells, però era més amic de gent com l'Oliver, que tenia fama però no tenia diners, més que no pas dels que tenien diners però no tenien fama. En Salvat en aquell moment encara estava a l'ADB, perquè dirigia l'obra de la Maria Aurèlia, o l'acabava de dirigir i acabava de trencar amb l'ADB.

### **Per què es van barallar amb l'ADB?**

A veure si me'n recordo... Per la direcció d'una obra que no van donar a en Ricard Salvat, i en canvi li van encolomar *Primera representació*, de l'Oliver, que no en va quedar gens content. Va haver-hi una qüestió d'aquestes. En Roda sempre triava els millors papers per a ell i les direccions que no li interessaven les deixava

en mans d'en Sarsanedas, que li feia una mica de servent. A *Tu i l'hipòcrita* de la Maria Aurèlia en Roda va fer de protagonista i en Salvat ho va dirigir. Després del fracàs de *Primera representació* va venir la separació: per una altra obra que no va voler dirigir, o no li agradava, no es van posar d'acord i van trencar. Em Salvat va deixar l'ADB i el Teatre Viu. Un dia la Maria Aurèlia i en Salvat van coincidir en una exposició amb en Cirici Pellicer i aquest els va proposar de fer l'escola de teatre en el FAD, el Foment de les Arts Decoratives.

### **En Cirici hi estava formant el Museu d'Art Contemporani.**

Hi ha una persona que en Salvat sempre m'havia recomanat d'estudiar, que era la secretària del FAD, la Maria Dolors Orriols, que també era escriptora. Va ajudar molt en Salvat a introduir-se a la Cúpula. I qui també el devia ajudar va ser en Moragas arquitecte, que va ser president del FAD. Jo vaig anar a la nova escola de retop de la coneixença amb en Salvat al Molière. Vaig a la Cúpula, a la inauguració de l'EADAG, també hi havia l'equip de crítica que estava muntant en Carbonell a *Serra d'Or*. Amb en Salvat quedem com a amics i ens tractem de tu, que ell sempre tractava tothom de vostè. Neix una amistat segura, perquè ens avenim, tenim la mateixa edat i l'equip d'en Carbonell ens acaba d'unir. Llavors érem bons amics, també amb en Molas i en Marfany. Després en Molas va passar a no poder suportar ni en Salvat ni la Maria Aurèlia.

### **I al 63, per fi, ja hi entres.**

Era l'estiu del 63. Recordo que estava al Cafè de la Lluna, a la Plaça de Catalunya, prenent cafè, i em va dir: «Per què no te'n vens a l'Adrià Gual?». Vaig dir que m'ho pensaria. Ho vaig pensar i vaig anar-hi. Això era a principis d'estiu i al setembre ja hi entrava. M'havia convençut el seu muntatge de *Santa Juana*, de Bernard Shaw, que vaig veure al Grec, a Montjuïc, i em vaig

quedar admirat de la disciplina i el treball que portaven. Vaig pensar que aquella gent m'interessava. En una representació de *Santa Juana* a la torre del doctor Obiols, a Llanvaneres, vaig fer el meu debut com a ajudant de direcció. No en tenia ni idea...

**En Francesc Nelho, en Fabià Puigserver, en Josep Montanyès i tota aquesta gent ja els coneixies d'abans o els vas conèixer aleshores?**

En Montanyès el coneixia d'abans, de l'escoltisme, per l'Equip d'expressió. Havia de fer *Els set contra Tebes*. Va trobar una excusa, deia que l'havien d'operar de les glàndules o no sé què, i en ple assaig ens va plantar.

**Aleshores tu ja havies desestimat fer d'actor, per tant quan entres a l'Adrià Gual no és per fer d'actor.**

Hi entro per fer d'ajudant de direcció. Un amic dentista, l'Artur Bossy, m'havia dit que em veia més com a director que com a actor. A més, encara dins el món escolta, hi havia hagut el projecte de muntar l'*Apocalipsi* de Sant Joan. Era un dilluns de Pasqua, tornant dels campaments. M'havien proposat fer un muntatge a la façana del monestir de Sant Cugat. M'ho vaig llegir i al bar Terminus, al Passeig de Gràcia-Aragó, vaig començar a mirar com fer-ne el muntatge. De mica en mica anava veient les escenes: «Cinquanta persones per aquí, cinquanta per la dreta, cinquanta per l'esquerra, vint-i-cinc per aquí, trenta per allà, anem posant micros i pot sortir». Quan vaig acabar em vaig dir: «si has pogut fer això en una tarda, si estudies teatre de debò, pots fer alguna cosa més». I això és el que em fa decidir... a aprendre!

**Aleshores la manera d'aprendre va ser fent d'ajudant de direcció amb en Salvat i també amb la Maria Aurèlia.**

Bé, quan arribaves allí, i això durant mesos, tot era «en comandita». És curiós que la gent n'hagi fet un misteri, perquè era la cosa

més normal. No hi havia cap misteri. Malgrat això, teníem mala fama. No sé per què, s'havien pensat que allò era un cau de putetes i «maricons». A l'Adrià Gual les classes començaven a les set de la tarda, seguides d'assaig a les nou, i s'acabava a les dues o a les tres de la matinada. T'asseguro que després d'aquestes hores i aquest treball no crec que la gent tingui gaire ganes de carregar, del que té ganes és d'agafar el llit i dormir perquè l'endemà a les set s'ha de llevar, perquè tots érem dependents, estudiants o gent que no tenien ni cinc. Teníem compte al bar de l'escola perquè no podíem pagar al comptat. El pobre Lluís, el del bar, ens ho apuntava. Després van dir que en Lluís era un espia franquista que estava posat allí per vigilar, però sort vam tenir d'ell i dels seus «bocates». La Marina Noreg també era sospitosa d'espionatge. D'ella qui podria explicar-ne la història ben explicada, però no ho farà, és en Jordi Umbert. A no ser que algú tingui traça i un dia el faci xerrar, que és el que més li agrada... Va estar al costat de la Marina Noreg fins que es va morir, i la va ajudar i assistir. Crec que era russa i ballarina, tenia un historial llegendari. Havia voltat mig món però al final havia vingut a raure a Barcelona. Malgrat tot no havia perdut l'accent nadiu i quan em criticava *El otro*, d'Unamuno, hi marcava un enfilall d'erres: «Esta obrrrra es una mierrrrda, señor Codina, una mierrrrda».

Bé, parlàvem de l'activitat a l'Adrià Gual. De set a nou les classes, teòriques i pràctiques, segons. La Maria Aurèlia feia unes classes estupendes, d'història i teoria del teatre. En Salvat també, bon coneixedor de Brecht i de Piscator, que en parlava sempre, ens feia saber les tècniques dels grans creadors teatrals, eren classes molt interessants. Tots dos sabien de què parlaven i donava gust sentir-los. Aquestes classes solien quedar interrompudes, o bé perquè hi havia l'anunci d'una manifestació, o la visita d'algú important, o hi havia el muntatge d'una obra que convenia enllestir. Es feia com es podia. A les nou feies un mos al bar i després et posaves a assajar. No sabies quan acabaries perquè

allà no hi havia hora d'acabada. Es treballava amb intensitat. Anàvem cansadíssims perquè l'endemà cadascú tenia les seves feines. Jo encara tenia la perfumeria. L'únic esplai que ens permetíem era el dissabte. Quan acabàvem l'assaig ens n'anàvem a La Paloma o a menjar alguna cosa. Quan era estiu, agafàvem els cotxes i enfilàvem cap a Platja d'Aro, a les noves *boîtes* que hi havia aleshores i tornàvem a la matinada. No dormíem, però no perdiem pistonada. També anàvem a banyar-nos a Sitges. Sempre fèiem coses en grup. I naturalment l'única cosa de que parlàvem era de teatre. No parlàvem de pits, ni cuixes, ni cosos. «Has vist aquesta obra? Has vist aquella altra? Tinc els diners per anar a veure això, tinc els diners per anar a veure allò.» Així passava la vida a l'Adrià Gual. Quan hi havia manifestacions, plegàvem i hi anàvem. Una vegada la Maria Aurèlia estava fent una explicació sobre Pirandello i sentim: «Hi ha una manifestació a la Rambla», i vam anar-hi, amb tanta mala sort que la Maria Aurèlia, amb qui anàvem junts i sempre agafada del meu braç, va ficar el taló en un forat d'un arbre i no podia treure'l i la policia ens venia al damunt. Vaig pensar: «D'aquesta no en sortirem». La policia va passar pel nostre costat i ens va ignorar. En Salvat i la Maria Aurèlia tenien maneres molt diferents de treballar. La Maria Aurèlia et donava explicacions, t'explicava bé el perquè de les coses per fer-te-les entenedores. En Salvat també.

### **I com dirigia?**

En Salvat feia unes classes molt bones, però no se les preparava molt. En canvi com a director, en la posada en escena... Et posava allí al damunt i et feia actuar: «vagi fent, vagi fent». A veure, ell era com «espiritual». El que li agradava era escriure en el seu diari, o passar-se un matí mirant llibres a una llibreria, o xerrant. En canvi dirigir li feia com una mena de mandra, o això semblava. Tenia totes les coordenades al cap però és que no deia res, marcava quatre posicions, i prou. Quan jo li feia d'ajudant,

apuntava el que deia, i si veia alguna cosa que em semblava que no funcionava, l'avisava i ell ho corregia. El que no sé si explicar és un assaig que es va fer de la *Ronda de mort a Sinera*, amb en Joan Tena, que feia d'Esperanceta Trinquis. Va ser un número d'aquells que no s'obliden. En Salvat l'havia agafat per fer la coreografia de l'espectacle. I un dia que hi havia l'Espriu, en Tena li va dir: «Voldria ensenyar-li una Esperanceta Trinquis que he preparat, a veure què li sembla, senyor Espriu». Ell va dir que li agradaria molt veure-ho. I davant de l'Espriu, en Salvat, la Maria Aurèlia, en Ventura Pons, que aquella època feia el tafaner per allà, va presentar la seva versió, molt treballada, per cert. Era una cosa esperpèntica, no et pots imaginar com, a la seva manera. Al final, l'Espriu, molt cortesament, li va dir: «Vostè ha fet un gran treball, certament, però no és l'Esperanceta Trinquis que jo tinc pensada, és diferent, molt més concisa». En Tena la devia representar als seus amics només. En Salvat ens feia assajar la coreografia de la baralla de cecs a l'estudi d'en Tena, i em feia acompanyar en Fabià i en Montanyès, per vigilar que l'assaig no acabés en disbauxa. Era així en Salvat. No li agradava que hi haguessin visitants als assaigs, menys en els últims, cap al final, i de vegades se les tenia amb la gent i tot. Anava molt a la seva. A mig muntar *Ronda de mort a Sinera* se'n va anar a Alemanya, contractat per fer un altre muntatge. I la Maria Aurèlia va haver de treure-li les castanyes del foc. Jo no dirigia mai els actors, anava fent passades i fixant les coses, però la Maria Aurèlia sí que corregia i re-feia. Ella dirigia molt bé, i els alumnes estaven ben contents. En canvi no sabien què fer quan dirigia en Salvat, havien d'anar inventant-se coses, perquè et deixava fer i si una cosa no li agradava et deia «això no ho fa bé», perquè tractava els actors de vostè. Però no corregia més. Després se n'anava a casa a escriure el seu diari, que era el que més li agradava del món. Jo l'ajudava molt sovint, però també en Jus Segarra. I en Montanyès, quan hi era, però érem més incondicionals de la Maria Aurèlia perquè amb

ella s'hi treballava molt més a gust. De tota manera, a en Salvat les obres li sortien molt dignes, sense perdre un to molt personal, sabia com fer-les funcionar bé.

**Jo, que no he passat per l'Adrià Gual, després de parlar-ne amb molta gent, la idea que m'ha quedat és que en Salvat ho presidia i ho manegava tot, però que bona part de la feina la feien els altres.**

La feina la feia, molt, l'altra gent. En Salvat tenia unes obsessions perennes. I sempre s'equivocava d'ajudant. A mi em deia: «Tu vas ser el millor», però després agafava cada rampoina d'ajudant que deies: «I d'on l'ha tret?». A en Salvat el pitjor era que li fessis ombra. En el fons, ell i jo vam trencar per això.

**I abans que tu en Montanyès i en Nello i en Fabià... I després altres, en Planella...**

Va ser diferent amb en Nello i en Fabià. Va venir d'un acte de gamberrisme durant la representació de *Santa Juana* al Museu de Tortosa. Uns quants actors van agafar unes figures del museu, un pur pecat de joventut. S'hauria pogut solucionar dient: «Escolteu, nois, això es torna i prou», però en Salvat s'ho va agafar a la valenta i se'ls va treure del damunt. Si el correctiu no hagués estat tan dur segurament podien haver estat una gent molt positiva per a l'Escola Adrià Gual. Jo no els excuso tampoc, perquè que vagin a un museu i comencin a robar coses... Però en aquell moment la gent anava per El Corte Inglés robant llibres i peces de roba.

**Tu, a més de fer d'ajudant i d'entendre't més amb la Maria Aurèlia que no amb en Salvat, comences a fer muntatges i *workshops*.**

Tot fent el currículum que em vas demanar m'he fet la pregunta: «I per què d'entrada em van encarregar això o allò?». A en

Salvat jo li anava bé perquè ell tenia molta relació amb Alemanya, hi estava muntant un García Lorca. Quan hi tenia feina, deixava com a puntals la Maria Aurèlia i en Jus Segarra. Van ser els que van portar l'ajudantia dels *Garets*, que en dèiem, l'espectacle dels sainets, al Romea, pel Centenari del Teatre Català. Com a *Todos tenemos veinticinco años*, que també ho van portar ells. A la *Santa Juana* també hi devia haver l'ajuda d'en Jus. Quan jo arribo, em deixen aquesta feina a mi i jo gairebé faig d'ajudant únic. Primer d'ajudant de direcció a *La Fira d'arrambi-qui-pu-gui*, d'Anouilh, on només vaig fer quatre coses; en canvi a *Gent de Sinera* i a *Antígona* ja feia d'ajudant de debò. No cal dir que totes aquestes experiències van ser plenes de disbarats meus. La paciència dels meus mestres no tenia límit.

#### «Ajudant de debò» què volia dir?

Tenir totes les cadires i taules a lloc, el decorat instal·lat, mirar que els actors estiguessin a punt, i que la roba que necessitaven estigués neta, que les persones que s'havien de telefonar estiguessin telefonades, que els que havien de portar feina la tinguessin feta... tot el que es fa en una ajudantia. Ni més ni menys que això. Per exemple, no sé en quina comèdia vaig haver d'anar a llogar un vestit i una espasa de torero. La Maria Aurèlia i jo ens vam caure simpàtics de seguida. En Salvat s'ho hauria passat pipa si ens haguéssim barallat, però va passar al revés, em vaig distanciar d'ell i em vaig fer gran amic de la Maria Aurèlia. I quan en Salvat se n'anava, ella m'agafava per fer les ajudanties. Quan hi havia coses que en Salvat no podia dirigir, perquè era fora o perquè era una obra menor, com *El otro*, d'Unamuno, me les donava a mi. La primera que vaig dirigir va ser *Los títeres de Cachiporra*. Estic convençut que va ser un vot de confiança de la Maria Aurèlia. Gràcies a la seva ajuda me'n vaig sortir.





1964. *Los títeres de Cachiporra*, de Federico García Lorca, al Teatre Candilejas. EADAG. (Foto d'Andreu Basté). D'esquerra a dreta, Antoni Godoy, Adrià Gual i José Rojo.

**Enmig fas un muntatge infantil amb gent que havia estat a l'ADB, que llavors ja l'havien dissolt.**

L'únic que tenia aquest historial era el senyor Company, que feia de iaio a l'obra, *Caputxina*. Era un senyor gran que sortia a tots els muntatges de l'ADB, però sempre fent de comparsa o petits papers. Era un senyor molt disciplinat i agradable. Els altres eren amics de casa, o futurs professionals. Un era l'Escalas, i la seva germana, la Bibi. Després la Montserrat Sunyer, amb qui érem grans amics, i els seus dos fills. I també hi sortia en Joan Guasch i dos amics seus, que estudiaven a l'Institut del Teatre, i la Maria Dolors Ros, la Marionna Martínez, que en aquell moment, és la que se'n cuidava d'anar dient pestes de la meva direcció. Era la meva primera direcció, comprenc que diguéis les pestes que fos.

**És l'única vegada que vas treballar amb en Fabià, oi?**

Sí, l'única vegada. En Fabià també es va dedicar a deixar-me verd. El grup estava protegit per la Conxa Ferrer, casada amb el

Rebull escultor, i aquest havia d'escoltar les queixes d'en Fabià, i les seves maledicències, que tenia una bona mala llengua, i la Conxa m'ho transmetia: «Compte amb en Fabià, que diu penjaments de tu». Però malgrat això vam continuar sent la mar d'amics. No vam tornar a treballar junts, però en canvi he de dir que quan a Madrid fèiem l'assaig de llums de *Misteri de dolor*, en Fabià va estar fins a la matinada amb mi ajudant-me a fer els llums. Ja havien passat les baralles amb en Salvat i ell només venia de visita a Madrid. Jo sempre li ho vaig agrair. Era la generositat d'en Fabià. Perquè en Salvat deia pestes d'en Fabià, però en Fabià no deia pestes d'en Salvat.

**Em sorprèn que hi ha molta gent que es barallava amb en Salvat i se n'anava de l'EADAG però tothom li mantenia una mena de reverència.**

Perquè tots teníem la mateixa idea de teatre. El teatre independent anava contra la figura del dictador Franco, per bé i per mal, i quan es va acabar el dictador es va acabar el teatre independent. I en Salvat es podia estar barallant amb tothom, però la idea del teatre, de com havia de ser, la tocava sempre amb una gran dignitat i amb una gran objectivitat. Donava gust d'escoltar. Ara no trobes a ningú tan brillant.

**I tu estaves tan immers allà, que arriba un moment que decides deixar la perfumeria.**

Sí, un cop decidida la cosa, deixar la perfumeria va tenir com a part positiva que la família tothom va dir que sí i que si feia falta ja ajudarien quan calgués; i és que la perfumeria era una botiga, i la botiga la porta l'amo i agafa les seves característiques. Si deixes la botiga en mans d'una altra persona, t'arrisques a que no vagi bé, i quan tornis ja no puguis salvar res. Això és el que em va fer decidir a deixar la botiga, sabent que no tenia mitjans per sobreviure, perquè encara que la família ajudés, no era una

família rica ni tenia grans mitjans. La botiga se la va quedar un membre de la família Samaranch, que eren bons clients de casa. Hi havíem tingut una certa amistat. El senyor Samaranch era un home molt senzill, gens tocat i posat. Cada diumenge acompanyava el meu pare a la torre que tenien, a tallar-li els cabells. I amb els nois també vam acabar sent amics. Amb en José, amb en Juan Antonio no, era el fill gran d'una primera dona i es va fer falangista. En canvi els altres fills no es distingien tant, un es deia Paco i va ser el que va comprar la perfumeria.

### **Finalment el teu pare se la va vendre.**

Primer la vam comprar nosaltres. L'amo la va posar a l'encant i el meu pare va fer una oferta i se la va quedar. Amb en Samaranch no sé com va anar l'operació, el meu pare no m'ho va acabar d'explicar, amb les presses de tancar la botiga. No els va anar bé i també se la van vendre. Amb els diners de la venda el meu pare va comprar una casa a Sant Vicenç de Calders per passar l'estiu i per viure-hi. A mi em va donar una part per poder-me pagar l'estada a Itàlia.

### **O sigui que la beca de l'any que vas passar a Itàlia va ser amb la venda de la perfumeria.**

La beca o la vaca familiar.

### **Som en els seixanta, t'estàs a l'Adrià Gual i de sobte te'n vas un any a Itàlia. Per què?**

En aquell moment en lloc de tenir la fascinació pel teatre anglès —si hagués volgut fer passos hi hauria pogut anar, perquè tenia unes influències a l'Institut Britànic que n'hauria pogut disposar—, em va temptar més el teatre italià. Vaig pensar que estèticament tenia més interès. En aquell temps en el teatre italià hi havia l'Strehler, de qui ja havia vist muntatges, i també havia vist la Ca' Focari i en Gassman. No ho vaig desaproveitar. No era el

teatre tan meravellós que em pensava, perquè els actors italians són una mica amanerats, però déu n'hi do la feina que feien els directors en aquell temps. Vaig poder treballar amb Gianfranco de Bosio, amb Aldo Trionfo, amb Franco Enriquez i amb Carlo Quartucci. I també vaig estar a punt de treballar amb Giorgio Strehler, que en una entrevista em va acceptar perquè anés al Piccolo a fer-li d'assistent de direcció. No vaig aprofitar-ho perquè tornant d'Itàlia em vaig quedar a la companyia Adrià Gual i vaig descartar tornar-hi. Potser hauria après alguna cosa bona i m'hauria situat. Qui se'n va aprofitar, anys després, va ser en Lluís Pasqual. Li vaig recomanar que truqués al Piccolo, que parlés amb tal persona, que mirés això i allò. En Lluís va saber entrar-hi i en va treure un bon partit.

### **Posat a anar a Itàlia, per què vas triar Torí?**

Perquè va ser una ocasió única. Gianfranco de Bosio, el director del Teatro Stabile di Torino, va venir a Barcelona a fer *La Moschetta*, del Ruzante, en un Cicle de Teatre Llatí. Era el mateix any que fèiem *Primera història d'Esther*, i vam coincidir. En De Bosio va quedar admirat del treball d'en Salvat i en Salvat del treball d'en De Bosio. Es van fer amics i van establir relació. O sigui que quan jo vaig tenir la pensada d'anar a Torino ho vaig tenir més fàcil. Ho vaig aprofitar. Sentia que havia d'anar-hi, era una força major.

### **I després vas anar a Gènova i a Roma pels contactes que vas fer a Torí?**

És una vessant meua que potser la gent no coneix, i és que, en el fons, sóc molt solitari i molt retret. Per exemple, a Torino em passava les hores lliures a la biblioteca del teatre, llegint i estudiant el teatre italià, documentant-me. Vaig fer amistats amb intel·lectuals que es dedicaven al teatre i que coneixien en De Bosio, que es va portar amb una generositat admirable. Anàvem a

veure junts els muntatges que feia el Piccolo de Milà. Em portava a veure coses interessants de les antiguitats d'Itàlia, em va fer conèixer la seva senyora, Marta Egri, que era directora d'una acadèmia de dansa, etc. Em va obrir les portes molt generosament. Jo vaig mirar de correspondre'l i posar-hi aplicació. Suposo que les notes on apuntava les esmenes que ell em deia devien estar plenes de faltes d'ortografia italiana, però ell ho donava per bo i ho va saber agrair. A més, jo tenia amics a Gènova i a través d'ells una nit vaig conèixer un altre director important, Aldo Trionfo, un home que cada muntatge que feia era una troballa i una experiència. Per exemple, havia fet una *Marguerite Gautier* amb vint-i-cinc finals. Havia fet una història, *Le tigrì di Mompracem*, de Salgari, amb una taula i unes cadires de menjador que servien a unes criatures per improvisar tot el joc dels pirates. Era un home que estava molt avançat. Em sembla que havia fet alguna cosa de Brecht també, tot i que fer Brecht estava més aviat limitat, a Itàlia, a no ser que ho fes el Piccolo Teatro de Milà, que tenia el monopoli dels drets i no deixava estrenar res de Brecht als altres teatres. Tot el que es feia era per concessió del Piccolo. Una vegada, quan va venir el Piccolo a Barcelona, vam tenir una trobada i jo els ho vaig retreure. En Paolo Grassi, el gerent, es va fer el desentès i no va voler continuar la conversa. Jo hauria pogut callar i fer-me'l amic, però bé, això tampoc no em va negar la relació. La senyora Grassi també treballava al Piccolo. Era un clan.

### **La famosa Nina Vinchi, quin personatge...**

Tenia un geni *tremendo*. Quan en De Bosio, un cop que hi vam anar, li va dir per telèfon: «Porto un amic que es diu Codina», va dir: «Come dice?», «Codina», «Ah, codina, piccola coda». [«Ah, cueta, cua petita»] Fina, ella. Com et deia, la relació amb Aldo Trionfo va ser gràcies a uns amics comuns. I quan havia d'anar a Roma, li vaig demanar de fer d'assistent al seu muntatge. Era de

cabaret, una cosa molt particular perquè va ser el primer muntatge teatral on s'utilitzava un aparell que era com un ordinador, llavors una troballa, inventat per un enginyer rus, Sinketov. Els espectacles eren dos, es deien *Sinket 1 e 2*. Hi havia la màquina en escena i era capaç, cosa admirable en aquell temps, de compondre una melodia. Una senyora americana es passava els matins prenent notes i fent experiments amb aquella màquina, i allò era el que donava la pauta de l'espectacle. En realitat era un espectacle molt terra-terra, ple de rondalles populars, poesies de Quasimodo, cançons de Maria Monti, un espectacle purament de cabaret. Naturalment, com que un treballa sobre coses que veu, vaig copiar la distribució escènica, una plataforma al fons, una passarella unida al final amb una altra plataforma més petita. Quan vaig muntar *Balades del clam i de la fam* vaig afegir-hi dues plataformes més. Permetia més joc i més participació del públic. El local també era de dimensions diferents. Dec a Aldo Trionfo el sentit del teatre, el tenir l'olfacte de dir «això funcionarà», «provarem això perquè és nou i no està repetit», etc. Això l'Aldo Trionfo ho tenia molt, i a més era un bon mestre. Va arribar a ser director de l'Acadèmia de Teatre de Roma. Me la va fer visitar, em va mimar molt i em va convidar a dinar. Vaig ser com un fill. Fins i tot una vegada que Comediants van anar a Itàlia i es van trobar amb ell, els va preguntar per mi. Em vaig quedar paradíssim i agraïdíssim. Amb Gianfranco de Bosio també hi va haver amistat. No el vaig poder complaure com ell volia i portar-li una obra al festival Grec, quan jo n'era el cap. El juny del 66 l'Strehler em va rebre. Acabava de sortir del dentista i devia tenir mal de queixal, però va tenir la paciència d'escoltar-me, d'admetre'm, de preguntar-me pel teatre espanyol, etc. A Itàlia hi vaig tenir una bona acollida i m'hi hauria pogut quedar, el que passa és que els diners que jo hi havia dedicat, que era tot el que em quedava d'aquella mena d'herència, es van acabar. Aquell mes de juny no vaig passar gana, però calor sí, perquè no tenia on penjar



1967. *Balades del clam i la fam*, de Xaver Fàbregas. Cúpula del Coliseum. Darrer treball a l'EADAG. (Foto d'Andreu Basté). A escena, Carme Sansa i Manuel Moreno.

l'abric d'hivern. En fi, això ho alternava amb una culturització del país, anava a veure monuments, no me'n perdia ni un, i feia amistat amb actors italians, alguns dels quals després van venir a Barcelona. Del teatre italià vaig aprendre'n la professionalitat més estricta, però més enriquidora.

### **En canvi a Gènova treballes amb Carlo Quartucci.**

Sí, era un conveni que tenien els dos teatres. Nosaltres érem a Gènova com a Teatro Stabile di Torino i hi fèiem els *Diàlegs*, de Ruzante. I els de Gènova actuaven a Torino aquelles festes de Nadal. El Teatro Stabile de Gènova feia coses interessants. Va fer un muntatge esplèndid de *La coscienza di Zeno*, d'Italo Svevo. Un temps després, quan em dedicava a la contractació de companyies, vaig parlar-ne amb Ivo Chiesa, que n'era l'administrador, per portar-lo a Barcelona, però ja el tenien retirat i el que

podien oferir era *I due gemelli veneziani*, de Goldoni. És una llàstima perquè era un bon muntatge. En aquell moment l'Stabile de Gènova estrenava *L'home del gel*, d'O'Neill, que era un «rotllo macabeu», avorridot, però era un O'Neill i s'havia de fer. Durava la tira... També havien presentat una obra dirigida per Carlo Quartucci. El títol era un nom llarguíssim, estranyíssim, ple d'onomatopeies [*Zip Lap Lip Vap Crep Scap Plip Trip Scrap & La Grande Mam*]. Aquesta obra va tenir molt èxit i va desbancar tots els altres projectes que tenia. Llavors en Quartucci preparava *La Fantesca*, de Giambattista della Porta, un autor em sembla que napolità. Li vaig demanar per fer d'ajudant i com que la companyia es va traslladar a Roma i jo havia d'anar-hi, vam continuar els assaigs allà. Engrescat amb l'obra de Trionfo, el *Sinket*, em vaig quedar a Roma i vaig deixar *La Fantesca*. Crec que la filla de Quartucci va fer alguna estada teatral a Barcelona.

### **El pas per Milà va ser ja de tornada cap a Barcelona?**

Sí, perquè el mes de juny vaig donar per acabat el període de treball. Llavors vaig anar a Sardenya, i també a Gli Abruzzi, tota aquella part d'Itàlia que no coneixia i vaig anar a petar a Milà. A Milà vaig trigar dotze dies a que l'Strehler em rebés. Vaig fer ben bé *la fame*, en una pensió no de segona, sinó de tercera categoria. Em vaig «patejar» tot Milà, perquè ja em diràs, dotze dies... Perquè només hi anava per veure l'Strehler, era l'objectiu. Qui m'havia de dir que, en el moment de decidir, de tornada a Barcelona, m'apuntaria a la companyia Adrià Gual, que tot just començava, i deixaria una glòria internacional penjada! L'obra que hauria fet d'assistent era *Els gegants de la muntanya*, de Pirandello, un muntatge famós, que va tenir èxit. A més, hauria pogut entrar al món del Piccolo Teatro, però vaig pensar que era millor fer una cosa nova aquí, a la meua terra, que no pas quedar-me a Itàlia i arriscar-me a ser un segona, o tercera, o quarta fila. Aquest va ser el motiu de la tria.



### **Quan vas tornar tenies decidit reincorporar-te a l'Adrià Gual?**

No, ho vaig decidir un cop aquí. Vaig veure com estava el panorama i en vaig parlar amb la Maria Aurèlia. Ella no t'imposava mai el seu criteri, et seduïa, que és pitjor, perquè al final feies el que ella volia. Recordo, per exemple, que no vaig anar als *encierros* de Pamplona per consell d'ella, després de dir-li moltes vegades que hi correria. Doncs no vaig anar-hi. Et convenia, t'imposava el que fos, perquè el que deia era de raó. En realitat era un reconeixement a l'experiència d'ella. Quan vaig tornar d'Itàlia em va dir: «Nosaltres volem fer una cosa nova. Si t'hi apuntes tindrà els seus avantatges i els seus inconvenients». Hi havia la part del treball amb en Ricard Salvat, que no seria fàcil, però a ell ja me'l coneixia. N'havia rebut tants renys i males cares que ja ho donava per acceptat. Bé, acceptat no, però deies «guardem-ho al calaix» i no en feies cas. Aleshores vaig pensar que era més important fer una cosa nova de cara al país que no pas anar a fer de tercera figura a Itàlia. Naturalment, com que ja m'havia gastat tots els diners, recomençar i buscar feinetes va ser tota una cosa. Em van sortir treballs de copiadador, o de refer alguna cosa, o de donar classes de teatre... En fi, de seguida va sortir la feina a l'escola Laietània, que econòmicament no és que em salvés, però em va ajudar.

### **I l'aventura nova que et recomanava la Maria Aurèlia era la Companyia Adrià Gual, un intent de professionalització.**

M'ho va dir així: «La companyia Adrià Gual va pel camí de la professionalització, per tant és un pas endavant». El que no sabia la Maria Aurèlia era que aquesta companyia, en lloc d'entrar al Romea per la porta gran, va entrar-hi per la porta de servei i va ser un desengany. Va ser per equivocació d'en Salvat, que no va saber aprofitar l'ocasió. Els propietaris del Romea i el mateix Ricard Salvat van voler que no fos una companyia només d'alumnes de l'EADAG, sinó una cosa barrejada amb professionals que

podien adaptar-se a la manera de treballar de l'escola. Per exemple l'Enric Casamitjana, l'Elisenda Ribas, la Carme Contreras, que van intervenir en la nova companyia. Però això va ser una concessió. El que interessava era presentar l'Escola Adrià Gual com una companyia nova i amb un estil nou. Era la visió que va tenir la Maria Aurèlia, i en Salvat també la devia tenir, però en lloc de rebutjar les condicions que li posava el Romea, les va acceptar totes.

### **A la companyia hi fas d'ajudant de direcció.**

Va quedar establert que jo faria d'ajudant de direcció i que podria fer muntatges que sortissin de propostes que determinats autors fessin a la companyia. Com va ser el cas de les *Balades del clam i la fam*. Va ser el mateix any que vam anar a Madrid i jo vaig fer les ajudanties i, de tornada, al Romea. Quan vaig tenir temps vaig muntar *Balades del clam i la fam*, una obra que va confegir en Xavier Fàbregas i que en Salvat va considerar de «mira'm però no em toquis», o sigui que me la va donar a mi, i jo, com que m'agradava veure què escrivien els autors nous, la vaig muntar amb molt de gust. Vaig tenir els elogis i l'amistat d'en Xavier Fàbregas. Després aquesta amistat no sé perquè es va capgirar i es va convertir en una mena de malvolença i de mala llet crítica, que encara ara no sé a què pot ser deguda. Tanmateix, com a persona sort en vaig tenir a la Pedrera d'Avinyó, anys després, un dia que em trobava malament i ell em va portar a l'hotel.

### **Explica com va anar la temporada de la Companyia Adrià Gual a Madrid.**

L'estada a Madrid va ser una aventura. Hi vam anar contractats per Víctor Auz, del Ministerio, i vam estar tot un mes al Teatro María Guerrero, l'octubre del 66. Ens vam divertir molt. Els tècnics del teatre deien: «Esos actores catalanes todo el día o se pelean, o se gritan, o se besan». A en Salvat el fascinava Madrid.

Estava entestat en ser el director del Teatro Nacional. Per a això comptava amb una recomanació molt important d'un polític de la seva terra, conseller del regne o alguna cosa d'aquestes...

**Devia ser Joaquín Bau y Nolla, un carlí de Tortosa que va prosperar sota el franquisme, procurador en Cortes i president del Consejo de Estado.**

Sí, aquest el va ajudar. L'estada a Madrid en Salvat la va utilitzar per anar-se introduint, pensant que li donarien el Teatro Nacional. Naturalment com que encara eren temps de franquisme, aquells van triar els seus, els que políticament els convenia, i no els que figuraven com a comunistes o que eren malvistos del Govern. Aquesta és la història lamentable. Bé, la companyia el públic de Madrid la va acceptar i ens va acollir amb la seva cortesia habitual, perquè és un públic educat, acostumat a anar a teatre.

**I treballàveu en castellà.**

Sí, un castellà de perdonavides, com si fos del bandoler Carrasclot. No et pots imaginar el que sortia allà. A *Adrià Gual y su época* hi havia llistes que els actors esperaven perquè la Maria Aurèlia s'entrebanqués i digués disbarats. Hi havia el joc d'esperar a veure quan arribaria l'embarbussament. La Maria Aurèlia, que era molt llesta, no va caure mai en cap i en va sortir gloriosa. Li va tocar representar *La feminista* de Rusiñol, que ella odiava cordialment perquè era contra les dones, però la va fer per disciplina, com va fer *Misteri de dolor*, on va descobrir una vena tràgica molt convincent. Les obres que vam presentar van ser *Misteri de dolor*, *Las aleluyas del Señor Esteve* i *Adrià Gual y su época*, totes en versió castellana. Tot això barrejat amb conferències i assistències al teatre madrileny. Ens posàvem al corrent, teníem contactes amb la gent, en Salvat no parava d'aprofitar les coneixences de la intel·lectualitat madrilenya i la Maria Aurèlia anava escrivint la seva novel·la i les seves memòries, la primera *Pedra*

*de toc*. Jo l'acompanyava a la biblioteca municipal de Madrid i allà mentre ella anava prenent notes jo llegia diaris tranquil·lament. Ens ho passàvem bé. Vam anar als millors restaurants. El teatre madrileny, com diria la Sara Montiel, «no es nuestro estilo», perquè no ens acostumàvem a aquella manera de recitar. Vam poder veure una *Madre coraje* amb l'Amelia de la Torre que va ser interessant, però sempre dins d'aquell estil, és clar. Acabat el mes, ja tots teníem ànsia per tornar a Catalunya, però primer vam anar a Valladolid. Feia un fred que pelava, però vam tenir el nostre petit èxit en el festival que s'hi feia. En tornar a Barcelona, jo vaig anar amb l'autobús i la Maria Aurèlia va tornar amb en Salvat. Quan vaig arribar em va explicar que havia acabat la relació amb ell i que res no seria com abans.

### **Això va afectar d'alguna manera la continuïtat de la companyia?**

I tant que va afectar! La Maria Aurèlia es vantava de ser una dona molt amiga dels seus amics. I és veritat, no va fallar mai amb la seva amistat i jo en vaig tenir proves molt demostratives i molt definitives. Ella era així. Quan va acabar amb en Salvat, va acabar-hi diguem-ne espiritualment, però encara va continuar un temps a la Cúpula, fins que va decidir dedicar-se només a la literatura i deixar el teatre. També va passar per l'experiència d'Estudis Nous, i quan els va deixar, que devia ser l'any 72 —perquè llavors donava classes a l'Orfeó de Sants, havia alternat una cosa amb l'altra—, va decidir deixar el teatre i dedicar-se només a escriure. I va fer santament, perquè la Maria Aurèlia era sobretot una escriptora cent per cent i és el que ella més reivindicava, més que el feminisme que li han aplicat.

### **I de tornada de Madrid...**

Fem temporada al Romea. Amb una sabata i una espadenya. Aquí tinc un dubte, ara no recordo si vam començar amb *L'auca*

*del senyor Esteve* o amb *Ronda de mort a Sinera*. El que sí recordo és que pels volts de Nadal vam estrenar *La bona persona de Sezuan*, de Brecht, que és el que va salvar la temporada, perquè les altres programacions no van tenir l'èxit que esperàvem. La *Ronda de mort a Sinera* perquè tot el públic *engagé* ja l'havia vist i *L'auca del Senyor Esteve* perquè el públic *non engagé* ja n'estava fins a dalt de tot, i ja n'havia vist no sé quantes versions. O sigui que la temporada, de novembre a desembre, va anar tirant com va poder. Llavors la Núria Espert es va comprometre a fer *La bona persona de Sezuan*. L'Espert és una dona de teatre i com a administradora i organitzadora ha fet coses molt interessants. Va mirar de trobar l'ajut d'Enrique Llovet, el crític, perquè fes publicitat de l'obra. En Llovet, me'n recordo perfectament, ho va fer, i en una taula rodona a televisió d'aquestes de després de dinar, va estar fent propaganda de *La bona persona de Sezuan*, dient que era una cosa increïble i que s'havia de veure. Al vespre del mateix dia teníem el teatre ple. Va ser un èxit fins a acabar la temporada. Després vam tornar a la Cúpula i vam continuar fent la nostra vida de cada dia. A la temporada següent jo ja havia partit peres amb en Salvat, per motius relacionats amb *Balades del clam i la fam*, i li vaig dir que l'últim treball a què m'havia compromès era *Adrià Gual i la seva època*, i que li faria d'ajudant. Va ser una ajudantia maleïda, perquè el dia que vam plegar del Romea la furgoneta que havia de portar la roba a la Cúpula va arribar de nit, va trobar tancat i la va deixar al vestíbul del cine Coliseum. L'endemà al matí el porter de l'escola em truca: «Codina, el vestuari està tot a l'entrada del Coliseum». Intacte, perquè ningú va tocar aquella muntanya de roba, amb vestits i capes de seda natural, que tenia el seu valor. Hi vaig haver d'anar i amb molta ràbia em va tocar anar-la pujant tota, mirant que no faltés res. Me'n vaig sortir, però es veu que estava predestinat. Era el dia que me n'anava de la Cúpula, volia deixar la feina ben feta i endreçar tot el vestuari en uns penja-robes, però per desfortuna meva, en

el moment que ho collocava, la barra que aguantava els penjarobres va fer un crec com un aglà, es va trencar i tot el vestuari va anar per terra. Li vaig dir a en Salvat: «Aquest vestuari jo no l'he tirat, però ha caigut». I així va ser el meu comiat de l'Adrià Gual. Les relacions amb en Salvat havien arribat a un punt tan tibant, que no hi havia manera de salvar-ho si no era amb humor.

### **I després d'aquesta ruptura fas un nou viatge a Itàlia?**

Sí, aquells amics de Gènova eren molt aficionats al teatre i em van avisar que el Living Theatre hi anava i que faria tres obres en una setmana al teatre de Gènova. Vaig poder veure *Les cries*, *Frankenstein* i *Antígona*. Ja havia vist *Mysteries* a Milà i el volia portar, però això vindrà després quan t'expliqui com va actuar la censura espanyola. Aleshores em vaig enamorar de la gent del Living. Com que eren amics d'aquest amic de Gènova, Enrico Ferrando, vam organitzar un sopar, i saps com els vam alimentar? Amb pa amb tomàquet i pernil. Van quedar encantadíssims, veien visions amb el pa amb tomàquet. Ens vam fer amics de tots, negres i blancs, tota la gent del Living, perquè eren una raça ben especial. Tota una experiència, era admirable veure com es comportava aquella gent, el que feien. Les dues personalitats més destacades eren els seus directors, Julian Beck i Judith Malina. Eren persones de molta categoria, no solament artística, sinó també humana. La Judith Malina, que havia estat alumna de Piscator, era d'una tossuderia exemplar, però d'una tendresa admirable. Finalment van tenir una criatura més, dels fills que ja tenien, la Isha Manna, que era una nena encantadora i va sortir amb el temperament dels pares, que eren molt pacífics. Tenien ideologia anarquista al cent per cent i hi eren molt fidels. El Living no era només una manera d'actuar, sinó una manera de viure. Els números que muntaven als hotels *no te digo*: per exemple rescatar una que s'havia quedat a la banyera mig drogada i anar-la estirant, banyera enfora, amb el vestíbul ple de gent. Als

hotels de Barcelona a la majoria no els van admetre, vam haver de fer un pelegrinatge perquè admetessin tota la companyia perquè els trobaven uns despenjats. Imagina't, tot de hippies, no et dic res de com anaven. O sigui que vaig conèixer els Living, vaig estar molt bé amb ells. I l'any 67, com que no tenia feina vaig fer d'ajudant de mànager d'en Carles Lloret, que em va enviar a Itàlia dues vegades per contractar companyies. Vaig fer contactes per portar l'Anna Magnani, però no hi va haver manera de trobar-la. Em van dir: «Deu estar cardant per algun racó de Roma». La tenien en un concepte raríssim. En Lloret va tenir contactes amb el Piccolo a través d'un empresari de Madrid i la temporada següent també vam portar en Gassman. El Living Theatre va portar problemes amb la censura, perquè havien de venir amb *Mysteries* i *Antígona*. El censor de Barcelona va dir: «*Mysteries* no pot ser perquè es moquen davant del públic i tiren els mocs a terra. Això no pot ser perquè el públic protestarà. En canvi *Antígona* és un clàssic i els clàssics els seguirà tothom i no passarà res». No passarà res? Era una *Antígona* que et quedava gravada, era la cosa més contestatària que havia vist a la meua vida. Tenia com a lema «massa tard, massa tard per fer justícia, per posar les coses en ordre». Quan es va fer al Romea, un grapat de públic se'n va anar. Els del Living deien que tenien a glòria no haver fet cap representació sense que una part del públic se n'anés, mort de fàstic i cridant. Aquí a Barcelona va passar igual, només que bona part de la professió en va prendre nota i va copiar la manera de fer del Living i durant un temps van introduir el teatre de gest en contra del teatre de text. Va ser per influència del Living i d'altres grups que feien teatre d'aquest tipus, tot i que en els seus muntatges combinaven perfectament gest i text. Vam atendre la companyia, ens vam fer amics de Julian Beck i Judith Malina, vam anar-hi a dinar amb la Maria Aurèlia i en Miguel Narros. Va ser molt interessant i aquells contactes em van quedar per tota la vida. En Julian Beck no tenia cap mena d'impediment

per parlar de les seves idees, les exposava molt clarament i de manera molt intel·ligent. Bé, aquesta va ser la meua experiència de fer de mànager. Em sembla que va ser en aquesta mateixa època, a finals dels seixanta, que en Lloret em va dir que el Romea s'anava a traspassar i que es convertiria en Teatro Nacional d'Espanya. Hi ha algun article al Tele/eXprés que en va parlar. Uns anys abans uns mecenes rics havien comprat el Romea: en Recasens, el doctor Pedro i Pons, en Casals, etc. Es va esbombar la notícia i el Romea no es va vendre.

**Aquells prohoms tan catalanistes estaven tips de perdre diners.** Sí, en perdien, però és que portaven cada xufla... quan van fer la renovació del Romea en lloc de donar-li el paper a la Maria Vila, que s'havia sacrificat tota la vida pel teatre català, criden la Carme Carbonell, *afincada* a Madrid, per fer un Pous i Pagès. És clar, era un teatre passat de moda, i amb la Carme Carbonell que tenia aquella veueta trencada que no podia ni parlar... com la gent que fa teatre a Madrid, que tots tenen la veu que se'ls esquerda.

**Em sembla que d'aquest intent de vendre el Romea a Madrid en saps alguna cosa més....**

Aquesta no la podràs explicar, encara que hagin passat cinquanta anys, perquè en Lloret s'aixecarà de la tomba per retreure'm que me n'anés de la llengua. Va ser una traïció que li vaig fer, perquè ell m'ho havia explicat en secret. Ell aleshores era el gerent del Romea, on hi havia tots aquells capitalistes que l'havien comprat per «salvar-lo». Com que les coses anaven molt malament se'ls va acudir oferir el Romea a Madrid, als dels Teatros Nacionales per fer-se'n càrrec i comprar-lo. Els de Madrid van dir que sí i anaven a fer els passos necessaris. El mateix dia que en Lloret m'ho va explicar me'n vaig anar a veure un periodista del Tele/eXpres, en Joaquim Ibarz, i li vaig dir: «Mou això perquè el Romea està a punt de vendre's». I ell ho va esbombar al diari i els



prohoms van fer-se enrere dient que no, que el Romea no es podia vendre, i l'operació es va aturar.

**I això no es pot explicar ara? Si ja no deu quedar viu ningú dels implicats en aquella operació! No et preocupis, ja me'n faig responsable.**

És que els Recasens els conec, i sempre han estat generosos. L'Ibarz també és mort, anava pel món de corresponsal. Havia fet teatre a Saragossa amb en Mariano Cariñena i en Juan Antonio Hormigón. Era un noi molt interessant, ens vam fer força amics... Deixa'm acabar això del Romea. Jo era molt amic d'un dels amos, en Quico Recasens, vivíem a la mateixa casa. Em va demanar consell i fins i tot em va demanar un pla de programació del Romea. El que passa és que no va tenir èxit amb els altres socis, i no em van dir mai res. Les relacions amb el Romea sempre van ser molt especials. Hi havia un senyor que era una mena de *cabo de varas*, el senyor Bohigas, que manava en l'administració i ho manegava tot. Sempre feia el mateix gest, se li torçava el nas cap a un costat i la boca cap a un altre. No sabies si era un somriure o una maledicció. La vegada que fèiem els *Pastorets*, quan la Companyia Adrià Gual... Allò va portar discussions, els empleats del Romea volien que féssim els *Pastorets* d'en Serrat perquè hi guanyaven un tant per cent però nosaltres vam imposar els d'en Folch i Torres. Ens van fer de tot: baixar una caldera del Pere Botero per darrera de la Mare de Déu mentre resava, no volien baixar el piano a baix, a l'orquestra, van fer mil i una trapelleries. I com que s'havien de comprar coets per quan entraven els dimonis, en Bohigas em va dir: «Miri, si volen tirar *petardos* se'ls van a comprar al Volcán i vostès mateixos». Com que no em va dir quants, jo en vaig comprar una quantitat considerable. L'enrabiada que va agafar...: «Però escolti'm, Codina, com és que ha comprat aquesta quantitat de *petardos*?». «Com que vostè no m'ha dit quants, jo he tirat pel dret». Aquells petards els vam

consumir tots, la Maria Aurèlia i jo estàvem a sota connectant-los elèctricament perquè explotessin. El resultat: un petardam i una fumera que envoltava dimonis i àngels, i per allà tot espetegava.

### **O sigui que no vau incendiar el Romea de miracle.**

Amb la Maria Aurèlia, com sempre, ens barallàvem i aquella vegada per fer les paus em va regalar una màquina de tren de plàstic de la botiga de *souvenirs* de la seva família, a la Rambla. Aquella màquina va ser una mena d'aliança de pau. En Salvat ens deia: «Sembleu gitanos, sempre barallant-vos i sempre fent les paus». La relació amb la Maria Aurèlia sempre va ser així: «Peeeeep, Peeeeep!». És com si tingués aquest so de «Peeeeeep» encastat a l'orella.

### **A tu tothom et deia Josen, en canvi ella...**

Pep sempre. Un amic francès un dia li va dir: «A tots els homes els dius Pep». I era veritat, en Pep Montanyès, en Pep Codina, en Pep No-sé-què, tot eren peps. Bé, la relació amb el Romea va acabar. Després ja només va continuar amb els Cicles de Cavall Fort, i algunes actuacions esporàdiques; vam cobrar el que havíem de cobrar i prou. Realment jo en qualitat de director professional et diria que no vaig trepitjar mai més el Romea. Sempre va ser a través de Cavall Fort o d'alguna representació extra. Un dia en Frederic Roda, en un homenatge que em van fer l'any 93, perquè era el guanyador del premi ADB, deia: «En Codina, aquell gran aficionat del teatre». I he quedat com a «gran aficionat del teatre». Com que a més sóc alt, ves a saber si es referia a la mida corpòria o a l'espiritual...

### **Quan deixes l'Adrià Gual, entres en contacte amb els de l'Alpha-63, de l'Hospitalet.**

Sí, els d'Alpha-63 eren una gent que venien a demanar consell a en Salvat per fer teatre. Políticament estaven compromesos a fer

un teatre professional seriós més que no un teatre ideològic, estaven ajudats per l'Ajuntament de l'Hospitalet i rebien subvenció i ajudes que quan vam fer *Juli Cèsar* i les altres obres ben bé que ens van servir. No eren gent compromesa d'esquerra. Optaven a ser bons professionals i res més. Però de moment funcionaven com a grup de teatre independent. En aquesta època cal distingir entre teatre independent i teatre d'aficionats. El teatre independent volia fer un teatre nou: adaptant, copiant i inspirant-se en el que veu en el gran teatre europeu i americà. En canvi el que feia el teatre d'aficionats era copiar els repertoris dels teatres professionals més comercials.

### **Amb els d'Alpha-63 hi estàs un parell d'anys.**

No, menys. Va ser una relació molt intensa i activa. Vam fer tres muntatges. Un va ser *La rosa i l'anell*. Que tu em diràs: per què l'he muntada? És una novella per a criatures, de Thackeray, però amb una traducció molt primfilada d'en Carner, que sempre fa servir paraules creades com si fossin senyores, amb aquell català preciosista, però molt bo d'escoltar, una obra mestra. Nosaltres, per consell de mossèn Ballarín, que era un admirador del llibre, la vam muntar en una adaptació teatral que vaig fer jo. Hi va haver discussions sobre si era una obra per a criatures o no. Nosaltres vam pensar que el teatre pot ser per a criatures sempre, i com més en vegin, millor. Ho vam tirar endavant. Després vaig fer *Els mites de Bagot*, perquè quan vaig conèixer més profundament en Xavier Romeu em va explicar que havia guanyat un premi i li vaig dir: «Doncs jo et muntaré l'obra». Era molt partidari de muntar obres noves d'autors. Perquè el teatre, si no el veus dalt de l'escenari, no saps com funciona. *Els mites de Bagot* és una obra que funciona. En canvi, *Ànimes de càntir*, que va ser la seva primera obra, no funciona. L'experiència va ser vàlida per ell però. Després vam fer *Juli Cèsar*, de Shakespeare, que vam representar a la plaça major de l'Hospitalet i per altres places d'allà.

Dic «per altres places» perquè durant la representació de la tragèdia de Shakespeare els camions de les escombraries no van deixar de fer soroll, impeding que Calpúrnia i altres personatges diguessin els seus parlaments amb claredat i arribessin al públic. Però mira, s'ha de comptar amb aquestes gangues quan es fa teatre popular a l'aire lliure. Aquella imatge de l'espectadora amb el cotxet i la criatura, déu n'hi do, perquè si la criatura es posa a plorar t'ho desmunta tot.

### **Després com va ser l'experiència, tan breu, de la Nova Companyia de Barcelona, amb en Ventura Pons?**

Ell va ser el que va pagar, eh?, que fins i tot hi va perdre el cotxe. Jo vaig dir a en Carles Lloret: «Doncs sort que tenia cotxe!», perquè jo hi vaig perdre diners però no tenia cotxe, ves. La cosa es va haver de plegar perquè no va tenir prou èxit. Va ser una aventura. Li haig d'agrair que pensés en mi, perquè jo aleshores ja era una mica conegut i li reforçava la companyia, mentre que ell tot just s'estrenava. Un dia la Carme Contreras li va preguntar per què no havia dirigit jo el Shakespeare, *Nit de Reis*, que hi tenia més experiència, ja que acabava de dirigir *Juli Cèsar*, i ell va contestar: «Que et penses que he muntat la companyia per promocionar en Codina?». M'ho va explicar ella, ja saps que el teatre és un niu de tafaneries. En Ventura Pons venia molt per la Cúpula del Coliseum i, curiós com era, ens anàvem fent amics, em va presentar a la seva família i d'allà va sortir la idea de formar la companyia, que la portava com a administrador en Carles Lloret, un home que s'estimava el teatre i era un bon gestor, que sabia el que funcionava i el que no. La Carme Contreras, la seva dona, formava part de la companyia, però en el primer acte de *Vent de garbí i una mica de por* s'havia de posar un mallot arapat i posar-se provocativa, i en Lloret la va treure de la companyia... al cap de nou mesos els va néixer una criatura. Bé... o sigui que la iniciativa de la companyia va ser d'en Ventura



1968. *Vent de garbí i una mica de por*, de Maria Aurèlia Capmany. Teatre Romea. Nova Companyia de Barcelona (foto de Pau Barceló). D'esquerra a dreta, Claudi Sentís, Joan Matas, Víctor Petit, Emma Cohen, Enric Casamitjana i Rosa M. Sardà.

Pons i els diners els va posar la seva família, que eren joiers majoristes, en Ventura va dur el negoci molt temps. I jo era el codirector artístic. Vam fer *Nit de Reis* i *Vent de garbí i una mica de por*, de la Maria Aurèlia, que ho va aprofitar per venjar-se una mica d'en Salvat. Em va proposar si em veuria amb cor de tornar-la a muntar. Va ser amb el mateix text i, burro de mi, fins i tot vaig voler ser fidel al «cànon» que havia fixat en Salvat, i almenys el primer acte era igual de com l'havia fet ell. Consti que ho vaig fer per respecte, no com a còpia. Però els altres dos actes els vam fer força diferents. Recordo que per a l'acte de l'any 1936 ens vam inspirar en la pel·lícula *Sombrero de copa*, amb Fred Astaire, que llavors feien en algun cinema de barri i que vam anar a veure tots.

Vau fer la primera versió del text? Jo en el pròleg al volum de Teatre de l'Obra completa de la Capmany, dic que la versió publicada de l'obra era una revisió que n'havia fet l'autora per al teu muntatge, reduint personatges.

Doncs no, no va tocar ni una lletra. Només en el primer acte, el de Cadaqués el 1968, m'hi hauria pogut abonar, perquè la Emma Cohen, que hi sortia, ens va explicar algunes coses que passaven a casa d'alguns estiuejants. L'estrena va anar com va poder perquè va haver-hi fallades d'electricitat i allò semblava que naufragava, però el segon i tercer actes ho van salvar. Es va reduir el nombre d'actors pel tema econòmic, redistribuint les rèpliques. En aquesta versió de *Vent de garbí* hi sortia la Rosa Maria Sardà, que l'havia pescat quan ella anava pel món fent vodevils amb en Paco Moran, i la vaig encertar. En Ventura se'n va enamorar i li va donar el paper a *El knack*, d'Ann Jellicoe, que van fer després, a La Villarroel... A partir de llavors en Ventura va anar consolidant-se com a director teatral.

***El knack* va ser al Windsor, a la sala de dalt. La Villarroel va triar anys a obrir-se encara.**

Ah, tens raó. Ara no sé per què ho situava a La Villarroel. Que, per cert, me l'havien de donar a mi, però al final se la van quedar l'Àngel Alonso, l'Adolf Bras i un altre. El rector els ho va donar a ells, perquè La Villarroel era de la parròquia i ell tenia idees polítiques, i jo ho vaig trobar just, tenia sentit que ho agafés una gent polititzada. Estava al costat d'on hi havia la «Solidaridad Nacional» del Movimiento, i abans havia estat de la «Solidaridad Obrera» de la CNT. En fi... és que jo no he tingut mai sort amb els «protectors». Quan la Maria Aurèlia va preguntar una vegada a en Jordi Pujol si em protegirien, li va dir que no. Més encara, una sola vegada que em van ajudar, quan havíem de muntar l'*Homenatge a Picasso* a La Cova, vaig anar a demanar diners a Banca Catalana, vaig parlar amb en Carner, i em

van donar un crèdit, però amb un 25% d'interès. Vaig haver de tornar fins l'últim cèntim. Ja ho veus. I si em preguntes què he fet malament, doncs no ho sé. En aquell muntatge del *Picasso*, a més de les meves germanes, que sempre que em calia m'avançaven diners, alguna vegada un amic o altre, hi havia un tal Gràcia, de l'ADB, que me'n va deixar a tornar. Els que van donar alguna cosa eren els editors, els Gili i els Gaspar, i sobretot en Muga, de la Polígrafa. És que en aquells anys per fer les produccions havies d'anar a buscar els diners on fos. I després, quan es feien, per exemple a La Cova, els actors, els músics i els autors cobraven, i el que em pertocava a mi anava a eixugar els deutes de la producció. O sigui que a més de director era productor de *myself*. Sovint ho he estat.

**Són coses que s'han d'explicar perquè quan es parla del teatre independent, sembla que els diners per produir —l'escenografia, el vestuari, etc— baixessin del cel, i la crítica o els historiadors mai no ho tenen en compte ni en parlen.**

Jo sempre ho vaig haver de buscar pel meu compte. Potser només quan vaig fer els *Desbarats* els diners els va avançar el TEC, no n'estic segur, caldria preguntar-ho a l'Olivares, perquè jo no en tinc factures. Aprofitàvem tot el que es podia del material de rebuig. I no me'n podia anar al llit amb cap mecenes perquè sóc lleig.

**Ara has parlat del *Picasso*, un dels espectacles de La Cova del Drac, perquè en aquesta època comences l'aventura del cabaret.** L'aventura del cabaret va anar així: la Maria Aurèlia, en Salvat i jo havíem vist un espectacle de cabaret literari a Itàlia, de la companyia del Paolo Poli, que es deia *Il Diavolo*. Contava les facècies de la humanitat i atribuïa totes les desgràcies a l'home mateix, que s'ho munta per donar les culpes al dimoni, quan el responsable és ell. En Paolo Poli era una persona molt refinada, que et

clavava un clàssic com l'*Orlando Furioso* enmig d'un pit i cuixa de cabaret, o una cançó obscena de la Maria Monti. O una broma política enmig d'una melodia romàntica, com és aquell minuet d'*Exaudet*. Aquesta barreja ens va deixar bocabadats. Ho vaig veure a Roma, al Teatro delle Muse, em sembla, però no ho juraria. Tinc el disc i ho puc mirar. En Ricard i la Maria Aurèlia em van dir: «Hem vist un espectacle preciós. Ves-lo a veure». Jo anava a Roma al cap d'uns dies, i també vaig quedar fascinat. Tant és així, que quan ens vam veure el juny següent a Barcelona vaig dir: «Això s'ha de muntar d'alguna manera». La Maria Aurèlia va escriure un parell d'esquetxos que li havien demanat l'Adrianet Gual i el Manolo Núñez, un esquetx sobre els hippies, més una cançó basada en la cançó popular *Caterina se'n pentina*, que es deia *L'auca de la Piti* i que havia de cantar la Guillermina Motta. Això era per a un espectacle que en part es va fer al Palau de la Música, en una mena de trobada de la Nova Cançó, amb en Serrat, en Llach i *tutti quanti*. Jo n'era el presentador. En aquest projecte també hi intervenia un amic italià que havia fet teatre universitari, en Gianni Lo Scalzo, que en aquells temps residia a Barcelona, era hoste de la Maria Aurèlia i meu, i actuava també en coses de la Cúpula, va fer de mànager d'en Ricard Salvat i va fer contactes per portar en De Filippo. No se'n va sortir perquè era molt *bon vivant*. Bé, amb aquest Lo Scalzo havia de fer l'espectacle. Havien de sortir en Toni Moreno, la Guillermina, però no avançava. No sé què va passar que en Manolo Núñez i l'Adrià Gual se'n van desdir i l'espectacle va quedar sense muntar. Jo li vaig dir a la Maria Aurèlia: «Escolta, per què no l'escrius i jo te'l dirigiré?». I ens hi posem. Resulta que ens assabentem que l'Espinàs buscava gent per fer representacions a La Cova del Drac. Vaig anar-hi. Llavors ja teníem dos actors professionals empaaulats, que eren l'Enric Casamitjana i l'Elisenda Ribas, i dos de la Cúpula, la Carme Sansa i en Joan Miralles. Amb aquestes quatre persones, que eren com la meva cort celestial, una tarda ens



vam adreçar a l'Espinàs, que va tenir la santa bona voluntat d'escoltar-nos, però el que li dèiem era com aquella història del vestit nou de l'emperador, que no se'l veu mai perquè no existeix, però li fan creure que porta un vestit preciós. L'Espinàs va dir: «Escolta'm, aquí només hi ha una cançó i un esquetx». «Sí, però enmig hi va un número que es dedica a això, un altre número que es dedica als diners i un altre número que diu allò...». «Sí, però no hi són». «No hi són, però hi seran. La Maria Aurèlia està treballant-hi. A hores d'ara està pencant-hi». L'Espinàs, callat i prudent, anava pensant, pensant. Al final, quan esperàvem que ens digués: «Ja us en podeu anar a fer punyetes, això no val res», va dir: «Doncs bé, us agafaré. Veniu i ho comenceu a muntar». Vaig anar a casa de la Maria Aurèlia i li vaig dir: «Maria Aurèlia, ara has d'escriure l'espectacle». «Vine demà que és diumenge i tindrem temps de fer-ho». I en un diumenge a la tarda va sortir tot el que faltava. La Maria Aurèlia havia rebut un disc d'Anglaterra d'aquell espectacle que es deia *Oh, What a Lovely War!*, que li havia portat en Ventura Pons, i em va dir: «Posa aquesta música!», i na-na-na-naaaa-na-na ella anava escrivint a màquina «El sarau, au, au, au». Dic: «però només poses “el sarau”?» i diu: «Sí, però ja farà bonic, no t'hi amoïnis». «El sarau, au, au, au... a veure... posa-la una altra vegada que no l'he pres bé... Ta-ta-ta-taaaa.» El músic, l'Arrizabalaga, quan es va trobar la música del disc per una banda i la lletra de la Maria Aurèlia per l'altra, va dir que no lligaven. Es va passar la nit en blanc fent lligar «El sarau, au, au, au...» amb la melodia anglesa. I se'n va sortir. Va ser la cançó d'èxit de l'espectacle. Amb les altres cançons la Maria Aurèlia va agafar el cançoner popular i va anar triant: «Posarem això aquí, posarem això allà» i pam!, ja estava. Era la capacitat, el cap endreçat que tenia. Vam dir: «Portem-la demà a l'Espinàs», que li va encantar i es va estrenar el dilluns de Pasqua següent. Me'n recordo molt que en Fabià era un dels espectadors. Si venia en Fabià volia dir que hi havia una part de la professió que no

era de les teves idees, però que respectaven la teva manera de fer i ho tenien en compte. Hi havia tots els amics i coneguts, excepte la Maria Aurèlia i en Vidal Alcover, perquè la Maria Aurèlia i en Vidal Alcover s'havien promès fidelitat eterna i estaven celebrant-ho a Santillana del Mar i ens van deixar penjats, cosa que em va anar molt bé perquè li vaig poder retreure durant molt de temps, va ser com una mena de venjança espiritual, dient-li: «No hi eres!». Llavors en Jaume Vidal havia arribat de Mallorca, vivia en una pensió que hi havia a sota de casa de la Maria Aurèlia. Quan va veure *Dones, flors i pitança* es va enamorar del text i de l'obra, i de seguida es va posar a escriure'n una altra que es va estrenar el mateix any.

***Dones, flors i pitança* obre una etapa de teatre de cabaret que va durar uns quants anys.**

Inconscients!, qui ens anava a dir que creàvem una mena de nova escola de cabaret, perquè era una troballa feta d'aprofitalles. A *Varietats-2* o *La cultura de la Coca-cola* recordo que hi sortia un tros de la *Divina Comèdia* de Dante, però hi havia també el negre espiritual *When The Saints Go Marching In...* Hi havia tot el conegut i per conèixer, i sobretot aquelles cançons italianes que ens havien agradat tant de l'espectacle del Paolo Poli. El pobre no va arribar a saber mai que les cantàvem a Barcelona però li devien arribar els drets, perquè la Societat d'Autors no és manca... Esperem-ho! El segon autor, com deia, va ser Jaume Vidal Alcover. Llavors ja va quedar establert que eren els autors de *La Cova*, perquè després d'en Jaume Vidal, la Maria Aurèlia va escriure el següent. Però, de fet, eren tant equip ells dos que deien: «Mira, al proper farem això. A l'altre això altre». Ara, va ser un treball esgotador. Vuit espectacles en set anys. Això mata el més valent. Vam agafar tot el que coneixíem. Per exemple, vam recuperar el claqué. Hi havia un ballarí retirat, que em penso que es deia Luna, que, pobre, no n'hauries donat cinc cèntims.



1969. *Varietats-3 o Public Relations*. Cova del Drac. Companyia Ca barret! (foto de Pau Barceló). D'esquerra a dreta, Pepa Palau, Josep Torrents i Carme Sansa.

Jo vaig dir als actors, en Frederic Roda fill, la Carme Sansa i en Josep Torrents: «Aneu i a aprendre a ballar claqué amb aquest senyor». En van aprendre i mira, va fer fila. Coses com aquestes, com veure que una cançó popular es podia convertir en un tema de *jazz* si el sabies fer servir. Va ser bufar i fer ampolles. Quan el darrer espectacle es va acabar, va ser perquè no donava per més. Va ser una època molt fructífera i ens ho vam passar molt bé. Els actors es van entendre, no va haver-hi cap batalla horrorosa. Hi van passar la Pepa Palau i el Josep Torrents, l'Elisenda Ribas i sobretot la Carme Sansa, que van saber donar una pinzellada de personalitat i de bon gust. Després va venir *l'Homenatge a Picasso*.

**L'Homenatge a Picasso li va encarregar a Josep Palau i Fabre?**

No, va ser cosa de la Pepa Palau, que amb en Palau i Fabre es coneixien dels temps de París, feia molt temps. Una nit que representàvem l'espectacle anterior, van presentar-se i la Pepa Palau em va parlar d'aquest espectacle sobre Picasso. Vaig dir: «Ah, li diré a en Josep Torrents si ho vol acceptar», perquè no semblés que tot ho acaparava jo. Li vaig dir per gentilesa i ell va pensar-se que li cedia perquè em sobrava. Va sortir rodó. El contacte amb en Palau i Fabre va ser difícil perquè tenia un caràcter estrany i era molt primmirat. En una picabaralla entre els dos vam decidir no anar a fer l'espectacle davant de Picasso perquè no ens vam entendre.

**Va ser la primera estrena teva on vaig anar jo.**

Aquesta va ser la primera? A la que sí que vas venir, després, va ser *Botxirello, botxirello*, ho sé perquè m'ho vaig apuntar: «L'únic crític que ha vingut de tot Barcelona ha estat en Guillem-Jordi Graells». T'ho vaig agrair. Va ser tot un detall perquè va ser una mala estrena, condemnada per endavant. D'aquelles estrenes que tot hagués pogut anar malament. Però ens en vam sortir, va ser maco i t'ho passaves bé. L'espectacle més folklòric, perquè tot eren cançons, endevinalles i corrandes populars. Ara repassant-la pel centenari de la Maria Aurèlia ho deia a en Joan Font, de Comediants: «Si vols fer una festa lluïda, agafa *Botxirello, botxirello*, descomposa'l i fes-lo servir perquè hi ha tots els elements per a una festa popular». Però no ho ha fet...

**A partir d'aquí és una mica difícil seguir cronològicament perquè fas moltes coses a la vegada. Venen uns anys que estàs a l'Alpha-63, en el cabaret i et poses a fer teatre infantil amb el TEC...**

Si em preguntes com me'n vaig sortir, no sé com ho vaig fer. Hi va haver un any en què vaig tenir set muntatges entre mans.

Uns van sortir com van sortir, d'altres la vam encertar i van tenir bona acollida. És curiós perquè treballava amb gent molt variada, amb els d'Estudis Nous, amb els de l'Hospitalet, amb els del TEC (Teatre Experimental Català). Trobaves gent que volia fer teatre perquè trobava que els altres de la professió l'havien oblidat, per exemple el Paco Alborch, que va venir a apuntar-se per *Una Roma per Cèsar* i al final no ho va agafar perquè es va queixar que només tenia divuit rèpliques. Ens vam posar a comptar i era el que en tenia més de tots. Hi havia moments en què et deies: «No sé com me'n sortiré...». Però tot s'anava solucionant, tot i que treballar amb persones no és el mateix que treballar amb objectes. Cada persona és un problema. En aquell mateix muntatge, va venir en Ricard Reguant amb un company seu a apuntar-se i no li va agradar perquè deia que tenia poc paper, doncs res, tranquil «bona tarda i tan amics» i vas continuant l'assaig perquè és el que has de fer. Doncs devia ser això: no sabia el que era tenir un «no» i pensava que podia arribar-hi. Però va haver-hi de tot. Per exemple, un espectacle en què vaig fracassar va ser *Remena, nena*, al Planeta 2001. La Guillermina Motta em va demanar un espectacle per presentar el seu nou disc. La Maria Aurèlia va escriure els textos d'enllaç. Vaig aconseguir un esbart perquè volia posar-hi música popular de ballet, no de cabaret. Em vaig equivocar amb això, perquè com que era gent no professional, van començar a fallar, i si al començament eren deu, van acabar sent tres o quatre. L'estrena no va tenir èxit i va tenir molt males crítiques. La gent que podia influir sobre la Guillermina Motta, i suposo que ella també hi va tenir part, van dir: «Això no pot anar endavant, s'ha de defenestrar algú i s'ha acabat». Em van proposar que tragués un dels ballarins perquè era *amariconat*. Vaig dir-los: «Escolta'm, jo no trec un ballarí perquè sigui *amariconat*. Si ho és, cadascú és el que vol i fa el que pot. Per tant, el mantindré». Em van dir: «Doncs et costarà el lloc» i em van fúmer fora. Així de senzill. Els vestits que havien sobrat,

me'ls vaig quedar com a pagament perquè, si no, no em donaven ni cinc, i els vaig afegir al muntatge següent, *Maria Magdalena o la penedida gramatical*, d'Alexandre Ballester, a la Festa de Maig de les Lletres Catalanes, que semblava que també havia de trontollar i els actors i actrius el van salvar. Hi havia en Guillem d'Efak, la Carme Sansa, en Xavier Serrat, una raça de professionals fidels amb els que sempre podies confiar. Els hi dec aquesta capacitat d'aguantar. En Xavier Serrat, que desafinava com una verrea, havia de cantar una cançó que a ningú no li sortia. Va sortir davant de tot i va començar a cantar i els altres van seguir i es va salvar l'obra. L'Ignasi Roda i en Joan Barril feien d'ajudants de direcció. Tota aquesta gent els he conegut treballant amb mi. Anaven fumant com desesperats d'amagat a darrera dels paravents, xerrant i desentenent-se de l'espectacle, però complien. En canvi en Guillem d'Efak, molt professional, que ja havia tingut en un dels espectacles de La Cova, els superava. I la Carme Sansa no diguem, ella sempre ha estat un puntal.

**Segurament és la persona amb qui has treballat més sovint, oi?**  
És amb la que he treballat més i a qui estic més agraït. Es mereixeria que li dedicués tot el que he fet. Sempre ha estat al meu costat, amb armes i bagatges, perquè la Carme Sansa, que a vegades té molt mal geni, el treu quan ha de defensar un company o quan ha de defensar una reivindicació de la professió. Llavors surt la Carme Sansa combativa que no s'espanta per res. Això li fan pagar, perquè la persona que diu les veritats, si no les diu amb molta picardia, doncs rep.

**Tu sí que tens fama d'haver tingut molt mal geni.**

I també he rebut molt. He tingut molt mal geni, però era una mena de defensa perquè, si no, se'm menjaven. En la meua vida de director he tingut més clatellades que moments de felicitat. El que em feia nosa d'algunes actituds i comportaments era no



1969. *Una Roma per Cèsar*, de Jaume Vidal Alcover. Teatre Romea. Teatre Experimental Català (foto de Glòria Mallol). D'esquerra a dreta, Frederic Roda Fàbregas, Jordi Viñas, Àlex Aixelà, Carme Sansa i Montserrat Garcia Sagués.

poder fer la feina. Mentre pogués fer-la i arribar fins al final, ja donava per positiu el que m'havia passat. Potser a hores d'ara ni me'n recordo de totes aquelles clatellades llegendàries, o me'n recordo però de manera anecdòtica. De les topades amb en Pau i Fabre em va quedar mal gust, però penses: «Mira, cadascú és fet a la seva manera». Vas fent un capmàs i al final t'ho mires tot objectivament. Això és el que em salva, perquè si no no podria viure.

**Diuen que havies llençat coses al cap dels actors: cadires, una caixa de coca-coles... circulen tota mena de mites.**

Al cap, al cap, no crec haver llençat res. Aquestes reaccions han estat exagerades amb el temps i, com tots els mites, deformats.

De tota manera, crec que la violència no està bé mai. Això de la caixa de coca-coles no ho recordo. A més, cada vegada que llençava una cosa tenia prou punteria per saber on aniria a parar. Em posava frenètic quan un actor no feia una cosa que li has dit vint vegades i no li dona la gana i et fa la traveta, això em posava a parir. A un li vaig tirar una sabatilla des de lluny a l'Auditori de Tarragona, i en Joan Miralles, que si no menjava es posava a parir, es posava fatal si retardaves l'hora d'aturar l'assaig per anar a sopar, jo li vaig clavar una cleca i ell me'n va clavar dues, que era més fort. No és que ho aplaudeixi, però anava així...

**Com vas anar a parar al TEC? El Teatre Experimental Català havia nascut com a grup molt renovador, però quan tu l'agafes fas sobretot teatre infantil.**

El TEC no tenia actors brillants, però eren honestos i conscients de la tasca que feien. Amb mi van ser generosos i acollidors, les quatre obres que hi vaig muntar no van ser un èxit i una d'elles, *Una Roma per Cèsar*, escandalosament xiulada per la mateixa professió, l'única que es tira pedres a la pròpia teulada. No me'n van fer mai retret, els estic molt agraït.

**Bé, però hi havia hagut la Núria Feliu...**

La Núria Feliu, quan era membre del grup, sembla que es va portar malament amb el TEC quan hi va haver una baralla amb en Baltasar Porcel, que els va retirar l'obra que estaven muntant, i la Núria Feliu, segons m'han dit, va prendre partit per ell. Va plantar la companyia. Va ser un moment que a mi em van fer pena, em vaig sentir més unit a ells que no pas a la Feliu i en Porcel. Però deixem-ho, i anem a com hi vaig connectar. Hi havia un actor, l'Àlex Aixalà, que també havia estat a l'ADB i que era l'actor més disciplinat que he vist mai. Li faltava un punt de llum per brillar, però sempre te'l notaves al costat, sempre obedient i complidor. Això també és d'agrair. Tenia una parada de llibres



vells als Encants de Sant Antoni. Jo cada diumenge hi donava un tomb. Era quan jo havia partit peres amb els d'Alpha-63, els de l'Hospitalet, i encara no havia entrat als Estudis Nous de Teatre... Devia ser un moment baix. Jo aleshores tenia en cartera *Ànimes de càntir* i *Alicia en terra de meravelles* d'en Xavier Romeu, que m'havia compromès a muntar. I amb l'Aixalà, que hi tenia prou confiança, li dic: «Mira, et vull demanar un favor. Vosaltres, els del TEC, ens acolliríeu a mi i els actors que tinc? No podem actuar com a grup independent perquè hauríem d'estar protegits per una entitat cultural legalitzada». Diu: «Sí, home, ja en parlare amb els responsables del TEC». Ens van acollir i va coincidir amb un canvi de local. Van passar al Reial Cercle Artístic, al carrer dels Arcs, on un fill d'en Joan Llongueras feia de mànager o secretari. En Llongueras ens va oferir de treballar allí, però que havíem de pagar la quota de soci. Volia que hi anéssim a fer de tapadora perquè allà s'hi jugava fort i havien rebut. Li vaig dir: «Escolta, si hem de tapar el que esteu fent i a més hem de pagar com a socis, no. Si ens ho feu gratuïtament, ens quedarem». Va ser així i al final vam entrar al Reial Cercle Artístic per la porta gran. Allà hi vam acabar de muntar *Ànimes de càntir*, com a espectacle del TEC, i hi va participar l'Aixalà com a actor. Després vam muntar *Alicia en terra de meravelles* per al Cicle Cavall Fort, també a nom i a càrrec del TEC. Amb aquesta obra hi va haver diferències, perquè a en Xavier Romeu li vaig encarregar la versió teatral del conte de Lewis Carroll i ell em va sortir amb un llenguatge sobretot polític, o sigui un conte propi i una *Alicia* completament diferent, capgirada, molt interessant, però que no era el que li havia demanat. Hi va haver una topada per culpa d'això, però es va acabar fent com ell volia. Els que van quedar queixosos van ser els de Cavall Fort, que em van dir: «Codina, això que la Reina de Cors sigui el Dictador Franco...». Perquè, a més, l'actor que ho feia era en Joan Matas, que estava gras com una bola. I van afegir: «Farem teatre amb tu, però polític mai

més, eh?, que ens hi va el futur». Em van avisar i qui avisa no és traïdor. Allí es van acabar les col·laboracions amb Cavall Fort, però més endavant les vaig rependre. La tercera cosa que vaig fer amb el TEC van ser els *Desbarats*, de Llorenç Villalonga, que assajàvem alternant-los amb *Una Roma per Cèsar*. Els *Desbarats* van tenir dues preestrenes. La primera a la primavera, al Reial Cercle Artístic, però només es van fer dos dels textos, que vam representar en una sala que hi havia al costat del menjador, amb un rebombori de més de vint persones en escena. Els comensals del costat van quedar ben servits. Després una segona preestrena, a l'Aliança del Poblenou, ja amb tres textos. I finalment l'estrena definitiva, la del Romea, el setembre del 70, l'espectacle sencer. Aquí, no sé per què, és quan va sortir la mala intenció d'en Xavier Fàbregas, que fins llavors sempre havia estat amic fidel. Em va preguntar: «Vols que la crítica la faci sobre la representació de l'Aliança o sobre l'estrena al Romea?». Li vaig dir: «Home, la vull sobre l'estrena definitiva al Romea». Però no es va aguantar i la va fer abans, sobre la versió incompleta a l'Aliança. Em va deixar per terra, una de les pitjors crítiques que he entomat mai a la vida. En canvi la representació al Romea va resultar molt positiva. D'aquells set muntatges increïbles fets així, gairebé a la vega-da, és dels que va sortir millor. En Bonnín em va fer uns elogis que jo ni els pensava, sobre *Alta i benemèrita senyora*. Ens vam divertir molt, perquè dirigir trenta persones... ara no es pot fer, no hi ha cap director que en pugui dirigir més de quatre o cinc.

**Perquè ara no hi ha cap teatre ni cap productor que s'hi pugui arriscar.**

En aquell cas el primer va ser pensar com trobàvem tants intèr-prets. Entre ells hi havia un actor, la mar de bon nano, que es guanyava la vida fent senyores. El dia que m'ho va dir em vaig quedar amb els ulls travessats perquè vaig pensar «Mare de déu quina humanitat!». Mira, ho fèiem així. Saps què és reunir trenta



1970. *Desbarats*, de Llorenç Villalonga. Teatre Romea. Teatre Experimental Català (foto de Pau Barceló). D'esquerra a dret, Viqui Villan, Àlvar Roda, Montserrat Sunyer, Ignasi Roda, Lola Abelló, Jordi Albet i Beatriu Sans.

persones? «Apa, deu sortiu per aquí, quinze sortiu per allà, els altres cinc que quedeu feu això altre...».

**L'estiu del 1969 fas un viatge d'estudis a Londres. Era el que et faltava després d'Itàlia, d'Alemanya i de França?**

Aquest viatge no va ser perquè sí. S'acabava el moviment hippy, i hi vaig anar per veure *Hair* i *Oh! Calcutta!*. D'*Oh! Calcutta!* en deïem «la masturbació» perquè tots vam quedar esborronats per la masturbació escènica que hi feien. Aquella anada a Londres em vaig enamorar del teatre anglès i vaig pensar que, de tornada, *Una Roma per Cèsar* seria bufar i fer ampolles. Aquesta obra, que havia escrit en Jaume Vidal Alcover, tenia poques rèpliques per a actor, però eren molt denses de contingut. Havien de ser actors bons però no els tenia... La representació va rebre la que potser va ser la xiulada més gran de la història del

Teatre Romea. Perquè la de *Rienzi* queda com a caramels al costat del que va ser aquella.

**Però van acabar la funció. En aquella època en algunes estrenes no s'acabava la funció de tant merder, per exemple *Insults al públic* d'en Salvat, o *El deseo cogido por la cola*, de Picasso. Era una època molt salvatge: xiulades, crits, *pateigs*, en vaig viure unes quantes.**

Aquella estrena va ser ben bé una «codinada». Com més te'n claven d'aquestes, més et vénen ganes de... Em vaig passar la representació pujant i baixant, i col·locant decorats. No et pensis que era molt conscient del que passava. Ara, al final tu diràs si em deixaria perdre els «aplaudiments» del públic, sentir els escarnis que ens tiraven i el que ens deien. Saps qui ens va defensar? En Mario Gas. Es va dirigir al públic i els va dir: «Sou uns feixistes». És una cosa que no he perdonat mai a la professió. Amb això sí que m'ha quedat mal gust pensant «no hi ha dret». I no entenc que després de l'escàndol d'aquella estrena els del TEC encara confessin en mi per acabar de fer els *Desbarats*. Es van portar sempre molt bé amb nosaltres. Tant en Vicenç Olivares com en Francesc Balagué o en Josep Maria Minoves sempre em van fer costat.

**Tornant d'aquell estiu és quan entres a Estudis Nous de Teatre, aquella escola que volia ser una alternativa a l'Institut del teatre.**

Sí, hi vaig entrar bastant aviat, i devia haver-hi una recomanació de la Maria Aurèlia. Els que ho portaven eren en Montanyès i en Boadella. Estudis Nous era una delícia. La secció de mim i la d'actors estaven separades, cadascú anava pel seu cantó i no ens amoïnàvem gens els uns als altres. A mi em van encarregar la història del teatre. Una vegada, quan explicava la tragèdia grega, vaig recitar un tros d'una traducció de Riba, «Oh, ràbia folla», i tots vinga riure, i ja va quedar, a cada moment estàvem amb

l'«Oh, ràbia folla». Vam fer moltes coses, un recital de poesia a Badalona, van participar en els *Desbarats*, allà vam assajar les *Varietats-4*, que un dia a mig assaig, una de les actrius, que havia lligat amb el Frederic Amat, se n'anava a sopar amb ell i marxava a mig assaig, em va fer agafar una ràbia tal que vaig agafar una senalla d'aquelles que es duien aleshores i la hi vaig llençar. No la va tocar i tothom a recollir les coses que hi duia. Bon profit!

**Però Estudis Nous no va durar gaire perquè la majoria dels professors i dels alumnes van passar a l'Institut del Teatre en la nova etapa amb direcció d'Hermann Bonnín.**

A mi en Bonnín mai no em va fer cap proposta per entrar a l'Institut. A més, va ser una cosa feta a consciència, devia ser meditada, perquè en Montanyès, que era una persona que no li costava ajudar a la gent —vull dir que li era còmode i ho feia, i a més molt bé—, no em va dir mai d'entrar-hi. Em va dir que plegàvem Estudis Nous i que allà s'acabava el contracte. Temps després, va ser en Iago Pericot qui me'n va parlar. I jo li vaig dir «Mira, en una institució que hi ha un porter que t'obre i et tanca la porta no vull ser-hi». Era una broma però s'ho va creure, i tant de bo hi hagués entrat llavors. Després, amb el temps, quan en Bonnín dirigia el Centre Dramàtic em va festejar els *Desbarats*, sobretot *l'Alta i Benemèrita senyora* per fer-ho a la programació del Romea, però no va passar d'aquí. Sempre he tingut molt bones paraules d'en Bonnín, però sempre m'ha considerat del teatre independent. Potser és que no n'he sabut mai gaire de fer segons què, no he estat prou llest per aprofitar les ocasions.

**Ara ets un patriarca bonhomiós, però aleshores tenies un geni com una peça de cinc, fama de tenir molt mal caràcter, de ser una pólvora.**

I això es paga. Com diu Shakespeare, «els homes són amos de llur destí», i és veritat.

### **Bé, i després d'aquesta etapa del TEC i Estudis Nous?**

L'endemà d'estrenar *Una Roma per Cèsar* me'n vaig a La Cova del Drac, com cada nit, i em trobo en Pere Figuera, que em va suggerir la idea de muntar el *Layret*. Naturalment jo no sabia qui era Francesc Layret, confesso la meva ignorància. Però la idea em va interessar i me'n vaig a casa de la Maria Aurèlia, com cada nit després de La Cova, i li dic: «No t'interessaria pas escriure una obra sobre en Layret?». I em diu: «I tant que m'interessa. M'hi posaré de seguida». I ens hi vam posar. Per fer l'espectacle vam tenir una subvenció d'una gent, la mateixa que després va publicar l'obra a les Edicions Catalanes de París.

### **La proposta inicial va ser d'en Pere Figuera? Un que en els ambients antifranquistes li deien «Pere Fi»?**

Sí, jo el coneixia dels escoltes. No sé si era Pere Fi, però era molt fi, perquè no es va unir mai a cap partit. Era amic íntim d'en Joan Reventós i cada migdia es trobaven a la parada del metro que hi havia davant de la nostra perfumeria. Vull dir que els coneixia perquè em venien a comprar fulles d'afaitar, i a en Pere, com he dit, també pels escoltes. Em tenia molta confiança i em va dir: «Mira, Codina, això de *Una Roma per Cèsar* ha fracassat perquè ho has estrenat a Barcelona. Si ho haguessis estrenat en un altre lloc hauria estat un èxit perquè la gent ho hauria escoltat. Aquí no escolten res. Per què no muntés una obra sobre en Layret, que es commemorés els 50 anys de la seva mort?». Jo li vaig dir: «Qui era en Layret?». El mal és que quan la Maria Aurèlia va tenir escrita l'obra i l'havíem de presentar al Pere Figuera, aquest es va matar en un accident de cotxe a França. Va ser justament el dia que nosaltres anàvem de camí a la Sologne. Uns amics comuns venien d'enterrar-lo. Imagina't si el recordo, el «Pere Fi». Anava molt sol per la vida. Durant la vaga de tramvies, era l'única persona capaç de pujar-hi.

**Bé, continuem amb el Layret. La Maria Aurèlia escriu el text a partir de la documentació que recull en Xavier Romeu i signen el text junts.**

El *Layret* també forma part d'aquella tongada dels set muntatges. Allò de firmar-ho els dos va ser una d'aquelles coses de bona persona de la Maria Aurèlia. No tenia diners per pagar la feina a en Xavier Romeu i el que va fer va ser posar-lo com a coautor i es van repartir els drets. Va ser una jugada generosa.

**Vau intentar passar-la per censura o d'entrada ja vèieu que no passaria i es va decidir que seria un muntatge clandestí?**

Es va decidir immediatament que seria un muntatge clandestí. Els actors triats ho eren especialment per córrer aquest risc. Els dos Teixidor, en Jordi i en Ramon, la meva germana Pilar, en Feliu Formosa, en Jaume Melendres, un que es deia Miquel Rodamilans —que era masó, es veu, i que va arribar a ser director del Clínic, si no m'erro— que no sé d'on va sortir ni com va venir, una persona curiosíssima, molt bon nano. I també la Maria Plans i en Joan Rendé. Va ser un repartiment de primera.

**I molt literari, molts eren escriptors.**

Ja els vam triar per això. A més, tots sabien què podia passar i van dir «endavant». Només vam utilitzar una taula i vuit cadires, el vestuari era de carrer, perquè si arribava la policia poguéssim dissimular o esquivar la patacada. Haig de dir que en tot el *Layret* no vam tenir mai la visita de la policia, tot i que sempre l'esperàvem. Com la nit que la vam representar a la parròquia de Sant Medir: era una nit de llamps i trons que em sembla que coincidia amb la nit de la tancada a Montserrat. La policia no devia venir perquè devien estar a Montserrat. Plovia molt i pensàvem «ara arriben, ara arriben». Però no van arribar. Es va fer moltíssimes vegades. Vam cometre un únic error, l'anada a París. Quan ja estava tot preparat, van retirar el passaport a en

Formosa i a la Maria Plans. Llavors vam decidir de no anar-hi i els de París es van empiar molt. Van dir que féssim el que volguéssim, però que havíem d'anar-hi perquè tenien el teatre llogat i això a París no era una cosa fàcil. La Montserrat Roig es va aprendre el paper de la Maria Plans i hi va haver altres canvis que ara no recordo, però vam anar a París, ens van acollir i ens van clavar una bona allisada de retrets: «Això no es fa». Tenien tota la raó i vam acceptar-ho. Hi havia en Tarradellas, tot un senyor, que ens va venir a felicitar i que després comentava que aquella representació l'havia fet patir tant. A mi em tocava també llegir un dels papers. Va ser una lectura i va ser un desastre. És curiós, això no m'ho havia preguntat mai ningú, aquesta anada a París, que també porta la seva història.

**És que no te l'he preguntat. Ni la sabia, i menys que hi hagués intervingut la Montserrat Roig.**

Doncs sí, sí. Molt maca, eh. També la coneixia de la Cúpula, de l'EADAG. Una de les seves germanes, la Carmina, havia vingut a fer de dependenta a la perfumeria en època de Nadal.

**Per aquesta època també treballaves amb el Centre Catòlic de Sant Feliu de Llobregat.**

Això també era el 70 o 71. Devia tenir unes hores lliures i m'anava bé d'anar-hi. És curiós perquè no tinc sentiment d'haver tingut angoixes. Al contrari, m'ho devia passar bé. Ara, l'època gloriosa es va acabar aquí, perquè en arribar el 74 o 75, em van esborrar una mica del mapa. Però després encara hi va haver la fundació de la companyia La Roda, amb muntatges com *l'Èdip Rei*, que la gira es va veure interrompuda pels fets d'en Boadella i *La torna*. Aleshores vam haver de tancar la companyia perquè els que pagaven van dir que prou.



**Ja hi arribarem, ara som encara a primers anys 70. En aquesta època reps molts encàrrecs, com els muntatges de la història del teatre i història de la música que escriu en Jaume Vidal Alcover.** Els de la música me'ls encarreguen les Joventuts Musicals, en Capdevila, concretament, que llavors era qui ho portava. Eren cinc lliçons: la música antiga, la medieval, el Renaixement, el barroc i s'acabava amb el romanticisme, amb la història del piano i els pianistes. Era un encàrrec de luxe. Ho fèiem al Palau de la Música, tan contemplat com està ara, i en aquella època era un lloc de menys prestigi, però s'hi feien coses com aquesta. Hi van sortir la Núria Duran, en Ramon Teixidor i en Xavier Serrat. Actuàvem amb grups musicals, com en Josep Maria Martí i la seva coral, l'Anna Ricci... Hi havia músics de categoria que llavors començaven i actuaven amb nosaltres. En Jordi Savall i l'Àngel Soler no van intervenir en persona, però sí en Joan Mas i en Sergi Casademunt, del seu equip de treball.

**Després tens una primera etapa a Tarragona. Tu hi has tingut una llarga relació. Com hi vas a parar?**

A la Cúpula del Coliseum, a l'època de l'EADAG, hi venia un d'aquells ocells que aterren als centres culturals i que hi fan estada però «non troppo», hi passen temps, festegen amb alguna de les actrius, després la planten... i va passar aquesta història. Venia un metge de Tarragona, que estudiava a Barcelona i que es deia Fèlix Ferrer. Era un noi intel·ligent, però venia a papal·lo-nejar. Va festejar amb una alumna de l'EADAG i quan no li va convenir la va plantar i es va casar amb una hereva rica de Tarragona. O sigui que aquest venia per allà i vam lligar una certa amistat. Després, quan anàvem a Tarragona a fer alguna cosa, ell ens acomboiava. Per exemple, en una anada a l'Alforja un 18 de juliol la Guardia Civil ens va interrompre l'actuació de *Colo-meta, la gitana*. La Maria Aurèlia estava dient: «Que venen els civils!» i venien de debò. Vam haver de passar pel Governador.

No vam haver de pagar cap multa: ens en vam escapar. En Fèlix Ferrer aquesta vegada ens va acollir a casa seva. Anys després un bon dia vam estar xerrant, ell era molt obert, i em va dir: «Escolta, no t'interessaria pas fer de director dels Festivals de Tarragona?». Dic: «És clar que m'interessaria, molt m'agradaria». Diu: «Demà ho proposaré a l'Ajuntament». I com que tenia influències i a Tarragona tothom es coneix, em van col·locar allà. La primera etapa tarragonina va durar dues temporades. Justament era l'any que a Tarragona s'iniciava el Pla Petroquímic, el de les petroleres. Un camp de presseguers convertit en un camp de dipòsits i turbines. Va ser els anys 71 i 72. El 73 ja no el vaig fer perquè els espectacles, per una qüestió econòmica, van tornar a mans dels Festivals de España, fins al 79, que em van tornar a cridar. L'any 72 la societat d'espectadors de Tarragona, gent lletraferida i aficionada al teatre, com eren en Josep Anton Baixeras, el seu germà, la seva cunyada, els Arola, els Lloret, els Macià... tot aquell grup d'esperits selectes, van decidir que jo havia de fer un curset. Vaig fer-lo combinat amb els espectacles de l'Auditorium. En aquest curset, que va tenir un cert èxit, va sortir la Muntsa Alcañiz, que va fer una *Antígona* esplèndida en una representació de teatre clàssic. Aquest va ser el primer dels espectacles que vam fer de la *Història del teatre* d'en Vidal Alcover. Aquesta relació va acabar com et dic, l'any 72, i el 79 un dia, per la Rambla, la Núria Delclòs, la dona de l'Enric Baixeras, em diu «Pep! En Sergi Xirinacs t'està buscant». Hi havia hagut el canvi polític als ajuntaments i volia que tornés a agafar els Festivals. I no sols això, en Sergi Xirinacs, regidor de cultura, també em va proposar muntar una escola de teatre, que va tenir lloc un any després, l'any 80. Bé, aquest primer festival, el del 79, el vaig fer amb en Carles Lloret, tots dos com a empresaris. Els del 71 i 72 els havia fet sol. Pel festival de l'any següent, el del 80, em tornen a renovar el càrrec però decideixen prescindir d'en Lloret. Vaig continuar sol fins al 83, que és quan vaig ingressar al Festival Grec de Barcelona.

**Ja hi tornarem a aquesta segona etapa de Tarragona. Després dels dos primers anys de Tarragona entres de professor a l'Escola del Teatre de l'Orfeó de Sants.**

Sí, era el 72. La Maria Aurèlia em va fer substituir-la perquè no podia complir. Tant ella com en Salvat, que em sembla que també hi era, tenien prou feina. Vaig entrar-hi i em sembla que el primer que vaig proposar va ser fer una obra d'en Xavier Romeu: *Ni de septentrió, ni de migdia, ni de llevant, ni de ponent, gent o a tot arreu se'n fan, de bolets, quan plou*. Vaig discutir amb l'autor sobre el final i, com sempre, ell tenia raó. Vaig ser obedient. Malgrat el seu caire infantil, l'obra no va ser aprovada per la censura. En Xavier també hi va fer de professor de dicció. Després amb en Xavier ens les vam tenir perquè es va posar de part de l'Anna Rosa Cisquella, que havia de fer de protagonista de *La comèdia dels errors*. Quan vam acabar les proves de taula, de llegir l'obra, i vam haver de posar-la en peu, l'Anna Rosa Cisquella no aconseguia donar el to. Vaig parlar amb ella i va tenir un bon disgust, però ho va acceptar, va dir: «Ho entenc. Només digue'm si no serveixo pel teatre, que ho deixaré». Li vaig dir: «M'he equivocat jo. No ho deixis, perquè no saps mai les sorpreses que podem donar la gent de teatre. Una actriu pot semblar la grisor personificada i, de sobte, brilla». Un dia en Bozzo em demana una actriu que li faltava i jo li dic: «Mira, precisament en tinc una». Ja saps com va acabar la cosa. L'Anna Rosa va actuar a *Antaviana* i ja saps el seu historial teatral. Jo vaig fer de Celestina en aquest cas. I va durar.

**I encara dura, professionalment. Bé, a Sants també fas moltes coses en pocs anys, perquè només hi estàs dos anys a l'escola.**

Sí, fins el 74. *Els bolets*, que n'hi dèiem, va ser la primera. Després de seguida ja ens vam posar a muntar *La comèdia dels errors*, de Shakespeare. Després *Les trapelleres d'Escapí*, de Molière. T'he de dir que, com a professional, aquests muntatges de l'Escola de l'Orfeó de Sants són dels que més satisfet n'he quedat. Després

també vam muntar *El Duc Meu-Meu* d'en Xesc Barceló i una obra inèdita d'en Jaume Vidal, *El miracle de Fàtima*. Després, jo estava en tràmits amb La Caixa per fer *Tirant lo Blanc*, i els alumnes de Sants es pensaven que els agafaria com a primers actors, però com que era un muntatge encarregat per anar al Grec i per fer una *tournée*, necessitava actors d'anomenada. També vaig demanar la col·laboració de gent de l'Institut del Teatre. Van venir la Muntsa Alcañiz, la Mercè Managuerra, la Vicky Peña, en Pau Bizarro, que van funcionar la mar de bé. Va ser uns dels espectacles més divertits que he muntat pel que fa a l'ambient de la companyia. Però els de Sants no m'ho van perdonar, s'ho van prendre com un menyspreu, van dir que no hi estaven d'acord i que, a més, no intervindrien en les altres obres que tenia en projecte. Els vaig dir: «Arribem a un compromís. Munto aquestes dues obres i me'n vaig, perquè no estic d'acord amb el vostre procedir». I vam fer això. Vaig muntar *El Duc Meu-Meu* i els del curs superior no hi van voler intervenir. Després vam fer *El miracle de Fàtima*. Oi que tu hi eres aquella nit? No hi havia gaire gent.

**Sí, hi era, havia entrat de professor a l'Escola de l'Orfeo de Sants aquell curs i, per tant, estàvem preparant *La setmana tràgica*.**

Ja la preparàveu? No recordava que després vinguéssiu en Lluís Pasqual, en Fabià i tu amb *La setmana tràgica*. Doncs això devia ser que ja es preveia que jo fotria el camp.

**És clar, li van demanar a en Pasqual que dirigís el següent muntatge. I suposo que ell va preguntar: «I el Codina, què?» i li devien dir: «El Codina se'n va, ho deixa».**

És clar, és clar, ara lligo caps. A més, els va sortir bé. *La setmana tràgica* va ser un bon espectacle. El que passa és que després aquella companyia que es deia La Tràgica va haver de plegar per desavinences.



1973. *La comèdia dels errors*, de William Shakespeare. Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants (foto de Pau Barceló).

Perquè es van dedicar a una cosa completament diferent, el teatre de carrer. Però un grup va continuar a l'Escola, amb la Mo Lluçia, en Pep Casalí, en Jordi Carrió. I van fer altres coses. Sí, van muntar l'obra d'en Barceló sobre Bach de Roda, *No te n'espantis, no, Bach*.

I amb en Melendres van fer *El més feliç dels tres*, que havia traduït jo per a un taller de l'Institut del teatre. O sigui que van continuar fins que se'n van cansar.

No, els de l'Orfeó els van fer plegar. Es venien l'edifici i els acusaven que la gran despesa de la casa eren ells, l'Escola. Resultat: es va imposar el ciment dels habitatges.

Quan acabes la vinculació amb l'Escola de l'Orfeó de Sants... Ja devia tenir l'Escola d'Actors. Perquè en Cesc Queralt havia estat alumne de Sants i va ser el que em va captar. Volia fundar

l'escola i em va cridar per anar-hi. Jo era el director artístic i en Cesc Queralt el gerent. L'escola va estar primer a Major de Gràcia-Rambla del Prat, després al carrer Claris i al passatge Mariner, prop de la Sagrada Família. La idea va ser totalment d'ell, em va demanar la col·laboració, hi vaig donar classes d'història del teatre, de direcció i moviment escènic, i la programació de pràctiques. Hi vaig muntar algunes coses, com uns poemes de Rafael Alberti, que els vaig dur a l'Amfiteatre de Tarragona, *Volpone*, de Ben Jonson, i *Ball de titelles*, de Ramon Vinyes. Ho vaig anar compaginant tots els anys que estava a Tarragona, la segona etapa allà, i ho vaig deixar quan vaig entrar a l'Ajuntament de Barcelona, el 1983. L'Escola encara continua activa.

**Les teves etapes es poden seguir força bé en aquests anys, perquè deixes una cosa però n'agafes de seguida una altra.**

I a més hi havia els muntatges que feia cada any per a l'Escola Laietània. Feia dos o tres muntatges perquè tenia dos o tres cursos. I encara els de la fàbrica Puig. La gent es queda de pasta de moniato quan dic que per a una fàbrica de perfumeria com la Puig també havia fet muntatges. Els vaig haver de fer en castellà: *Angelina o el honor de un brigadier* i un espectacle dedicat a Machado.

**Però com va ser que fessis muntatges en una fàbrica de perfumeria?**

Perquè el meu cunyat n'era el gerent, la mà dreta de l'Antoni Puig. Muntava les fàbriques quan s'havien d'inaugurar, feia totes les gestions fins que començaven a funcionar. En aquella època jo de treball en tenia molt, però de diners ni cinc. Això m'ha passat sempre, abans hi havia èpoques que no podia ni agafar el tramvia perquè no tenia quartos. Fins i tot quan estava a l'EADAG la senyoreta Serrallonga em deixava diners per poder comprar llibres o anar al cinema. Vivia al dia. Quan vaig llogar el pis on

encara visc li vaig dir a la propietària: «Miri, vostès em demanen 15.000 pessetes i jo no les tindrè, no acabo el mes si els pago aquests diners», i em va contestar: «És igual, ens fa illusió que vostè sigui aquí i ja li farem una rebaixa». Em van rebaixar 3.000 peles.

### **A la fàbrica Puig feies muntatges amb els treballadors que s'hi apuntaven?**

Sí, un o dos dies a la setmana fèiem assaig i muntàvem una obra. Els ensenyava dicció, moviment, a sortir de si mateixos, etc. Val a dir que els treballadors que vaig tenir potser no van assolir un nivell brillant però hi posaven tota l'ànima. Eren uns treballadors que demanaven permís a l'amo per anar a la vaga. Quan tornava de vacances n'hi havia un que em portava un tros de formatge gros, perquè era manxec. Uns anys compartia la fàbrica Puig amb les companyies La Roda i La Sínia. I va ser el moment que els actors van fer la reivindicació dels horaris, els d'assaig i tota la resta. Jo els deia: «Escolteu, l'art no és això. Tu has d'acabar l'escena fins et quedi bé. Per aconseguir-ho et calen més de les dues hores que em dones». «Ah, no, no, han de ser dues hores!». «Molt bé, doncs si voleu seran dues hores.» Com que assajàvem dues obres a la vegada, una per a grans i una altra per a petits, quan l'assaig arribava a les dues hores, els deia: «Nois, hem de plegar». «Oh», em deien, «però hem d'acabar això». «Ah, però és l'hora.» I en base a això vaig tornar a recuperar el poder de fer una mica més de llargada. Tampoc podia abusar-ne, però vaig dir: «No, no, les coses s'han de fer amb el temps que calgui». Sempre he pensat això, que el treball artístic no és el mateix que el treball laboral. Els actors que actuaven a La Roda eren la Maria Jesús Andany, tres germans Lucchetti, Josep Minguell, Enric Serra i Roger Ruiz.

### **I aquestes dues companyies, La Roda i La Sínia...**

De fet eren la mateixa companyia, però amb dos noms. La companyia de teatre per a grans, La Roda, era amb uns actors i la

companyia de teatre infantil, La Sínia, n'eren uns altres, perquè per anar de bolos havies de fer equips diferenciats.

### **I eren una empresa teva?**

No, va ser en Vilaseca qui ho va pagar, a través de la Fundació Jaume Bofill. Vam anar a fer els tràmits la Maria Aurèlia i jo. Ella volia una beca per escriure un assaig llarg sobre Víctor Català i jo per tirar endavant aquestes companyies de teatre. A mi m'ho van donar fàcilment, però a ella no li van voler donar la beca, no m'ho explico. Ni en Jordi Font, que llavors treballava per a la Fundació, s'explica per què van negar-li. Es devia pensar que era comunista. La Maria Aurèlia m'hauria pogut fer retrets que jo ho aconseguís i ella no, però no me'n va fer mai. L'assaig sobre Víctor Català mereixia la beca.

### **La programació de La Roda i de La Sínia la marques tu o l'has de pactar amb la Fundació Bofill?**

L'havia de pactar amb la Fundació. Jo feia la proposta, però ells havien de donar el vistiplau. Primer vam fer *La jungla sentimental*, de Jordi Teixidor, estrenant al Teatre Municipal de Girona. Ho alternàvem amb *Varietat de varietats*, un espectacle amb números de tots els muntatges anteriors de cabaret, que es va estrenar a La Cova del Drac. De fet, aquest espectacle el va pagar La Caixa però com a companyia La Roda havia de fer la gira posterior. La reposició del *Layret* va venir després, a la Sala Villarroel, quan ja no hi havia problemes de censura. I el tercer muntatge de La Roda va ser *El dia més foll*, de Peter Turrini, que no va agradar. Ho comprenc, perquè la idea de Turrini era molt més revolucionària que la de Beaumarchais. Aquesta obra la vaig muntar per tossuderia i amb una subvenció de La Caixa. Ho vaig fer amb en Carles Salas, la Vicky Peña, la Mercè Managuerra, el Josep Rico, en Carles Brugueras, en Pitus Fernández i l'Albert Díaz.





1976. *Preguntes i respostes sobre Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*, de Maria Aurèlia Capmany i Xavier Romeu. Sala Villarroel. Companyia La Roda (foto de Colita). D'esquerra a dreta, Roger Ruiz, Ramon Teixidor, Francesc Lucchetti, Maria Josep Arenós, Josep Minguell, Feliu Formosa i Maria Jesús Andany.

### **O sigui que amb La Roda i La Sínia aconsegueixes una certa continuïtat.**

Relativament... Vaig mantenir La Roda fins a l'*Edip rei*, de Sòfocles, estrenada al Grec 77, que la vaig plegar, encara que més tard, per fer *Egmont*; vaig utilitzar el nom, però aquest espectacle el va pagar l'Ajuntament de Barcelona. En canvi, La Sínia, encara que dirigís jo els muntatges els que la portaven eren en Joan Canadell i l'Elpidia Oliver. Ho portaven amb un gran esperit organitzatiu, molt bé, però també vaig acabar barallant-m'hi perquè em van dir que si jo feia les direccions i les cobrava, aleshores havia de cobrar menys perquè no anava als bolos, cosa que sembla bastant raonable. Però també volien treballar amb altres directors. Jo els vaig replicar que si ells podien canviar de director jo també havia de poder canviar d'actors. Com que no van acceptar una cosa tan senzilla ho vaig deixar. Ells encara van fer alguna cosa

més com a Sínia, com ara *La dispesera*, de Goldoni, que va dirigir en Ramon Teixidor. Els altres actors i actrius de La Sínia eren Núria Duran, Xavier Serrat, Alfred Celaya i d'altres ocasionals.

**Pensant en lectors de les darreres generacions, acostumats a què un director sovint cobra un caixet i després se'n desvincula econòmicament, o bé fa un seguiment molt superficial, potser es pensaran que en aquella època això anava igual.**

Jo només cobrava un caixet de direcció assegurat amb els espectacles de La Roda, perquè era una companyia subvencionada per la Fundació Bofill, i formava part del contracte. Abans, a l'Orfeo de Sants no cobrava res més que el sou com a professor però cap caixet de direcció ni per totes les altres feines. A Tarragona tenia un contracte municipal, que ho incloïa tot: la feina de programador, les classes a l'Escola Josep Yxart, les direccions de muntatges, en fi tot el que anava sortint. A La Cova, com ja t'he dit, tot el que guanyava de sou em servia per pagar els deutes i préstecs que havia gestionat per a la producció, o sigui que la meua participació en la taquilla se n'anava en tot això. Tampoc mai vaig cobrar res per les obres que vaig dirigir al TEC, almenys que jo recordi.

**Aleshores de què vivies?**

Fins al 1995 de les classes a les Escoles Laietània. Ja he dit que quan vaig entrar al pis on visc em van haver de fer un descompte perquè amb el sou de les escoles no m'arribava ni per pagar el lloguer que em demanaven. O sigui que menjava d'altres feines que em sortien. No he robat mai res però sempre he viscut molt al dia. Com la Maria Aurèlia, que havia tingut problemes a l'Escola però no perquè robés sinó que era molt mala administradora, era molt olla. Li donaves diners quan anava a l'estranger perquè et comprés alguna cosa que li encarregaves i se'ls gastava. Els darrers anys no, ho pagava absolutament tot, i era molt generosa. I, a més, es va trobar amb què en Jaume Vidal encara

era més mà foradada que ella. Però jo gràcies al teatre també he tingut algunes gangues.

**Bé, tornem on érem, quan comences també a fer muntatges per a l'Obra Social de La Caixa.**

Els muntatges per a La Caixa van venir a partir de *Varietat de varietats*. El segon any va ser *Tirant lo Blanc*. Bé, el contacte, el que va portar el «cotarro», era en Lluís Utrilla, que també el coneixia dels escoltes. Mare de Déu els escoltes, el que han donat de si! Va ser ell qui em va venir a trobar i va posar confiança en mi, quan l'hauria pogut posar en qualsevol altre. Amb en Lluís Utrilla encara mantenim una bona amistat. Ara que li fan un homenatge he de fer un escrit sobre ell parlant de tot això. Hauré de repassar tot el que va fer, perquè l'Utrilla feia un treball ingent, amb intel·ligència, però sense fer soroll. Moltes vegades no sabies que era ell. A més, l'ambient d'aquesta mena d'institucions no acostuma a ser gaire exemplar. És un ambient d'enveges, travetes, tripijocs per treure't la cadira del cul... Qualsevol plaça sempre hi ha un altre a punt d'ocupar-la.

**L'Utrilla va començar a l'Associació de Personal de La Caixa. Com que els funcionava molt bé, La Caixa la va absorbir sobretot pensant que eren unes campanyes publicitàries molt barates.**

Bé, en Vilarasau naturalment era el director i qui havia de donar el vistiplau a tot, i qui li feia la feina era en Josep Maria Samaranch, que treballava amb un bon equip i va tenir l'encert d'ensopegar amb l'Utrilla, que pertanyia a l'Associació de Personal. N'hi havia un altre que estava per damunt de l'Utrilla i que tampoc no es va portar malament del tot, en Cuesta. L'Utrilla va salvar totes les dificultats a dins La Caixa, que a vegades me les explicava i altres cops no. L'Utrilla sempre em va defensar quan hi havia bunyols grossos que no es podien salvar, com va ser el

fracàs de *Lucrecia Borja* i la xiulada durant l'estrena al Grec 77. Bé, doncs l'Utrilla ho portava amb molta traça, amb molta diplomàcia. *Tirant lo Blanc* va ser un èxit. Per cert, que La Caixa va proposar de subvencionar tot el festival Grec 76 i establir la gratuïtat de les entrades però l'Assemblea d'Actors i Directors va negar-s'hi i va imposar el pagament de l'entrada. La Caixa va cedir i el públic va pagar.

**Perquè els professionals i independents de l'època, a l'Assemblea, estàvem en contra de la política de gratuïtat de La Caixa, que era pura publicitat. Per culpa d'aquesta gratuïtat el públic es queixava o es retreia a les representacions de pagament, i òbviament La Caixa no subvencionava pas totes les companyies, només alguna cosa molt de tant en tant.**

El Grec següent, el 1977, es va incloure *Lucrecia Borja*, que era el projecte immediat que tenia amb La Caixa, a més de les gires que fèiem pels pobles amb *Varietat de varietats* i altres muntatges. De *Lucrecia Borja* no t'ho acabaré d'explicar tot perquè encara mantinc alguna cosa secreta. Ja te l'explicaré un dia.

**Doncs si no aprofites ara... Tu digues i, després, de cara a la publicació del llibre ja retallarem tot el que vulguis, si cal.**

Bé, ho farem així. *Lucrecia Borja*... s'ha de vigilar com s'explica perquè hi ha algú que li encantaria muntar un embolic. Resulta que a l'inici *Lucrecia Borja* era un altre projecte. L'Utrilla em va encarregar una obra després del *Tirant lo Blanc*, que va funcionar molt bé i va anar per molts llocs. Jo vaig proposar fer el *Somni d'una nit d'estiu*. T'he de dir que si l'haguéssim fet hauria tingut èxit, perquè és una obra que me la conec bé i és brillant. Vaig tenir la mala sort que el mateix any en Jordi Mesalles la va muntar. Per no fer la mateixa obra dues vegades, vaig dir que jo renunciava. En Joan de Sagarra es va posar fet una fera, com si fos Aníbal davant dels romans, segurament perquè es perdia els

drets d'autor que cobraria per fer servir la traducció del seu pare. Aleshores va començar a bescantar-me i encara no ha parat, suposo que li ve d'això. O sigui que hi vaig renunciar, encara que l'Utrilla m'insistia que seria una cosa molt diferent, però jo trobava que un país amb tan poc teatre no es pot permetre aquests luxes. I això que la tenia pensada del tot, havia de passar entre oliveres, a Grècia, i s'havia d'anar jugant amb les xarxes que les envoltaven. Bé, no sé què hauria sortit... Llavors, buscant una altra cosa, anava a proposar *Canigó*, però la Maria Aurèlia em va dir: «Per què no fas una cosa sobre *Lucrecia Borja, filla de casa bona*, el llibre d'en Moreu-Rey?». A mi sempre m'han agradat les idees noves i vaig caure en el parany. L'Utrilla m'ho va acceptar de mala gana perquè trobava que Shakespeare era molt més segur, i l'encertava. Què va passar? Jo em vaig començar a documentar, com cada vegada que he fet una obra. La Maria Aurèlia i en Jaume Vidal havien d'escriure els textos, però ella es va posar malalta del que acabaria sent el càncer, i en Jaume també tenia massa coses entre mans i tampoc estava bo. No els podia exigir més que el mínim, els demanava traduccions dels poemes de Sannazzaro, de textos del cardenal Bembo, coses així. Només van poder escriure algunes escenes. És clar, la documentació és molt necessària però no té dramatisme. Jo em vaig entusiasmar massa amb aquells textos tan bonics, que eren originals dels Borja, i vaig intentar convertir-los en diàlegs. Bé, la idea era fer sortir tot de corones d'or... Després va resultar que les corones eren de ferro i pesaven massa. No vam tenir èxit, va quedar una botifarra immensa, que la professió va tornar a xiular i a *patejar*. Després d'aquell fracàs La Caixa ja no em va demanar res més. Jo els havia proposat fer després *Canigó* però l'Utrilla va acabar encarregant el projecte a l'Esteve Polls per a la temporada següent, i el més divertit és que es va estrenar a Tarragona programat per mi. Aquestes coses no m'han fet vessar mai cap llàgrima i he pensat: mira, has jugat i has perdut. Doncs ja està explicada la *Lucrecia*...

## **I què no es pot dir de tot això?**

Doncs que la Maria Aurèlia i en Jaume Vidal van cobrar els drets d'autor d'una obra que només havien pogut escriure en part...

## **De tota manera, tampoc va ser un escàndol com perquè els de La Caixa trenquessin relacions amb tu, trobo...**

A això de la *Lucrècia* s'ha d'afegir el petit escàndol que vam tenir amb *Varietat de varietats* en un bolo a Cornellà, per culpa de la protesta pública del crític Joaquim Vilà, que també ens va deixar malparats davant de La Caixa. El que va passar és que l'espectacle, les *Varietats*, era massa llarg i havíem de tallar-lo, però no sabíem quan ho podríem fer. El dia que actuàvem a Cornellà hi havia només dotze persones de públic. A més, en Joan Albert Amargós, el músic i compositor, havia d'anar a tocar a un altre lloc. Una sèrie de circumstàncies que vam dir: «Escolta, aprofitem avui per tallar». Quin pecat vam fer! I l'escàndol que van muntar en Xavier Fàbregas, que llavors se li havien girat els vents, i en Vilà! Si ens haguessin preguntat: «Per què ho heu escurçat respecte als números que diu el programa?», els hi hauríem explicat el perquè. Qui ens anava a dir que s'hi acarnissarien amb tan mala bava. El mal és que alguna gent de la nostra companyia es va posar de part d'ells i no van ajudar a arreglar-ho. Però, mira, ja vam passar comptes més endavant a base de «a enemic que huye, puente de plata».

## **Es va acabar la relació amb La Caixa, però en canvi següies fent coses amb el grup de l'Escola d'Actors de Barcelona.**

Sí, en vaig seguir fent. El més significatiu va ser *Volpone*, de Ben Jonson, un treball d'escola que va tenir dignitat. Ara, mirat a distància, em vénen al cap aquelles coses que no van arribar a funcionar; els projectes sempre són interessants, però a vegades la realització es queda al 50% del que hauria de ser, i et dius «i això per què m'ha sortit així?». Per exemple, si agafem *El dia més foll*, qui

m'anava a dir que un decorat tan senzill com el que demanava i que se solucionava amb quatre coses, els escenògrafs no ho interpretarien igual? Vaig acceptar la seva visió però no era en absolut el que jo volia. Aquestes són les coses que passen a les companyies i dius: «Aquí t'has equivocat, però aquí no», i te les fan mirar amb molta més claredat. En general he tingut bona relació amb els escenògrafs: els germans Iago i Jordi Pericot, l'Aurèlia Muñoz, en Subirachs, en Frederic Amat... Moltes vegades els seus suggeriments han enriquit i millorat els muntatges. Amb els autors, en canvi, he tingut topades o no els he sabut tractar, com em va passar amb Peter Turrini. El vaig conèixer a Avinyó però no em va dir ni piu, només em va demanar el seu text en català.

### **I per què vas plegar La Sínia i La Roda?**

És molt fàcil d'explicar. La Roda era una companyia una mica desigual, però els que van protegir-nos ens anaven subvencionant. La Sínia anava molt bé, perquè el que la portava era en Joan Canadell, que era un cervellet, sabia molt bé el que volia i tenia molt d'instint organitzatiu. Desgraciadament el material d'arxiu s'ha perdut. El guardava l'Elpídia Oliver, que era l'ajudant de direcció, però el magatzem on el guardava es va incendiar. Encara em queda una mica de material, però poc. A La Sínia jo feia el muntatge i llavors els deixava que ells el fessin circular a la seva manera. Jo m'ocupava més concretament de La Roda. Va passar que La Roda anava una mica prima d'interpretacions i de gira, però sobretot va ser quan va esclatar l'afer d'Els Joglars, l'empresonament del Boadella i la presa de posició per part de la professió. Pendants de telefonades, no ens movíem del Lliure o l'Institut del Teatre. O sigui que les representacions de la gira que teníem projectades es van anar anul·lant i La Roda es va quedar sense actuacions. Els que ens subvencionaven se'n van cansar i van decidir acabar. L'últim espectacle va ser *l'Èdip Rei*, de Sòfocles, que havíem muntat amb dues versions de l'escenografia,

unes escales immenses que es podien tallar pel mig i així es convertien en un escenari més adaptable segons el local. Va anar molt bé en aquest sentit. El que he de dir d'aquestes dues companyies és que van ser l'experiència més professional que he tingut en la meua carrera de director, perquè tots eren actors d'anomenada i ens consideraven. Per tant, totes les actuacions de La Roda que vam fer tant a la Sala Villarroel com les que vam fer de gira van respondre a una qualitat superior com a interpretació. Hi havia tota una sèrie de gent que sabien el que feien. Una vegada que havíem d'anar a Tortosa l'Alfred Luchetti no va poder arribar. En Pep Minguell va ser capaç d'aprendre's el seu paper de memòria i en mitja hora substituir-lo sobre l'escenari. Uns miracles increïbles, perquè eren veritablement professionals i sabien per on havien d'anar. La Sínia era més lliure. Anaven a escoles i el públic que tenien era infantil o juvenil, més difícil. Una vegada en Canadell, que era molt nerviós, estava molt ficat dins del seu paper, interpretant Creont i barallant-se amb la Núria Duran, que interpretava el paper d'Antígona. La Núria Duran li feia aquells retrets dels vius i els morts. Ella diu: «Perquè cal honorar els morts» i en Canadell havia de dir: «L'enemic, ni mort l'estimaré», o alguna cosa així, però es va equivocar i va dir: «L'enemic ni mirt l'estimaré». Es va fer un embolic i quan va acabar se li va escapar un «hòstia!». En Xavier Serrat tenia prou «jeta» com per sortir de l'escena i dir: «Perdoneu, hem tingut un lapsus. Deixeu-nos cinc minuts i continuarem l'obra». I els nanos, de catorze, quinze o setze anys, a la Seu d'Urgell, ho van acceptar i van entrar en el joc. Van ser unes gires molt eficaces, les de La Sínia. Desgraciadament no he tingut contacte amb professors ni amb altra gent que haguessin vist aquells espectacles i em poguessin donar una opinió de si els agradava o no. Hi havia unes mestres que van considerar que el teatre antic era més per grans que no per canalla. Nosaltres ho fèiem amb tota la honradesa i de vegades les mestres tenien un altre concepte de la pedagogia.





1977. *Èdip rei*, de Sòfocles, versió de Jaume Vidal Alcover. Teatre Grec. Companyia La Roda (foto de Pilar Aymerich). D'esquerra a dreta, Alfred Celaya, Pitus Fernández, Àngels Moll, Toia Duran, Ramon Teixidor i Enric Casamitjana.

No anàvem a fer *La caputxeta vermella*, com pots imaginar-te, ni la *Blancaneus*. I així van ser les dues experiències, La Roda i La Sínia. Sempre he estat agraït als de la Fundació Bofill perquè ens van ajudar amb generositat, van entendre els problemes que teníem i no ens van fer sentir mai com si fóssim uns depredadors que gastàvem els diners sense solta. Per cert, aquí la Nadala Batiste no feia d'actriu, feia de mànager, era la que portava els assumptes econòmics. Els portava molt bé, tenia el cap clar per aquestes coses. Potser l'ajudava el marit, en Manel Serra, que era el que sabia fer els números.

### Llavors comences la segona etapa a Tarragona...

Va ser el dia que anant per la Rambla em van dir: «En Sergi Xirinacs et busca». Em van contractar a mi i a en Carles Lloret, aquesta segona etapa va començar amb aquesta associació. Val

a dir que en Lloret tenia una bona experiència com a empresari, ho havia estat del Capri, de la Mary Santpere i tots aquells actors que tenien les seves manies i les seves coses —perquè en Capri muntava cada número...— i en Lloret ho solucionava amb traça i *savoir faire*. Es notava que venia de família de senyors i que tenia costum de tractar la gent. Ho va portar molt bé. A mi em va saber molt greu perquè va ser molt bon company, molt bon col·lega i em va ensenyar a sumar, restar, dividir i tot això, però l'any següent ja no el van contractar. Com que llavors els socialistes governaven Tarragona i la llei de l'estalvi era primordial, en Lloret ho va entendre. L'alcalde de Tarragona, en Recasens, era un home molt honest i, a més, un bon historiador i em va dir: «Comprendràs que a mi el teatre m'interessa poc, perquè entre fer clavegueres i fer un escenari, trio fer clavegueres». I jo em vaig haver de mossegar la llengua per no dir: «Mira, les clavegueres s'han anat podrint, en canvi el teatre encara continua i l'hem fet reviscolar». Val a dir que mentre va haver-hi l'ajuntament socialista, la cosa va funcionar. Després quan van venir els convergents va canviar. Tant és així, que l'Escola va anar decreixent i mai no va tenir una vida tan brillant com s'esperava, perquè els actors sempre viuen amb el miratge de l'Institut del Teatre. Em sembla que tu vas tenir contacte amb en Pere Salabert per tractar de donar un títol a l'Escola que els servís per examinar-se.

**Eren els anys que l'Institut del Teatre era de la SETTAL, la Secretaria de les Escoles i Tallers de Teatre de l'Administració Local, i vèiem la manera que poguessin haver-hi convalidacions o cursos pont. Però, a veure, a tu et contracten per fer el Festival. La idea de l'Escola sorgeix després.**

Sí, però va anar molt en paral·lel. Quan vam parlar del Festival ja es va parlar de l'Escola. Hi havia hagut l'experiència del curset d'estiu, durant la meua primera etapa, i el regidor de Cultura, en

Sergi Xirinacs, era exalumne d'aquell curset. Ell, la seva dona i alguns alumnes d'aquell curset anterior es van apuntar a la nova escola. Hi havia un interès de fer pedagogia i de convertir Tarragona en un centre cultural més que no una mena de companyia ambulat provincialiana.

**Però a l'Escola només hi intervens tu, en Lloret no hi pinta res.** No, en Lloret després del primer any desapareix. L'escola la vaig codirigir amb en Pere Salabert, que coneixia de l'època de l'EADAG. A més, la tasca del teatre anava acompanyada d'altres accions. Hi havia sessions de cinema a l'Auditori i portàvem pel·lícules als barris de Tarragona. Miràvem que fossin com *La caça de l'home* —*La jauria humana*—, una pel·lícula d'esqueres amb Marlon Brando i Jane Fonda. No eren pel·lícules fàcils, però pensàvem que havia de ser un cinema compromès. També les Temporades d'Hivern perquè després de l'estiu a Tarragona no hi havia res. Primer els diumenges al matí vam fer teatre infantil a l'Auditori. Després, com que feia fred i la gent no hi acabava d'anar, ho vam posar en altres llocs. Vam muntar les Campanyes Municipals de Teatre de primavera, de tardor i d'hivern, que també van donar un resultat positiu. Tant és així, que gràcies a aquesta tasca feta per l'ajuntament en aquells moments, dos cinemes van acabar passant a ser teatres i a més es va crear alguna altra sala independent, per exemple, la que dirigeix l'Oriol Grau, el Trono Villegas, que ha donat espectacles de molta qualitat, i han organitzat carnivals, on també he participat. Així ha anat mantenint-se l'esperit del teatre a Tarragona. Encara n'hi ha i és una activitat molt viva i molt eficaç. Val a dir que en Pere Salabert i jo érem molt diferents. En Pere és un home molt organitzat, portava molt bé els números, les coses legals les podia deixar completament a les seves mans, perquè jo soc un desastre al moment de fer documents. En Pere ho portava amb molta traça i amb molta saviesa i gràcies a això vam poder mantenir

la relació amb l'Institut del teatre de Barcelona i amb altres institucions que ens convenien. Quan venien els festivals d'estiu, com que l'escola ocupava les mateixes dependències de l'Auditori que les companyies de teatre, doncs hi havia bregues i discussions, perquè es pensaven que preniem espai a l'escola, quan en realitat el que fèiem era salvar l'espai. Però ens vam entendre i encara ara tenim una bona relació. A més, en Pere és un home que les coses les diu a la cara. No té pèls a la llengua, les engega pel broc gros i si t'agrada les acceptes i, si no, doncs també. Tota l'activitat teatral a Tarragona la vaig deixar el 83 quan em van cridar per portar el Festival Grec.

### **Abans no deixem Tarragona, hi havies fet unes trobades de teatre comarcal?**

Sí, vam fer conèixer *El gran Aleix* d'en Puig i Ferreter. Es va poder representar perquè les companyies dels pobles anaven canviant de concepte i anaven modernitzant-se i buscant obres que fossin interessants. Sempre trobaves un lletraferit que es preocupava de fer una obra com aquesta d'en Puig i Ferreter o d'altres autors com en Pin i Soler. Hi intervenien tots els grups de la comarca. Era una convocatòria que va tenir un cert ressò. Ho fèiem en instituts i locals que d'entrada no eren adaptats per fer teatre. Els vam haver d'adaptar amb presses i trifulgues. També vam fer uns festivals de màscara. És a dir, ho aprofitàvem tot, hi havia una vida de teatre normal. A més, la gent que va col·laborar en aquell moment, com per exemple en Miquel Blai i l'Alfred Fort, van ser de molta ajuda. Si jo m'absentava i es presentava algun problema, el solucionaven ells perfectament. Teníem un bon equip, per això es va poder fer. I després teníem la comprensió d'en Sergi Xirinacs, que com a regidor de Cultura sabia molt bé el que volia, però deixava el màxim de llibertat i si veia que alguna cosa no anava bé més aviat la tapava i la passava per alt. Crec que d'això se'n diu *savoir faire*.

A Tarragona també dirigeixes algunes coses amb gent de l'Escola. El meu contracte deia que havia de muntar una o dues obres per any. El primer any vaig muntar *Treball d'amor perdut*, de Shakespeare. Vaig agafar una obra primerenca de l'autor perquè era més fàcil per als alumnes. Després vam fer un clàssic, *L'assemblea de les dones* d'Aristòfanes. També va ser una manera d'entrar en contacte amb autors que no es coneixien aquí, com per exemple el poeta eivissenc Marià Villangómez, que es va prestar a fer la traducció. El que passa és que l'obra és una mica reaccionària —les dones acaben rebent— i vam haver de fer un retoc al final canviant l'afirmació «Les dones són així» per un interrogant: «Les dones són així?». Canviava una mica i deixava la porta oberta. Això ho va observar la Maria Aurèlia, que em va avisar: «Aquesta obra és reaccionària». Però de llenguatge estava molt ben traduïda i molt ben adaptada. En Villangómez era un home intelligent i molt sensible. Té traduccions estupendes de poesia anglesa i francesa. Després també havíem muntat la *Comèdia de Santa Bàrbara*, del Rector de Vallfogona. Amb aquesta obra vaig fer una cosa que no s'ha de fer: una doble direcció quan no tens l'esperit unificat. La feia amb en Pere Salabert. Ell s'encarregava de la dicció i el to, i jo m'encarregava del muntatge, del moviment. No va sortir bé. Ens vam equivocar fins i tot amb el decorat. En lloc d'unes escales normals, teníem uns graons de vint centímetres i pujar i baixar per allà era una aventura. A més recordo que, quan a Santa Bàrbara li tallaven els pits, l'actriu els ensenyava. No et pots imaginar com es va posar la seva mare. L'actriu em va dir: «Pep, la meva mare m'ha dit que, d'ensenyar els pits, res». Van quedar tapats, doncs. Era interessant que se celebrés el centenari del Rector de Vallfogona, poble que està a pocs quilòmetres de Tarragona i és un lloc desconegut. Es va fer emmarcat en una Festa Major i així es va recuperar un misteri que cada any hauria hagut d'anar-se fent allà, si hagués sortit bé. El que passa és que era massa llarg i la gent ja no està per sants, però

va quedar digne i acceptable, no brillant ni magnífic. A més, val a dir que els actors nostres eren bastant joves, no tenien gaire experiència i recitar un vers del segle XVII costa. Bé, tot això van ser experiències que no van ser èxits, però és que en la meua carrera de director no he mirat mai l'èxit, he mirat l'experiència. A vegades es paga cara perquè no te'n surts. En Vidal Alcover ho deia molt bé, deia: «En Pep Codina fa un projecte, però després les coses li surten diferents, li queden a la meitat». Era veritat, és així.

### **I també hi vas muntar una òpera.**

Ah, sí, aquesta va ser un encert, veus? Tenia molt bona relació amb el Conservatori de Música de Tarragona, que portava la Maria Dolors Aldea, i amb un equip de noies tarragonines que cantaven. Eren molt voluntarioses i no ho feien gens malament. Alguna ha acabat cantant al Liceu, una altra ha anat a Itàlia. Se'ls va acudir *Dido i Eneas*. A mi m'anava bé, perquè és de les òperes que m'agraden més. Quan facin el meu funeral he posat com a condició que cantin el *Remember me*. És molta pretensió, però vaja, m'agradaria. Amb els de l'equip de música vam dir: «És una òpera preciosa. A més es pot fer bé perquè gairebé només surten noies». Vam trobar la gent, vam trobar la voluntat i vam fer el muntatge. S'acabava de recuperar el Cine Metropol, modernista, d'en Josep Maria Jujol. A partir d'aquí van decidir que seria teatre, gràcies a fer-hi *Dido i Eneas*. Va tenir èxit, vam omplir el teatre. La llàstima és que, com que sempre anàvem curts de diners, en Sergi Xirinacs va tenir por de fer-ho un segon dia i es va reduir a una sola representació. Però la cua de gent hi era, esperant entrades. En fi, una experiència que surt bé, però que per culpa dels diners també queda tallada.

### **I anant a les coses que feies en paral·lel a Barcelona?**

Mentrestant a l'Escola d'Actors havia muntat *Volpone*, que com a experiència també va ser interessant, per la distribució i com a

concepte escènic. Però va ser pel final de curs de l'Escola. Després vaig fer l'*Egmont*, de Goethe, però amb companyia professional. Llavors tenia possibilitats perquè hi havia la Maria Aurèlia a l'Ajuntament i t'afavoria si tenies projectes rodons. *Egmont* entrava dins de les possibilitats, i la comissió de crítics que portaven la selecció va dir que s'havia de fer. Era el centenari de Goethe. A més, parlava de la lluita contra la tirania. La traducció d'en Josep Anton Baixeras és estupenda, com és bona la traducció que va fer d'*El dia més foll* i com també va ser molt encertada l'adaptació que ell i en Magí Sunyer van fer de *La reina ha rel·liscat*, d'Alfons Roure, pel Carnaval, al Teatre de la Cooperativa. També ha quedat com a teatre de Tarragona i encara està actiu. L'adaptació es deia *Els vicis a la cort*, potser hi sortien trenta persones i l'espectacle durava dues hores llargues. S'hi divertien públic i actors, perquè semblava que participessin a la mateixa festa. Això va ser l'últim que vaig fer a Tarragona.

### **Però molt després. Vol dir que vas mantenir el contacte amb Tarragona.**

Sí, dues coses fetes per al Carnaval tarragoní. Abans, el 1993, *L'Arroso del vengatore*, una òpera bufa que ens va quedar rodona i tothom content. Un any després, amb *El vicis a la cort*, la versió de *La reina ha rel·liscat*, va haver-hi més dificultats i oposicions. De les trenta persones que actuaven, cada dia n'hi havia quinze de malaltes. Vam ensopegar una època que semblava que s'hagués programat la pesta. És clar, moure ombres en lloc de persones és diferent. Aquest va ser un dels motius que no tingués tant d'èxit com l'anterior. També perquè ens vam entusiasmar amb les cançons i ho vam allargar massa. El treball d'en Baixeras va ser molt digne, va reescriure el tercer acte que va convertir la tragèdia en un vodevil molt divertit. I en Magí Sunyer ens va fer uns versos *estupendos* per a les cançons. Teníem una bona col·laboració, potser el que més navegava era jo. *Para más INRI*,

com diria la Lola Gaos, només faltava que els actors plantessin un assaig important i se n'uessin a Barcelona, a veure *Drácula*.

**Però bé, en aquesta època ja no feies tantes coses.**

També anava fent coses a l'escola Laietània, però últimament, ja a la dècada dels 80, només estava per l'escola de Tarragona i l'Escola d'Actors, perquè hi tenia força feina. Ho vaig haver de deixar quan vaig traslladar-me a Barcelona per encarregar-me del Grec, el 1983. No se'm va acudir ni un moment de fer doblat i portar els dos festivals. A més, hi ha moments que tens necessitat de canviar i fer una altra cosa. El contracte pel Grec va ser un encàrrec que vaig rebre amb molta il·lusió, però, mira, no em va sortir bé, al final. El primer any sí. Tots dos anys van ser conjuntament amb en Joan Maria Gual, érem codirectors. Ell portava la part econòmica i jo la part artística. Amb això en Gual era molt respectuós. En canvi era molt intransigent en la part econòmica perquè no em va deixar mai esquitjar una pesseta de més. L'error del segon any va ser que havíem encarregat l'opereta *Orfeu als inferns*, d'Offenbach, a en Mario Gas. Aquesta idea me l'havia donada en Biel Moll, que val a dir que sempre va ser al meu costat i no va retreure'm que l'haguessin substituït. Ell m'havia aconsellat fer-la i a mi la idea m'agradava molt, perquè l'havia vista, la coneixia i perquè és una opereta bona. Vam demanar els serveis d'en Mario Gas. Quan ja estàvem a punt de muntar-la en Gas va preferir anar a Madrid i fer *Salomé* amb Núria Espert. Em va plantar i jo vaig pagar la plantada. Va ser un any que no hi havia grans produccions, va costar de trobar alguna cosa, però finalment vam trobar una companyia que tenia un *Orfeu* muntat. Era la que dirigia el Diego Fabbri. Vull dir que no era un qualsevol, però la producció no era brillant, i el de París que em va aconsellar va anar més darrere d'obtenir el seu tant per cent que no pas d'aconseguir-me una cosa de qualitat. Si l'haguéssim presentat a la Casa de Caritat enlloc del Grec l'hauríem encertada.



Va ser un fracàs i es va acabar la història del Codina com a director del Festival Grec.

### **El contracte era només per al Grec o hi feies més coses, a l'Ajuntament?**

Jo era assessor de l'Àrea de Cultura, també anava a inauguracions de museus, assessorava com podia i sobretot em dedicava a viatjar per trobar obres per poder representar. Són els anys que era regidora la Maria Aurèlia, però hi havia totes les implicacions de la política, un tema que s'ha de mirar amb una mica d'objectivitat, perquè en un ajuntament hi ha moltes faccions, molts partits. Un empleat de l'Ajuntament em va avisar: «Codina, van per tu». Jo li vaig agrair, però no vaig poder fer-hi res, perquè si estan sobre teu, no tens força per treure-te'ls del damunt. Aleshores vaig callar i em vaig dir: «Ja rebrem». A més, com que el meu paper el devia a la Maria Aurèlia, no li podia fer assumir fracàs rere fracàs. Ella, molt digna, va dir: «En tot cas, qui ha d'assumir la responsabilitat del fracàs del Grec soc jo». Això davant de les crítiques de Convergència i dels altres partits de l'Ajuntament. I això és el que va privar d'anar més endavant i la cosa es va acabar amb un silenci. A mi em van dir «passi-ho bé» amb el *finiquito* que tocava i aquí va acabar la història. I saps qui em va salvar de la crisi de l'Ajuntament? Jo volia plegar l'endemà mateix d'acabar aquell Grec tan desastrós. En Bonnín em va agafar i em va dir: «No pleguis, tu agafa Rambla avall i quan siguis a baix, Rambla amunt. I altre cop Rambla avall, fins que et passi». Li vaig fer cas i deu ser l'única vegada que puc dir que el seny em va guiar.

### **Perquè a l'Ajuntament encara hi vas ser fins al 1987.**

Sí, vaig ser-hi perquè em van mantenir en el càrrec d'assessor. Però no tenia res a veure amb el Grec. Hi vaig estar fins que em va substituir la que havia organitzat les festes de la Mercè, la

Marta Tatjer, que s'hi va mantenir dues temporades. Durant un lapse de temps jo estava allà al despatx, fent el que m'encarregaven, veient alguna gent, amb dues secretàries, pobretes, que també estaven defenestrades com jo. Què podia fer? Doncs anar confegint llistes telefòniques. En fi, llavors va sortir la possibilitat de l'Institut del teatre, que va ser una operació armada entre la Maria Aurèlia i en Pep Montanyès, director de l'Institut. En Montanyès quan es posava a ajudar era un home pràctic i ho feia bé.

### **En l'impàs entre l'Ajuntament i l'Institut fas una sèrie de muntatges.**

Ens hem deixat un muntatge, *Ball de titelles*, de Ramon Vinyes, amb l'Escola d'Actors. Era per a un concurs de La Caixa que es va celebrar a Mataró i que el va guanyar en Pere Daussà, a partir d'una obra de l'Albanell. *Ball de titelles* es va estrenar als Salesians de Sarrià el 1980 i em sembla que també es va fer per Mataró i en algun altre lloc, però només dues o tres vegades. La cosa no va donar per més perquè hi sortien trenta persones i costen molt d'organitzar i portar pels llocs. Molt després, el 1992, vaig fer *Dones, armes i jocs*, una versió de *La Moschetta* del Ruzante, amb actors del grup Xaloc, de Mataró, amb en Feliu Plasencia, la Maria Antònia Grau i un altre xicot. Aquesta la vam fer voltar perquè en Carles Maicas, quan programa una cosa, aprofita per fer gires i explotar-la.

### **A partir d'aquest moment vas fer coses més puntuals i esporàdiques.**

Una de molt curiosa que em va encarregar el Casal Lambda va ser dirigir la lectura d'una obra que s'havia de presentar a un concurs de teatre llegit, a Vitòria-Gasteiz. Malgrat ser una lectura amb moviment vaig escarrassar-m'hi per quedar bé, però els del jurat es van pensar que allò ja estava muntat i els van

donar un premi especial. No estava muntat, però els actors van ser molt dúctils i van saber entendre el moviment i ho van adaptar a la seva manera de ser. Aquest muntatge, que es deia *Desdobllats*, no me'n recordo ni qui me'l va encarregar. Sé que eren els del Lambda, però no sé qui era l'autor ni els actors, però va ser un bon treball.

**L'autor era Rubén Mettini, un argentí que vivia aquí i que va ser molt breument gerent del Lliure. Després ha continuat escrivint, sobretot narrativa.**

Ah, gerent del Lliure? Jo el vaig perdre de vista després del muntatge. En aquells moments que va passar això, estava molt decebut i sense ganes de fer massa coses, però així i tot el 1995 encara vam fer *De Montmartre al Parallel*. Vaig trobar el suport d'en Josep Salvatella, que dirigia el Teatreneu a Gràcia, i llavors estava molt de la meva part, m'admirava i totes les propostes que li presentava les acceptava. La *De Montmartre al Parallel* la va contractar perquè el Teatre Arnau necessitava una mica d'oxigen, d'acord amb els propietaris del bar i tota una gent que hi havia per allà. L'experiència va ser interessant, però em vaig equivocar: era un muntatge que tenia massa nostàlgia i amb aquestes coses no s'ha de tenir nostàlgia, s'ha de tenir una visió més moderna. El que ho va copsar molt bé va ser en Frederic Roda, que va dir: «La nostàlgia ja no està de moda». Tenia tota la raó.

### **La nostàlgia de què?**

La nostàlgia del temps, perquè havia fet una història sobre el Parallel. Burro de mi. Vaig parlar amb en Josep Maria Carandell i ens vam posar d'acord, però ell també va caure en el pecat de la nostàlgia. Vam fer un Parallel de record, i havíem d'haver fet un Parallel més combatiu. Els actors van funcionar molt, eren professionals com la Carme Sansa, l'Elisenda Ribas, la Maite Molina, en Fusalba... Professionalment va tenir un cert to. L'Elisenda

Ribas, que tenia una bona llengua viperina, no es va cansar de llençar penjaments, de dir que allò era una merda, fins que la Carme Sansa, que és l'honradesa mateixa, li va dir: «Elisenda, això no ho portis d'aquesta manera, perquè és gràcies a que estem aquí que la cosa funciona». Al final tothom va passar compentes i va cobrar excepte jo. No sé per què, però era la segona vegada que em feien aquesta jugada de no pagar-me, i castigar-me sense donar-me ni cinc. Una altra vegada m'havia passat amb l'empresa Fàbregas. Van voler fer un disc amb les cançons de La Cova del Drac i allò també va ser una desfeta. El disc no va sortir bé perquè en Josep Maria Martí no havia acabat la feina preparatòria. La casa editora va dir prou, però qui ho va pagar també vaig ser jo, que tampoc no vaig cobrar. De feina no cobrada n'hi ha una pila en la meva història teatral.

**Doncs anem a l'Institut del Teatre. Entres amb un contracte de prestació de serveis l'any 1988, el penúltim de la direcció de Josep Montanyès. Què hi fas?**

Connecto amb en Josep Maria Carbonell, del departament de titelles, que va dir: «Que entri, que ja li trobarem feina». Em va fer un contracte limitat al Festival de Titelles: contactar amb les escoles, assegurar l'assistència, reservar els llocs, etc. Quan s'acaba aquesta feina em quedo tot un any esperant que em tornin a contractar. Van ser uns anys durs perquè, fill meu, vivia de pa i aigua, com qui diu. Les coses van arribar a aquest punt. Vaig pensar que no me'n sortiria. Llavors en Carbonell va tenir la pensada de col·locar-me com a professor del departament de titelles i fer-me explicar història del teatre. Mira, els alumnes de titelles eren com aquella sagrada família de la pel·lícula del Bergman, *El setè segell*. Saps aquella parella de còmics que van amb la criatura pel món però que són els únics que se salven de la crema? Doncs els aprenents de titellaires eren així d'innocents: em feia l'efecte que explicava història a criatures juvenetes, em miraven amb

uns ulls gairebé com d'iniciats. Sempre hem tingut una bona relació. Fins i tot ara, un d'ells, l'Eudald Ferré, que fa de titellai-re a Valls i contrada, encara em convida cada any a fer la calço-tada. Aquesta gent els he vist créixer, s'han omplert de fills, són una nissaga, funcionen la mar de bé i quan tens relació amb ells sembla que estiguis en un paradís d'innocents. L'Eudald Ferré i els titellaires potser són dels pocs actors amb qui no m'he baral-lat. M'entenc molt bé amb els tècnics, amb els decoradors a ve-gades ens les tenim, però amb qui sempre tinc baralles és amb els actors. Si hagués colleccionat les crítiques que em deuen fer, i amb raó, en podria fer un llibre ben gruixut. De totes maneres, la sang no ha arribat mai al riu, no hi ha cap actor dels que he tingut que no ens saludem. Al contrari, tenim l'alegria de veu-re'ns i de preguntar-nos com ens va. Doncs bé, en Carbonell em va donar aquesta col·locació i la va mantenir fins que em van des-tinar als serveis tècnics dels escenaris teatrals. Però això després, havien passat dos o tres anys.

### **I als festivals continuaves treballant-hi.**

Als festivals de titelles hi treballava sempre, però a finals dels 90 em van donar l'encàrrec de supervisar els teatres de l'Institut: parlar amb els tècnics, amb els electricistes, organitzar, etc. Es-tava en un despatx molt còmode i a part de les topades normals no va ser una època de sacrificis, ho vaig fer ben a gust. Això va durar fins que l'Institut es va traslladar a dalt a Montjuïc, el 2000, que vaig continuar fent aquesta tasca de supervisió dels teatres, però vaig parlar amb en Pau Monterde i li vaig dir: «Això no és lo meu però ho faré per disciplina, perquè la cosa s'aguanti». Ales-hores tu, que em coneixies de feia temps i sabies per on nave-gava, vas negociar el meu ingrés al Museu d'Arts Escèniques, el MAE, per dedicar-me a la documentació de fotografies d'esce-na. Vaig estar la resta del temps al MAE, treballant amb les foto-grafies, m'hi trobava bé. M'ho passava molt bé amb la gent que

tenia al costat, fins que d'una manera discreta se'm va fer entendre que la meua vida en el teatre se m'havia acabat.

### **Oficialment quan et vas jubilar?**

Ara t'ho explico. Jo ja estava jubilat, però amb molts pocs anys de cotització. Hi havia una mena de trampa permesa, que era que un jubilat pot fer una feina pagant uns impostos determinats que se li emporten la meitat del sou. Va ser el contracte que em van fer. El gerent de l'Institut, en Ramon Jovells, va procurar que aquest contracte es mantingués i me'l renovava cada any. El dia que en Jovells va haver de plegar, perquè els de Convergència es van fer amb la Diputació i l'Institut, no em van allargar més aquell contracte. I al cap d'un any m'ho van descomptar del que m'havien de pagar, em sembla que van ser 6.000 euros, que no era poc. Llavors ja va ser com un comiat. Ja tenia sobradament l'edat i a més la llei va canviar i es va prohibir aquella activitat.

### **Oficialment et vas jubilar als 65 anys?**

Va passar una cosa. Per tenir els contractes havia de fer uns cursos i els vaig fer, el que passa és que després no em van comptar perquè necessitava tenir un títol superior. M'hauria servit el d'intendent mercantil però no el tenia, només tenia el de professor mercantil, com ja he explicat. Però en canvi havia de fer aquests cursos, que m'havien de valdre per recuperar la qualificació perduda. Llavors en Joan Francesc Marco, quan era diputat de Cultura, molt generosament m'ho va fer valer, m'ho va arreglar i, mira, al final em van donar el títol de tècnic superior. Per tant jo soc tècnic superior jubilat. Queda clar això?

### **Em sembla que sí. Quin any va ser, això?**

No ho sé. Dec tenir documents, però no he tingut temps de mirar-los, que això sí que és paperassa.

**A banda la dedicació a l'Institut, hi ha un moment que decideixes que tanques caixa de fer de director.**

Després de muntar *De Montmartre al Paralel*, que no va ser un èxit, hi va haver un altre projecte, un muntatge sobre Kurt Weill amb una subvenció del Ministeri. Parlo d'èpoques recents, però Kurt Weill no era tan conegut. En una reunió que va muntar l'Antoni Bartomeus, com a cap del servei de teatre de la Generalitat amb tot de programadors, els que ho havien de comprar no els va interessar. No sabien qui era Kurt Weill. Tant és així que la gent del teatre de Valls em van preguntar: «Qui és aquest Kurt Weill?». Dic: «Un músic molt important, que ha fet tantes cançons i tot això». Per cert, que quan vaig ser a Nova York, vaig anar a una agència que portava els drets de Kurt Weill i quan li vaig dir que era de Barcelona em va preguntar si coneixia els del Teatre Lliure, deia que havien fet una cosa sense permís. Me'n vaig desentendre...

**Uf, això és una història força llarga, ja t'ho explicaré, però no té res a veure amb tu. Continua amb aquest darrer projecte frustrat.**

Doncs vam demanar els drets, dient les cançons que volíem fer servir, vam triar els actors i la cosa estava a punt per començar. El Ministeri ens donava una subvenció d'onze milions de pesetes. Però van canviar el Ministeri i van posar-hi l'Elena Posa.

**La que havia dirigit el Grec? Per cert, no sé què se n'ha fet.**

Sí, aquella que va portar músiques d'Àfrica i de tot arreu. Doncs quan ella va ocupar el lloc, ens va rebaixar la subvenció d'onze a dos milions. Com que el que havia de pagar, subvencionant-ne una part, era l'Àlvar Roda, molt generós i molt disposat a assumir-ho, li vaig dir: «No, això no pots agafar-ho ni responsabilitzar-te'n. Hem de plegar». Llavors jo, vist que seria qüestió de recomençar una altra vegada, d'anar repetint la paperassa i tot això,

ho vaig deixar córrer. La traducció era d'en Xavier Bru de Sala. El músic era el que últimament sempre havia treballat amb mi, l'Agustí Humet, que és molt brechtia i li agrada molt la música de Kurt Weill. Després hi havia la Carme Conesa, la Carme Sansa i l'Elisenda Ribas com a dones. Com a homes, Constantino Romero, que primer va dir que sí i després que no. Li vaig escriure una carta dient-li: «Mira, saps la història d'en Pere Poca Por i d'en Caragirat? Doncs això ets tu». Em vaig quedar ben tranquil. S'havia de fer a La Villarroel, estava emparaulat i el text gairebé escrit. El dec tenir per casa, perquè ho guardo tot. Aquesta no te l'havia explicada mai. No sé per què, quan passa una cosa que no t'ha agradat, l'oblides. És el dret a l'oblit. I ara, mira, ha tornat a sortir. O sigui que aleshores vaig decidir que res ja no funcionava, que els temps canviaven, que es presentaven altres propostes...

**En paral·lel a aquests anys a l'Institut i aquests muntatges més esporàdics, la Maria Aurèlia mor l'any 91 i intervens en la creació de la Fundació Maria Aurèlia Capmany.**

Sí, quan es va morir la Maria Aurèlia em va venir a veure la Rosa Maria Dumenjó per fer la Fundació, pagada per l'Ajuntament, la Diputació, la Generalitat i la UGT. La UGT va acabar pagant més que tots els altres i va considerar que tenia dret a fer i desfer. Aquestes fundacions a vegades només són el lloc de refugi dels fracassats o dels familiars dels *enxufats* d'associacions, comitès i sindicats, i aquesta també va acabar sent això. Val a dir que de la primera etapa no en tinc cap mal record. Vam fer la feina que havíem de fer, o la que vam considerar, i tiràvem projectes endavant. La Fundació va ser eficaç i va tenir èxit perquè tocava temes de la dona. La Diumenjó ho sabia portar molt bé. Fins que va haver-hi qüestions de fons amb la UGT, pels càrrecs, i la Rosa Maria i jo vam decidir deixar la Fundació, que va quedar penjada. Ens van acusar de quedar-nos les fotografies de la Maria Aurèlia. És mitja veritat, això. Era la família que ens havia cedit les



fotografies per fer les exposicions, i van tornar a la família. Finalment tot ha anat a parar a l'arxiu de Tarragona, a la facultat de Lletres de la Universitat Rovira i Virgili. Quan va passar aquesta mena de comiat i separació els de la Fundació no es van portar bé. Tenien còpies dels articles famosos que havien de fer un dels volums de les obres completes de la Maria Aurèlia. Mai no ens els van passar perquè en poguéssim fer una fotocòpia. Després la Rosa Maria Diumenjó, que és un dona de recursos, va pensar a fer l'Associació d'Amics i Amigues de Maria Aurèlia Capmany, de la qual jo n'he estat la patum grossa, el president, però no decideixo res sense el vistiplau de la junta. Què ha decidit fer l'Associació? Callar i mirar els esdeveniments per on aniran i «en eso estamos». No sé si soc patumassa d'alguna altra cosa.

### **De què més vols ser patumassa?**

Bé, això ho has de dir tu, no vull dir-ho jo. Ah, sí! Durant anys vaig ser membre de la Penya Carlos Lemos, que donava el premi de teatre Margarida Xirgu. Des de finals dels vuitanta fins fa uns anys.

### **Et van donar el Premi ADB ja fa uns anys.**

El 1993, per premiar-me la trajectòria. En Frederic Roda per fer-me un elogi va dir: «En Codina, aquest gran aficionat del teatre...». Molt bé, home, es veu que no he sortit de la categoria d'aficionat. Com en Vidal Alcover i en Salvat el dia que van dir: «En Codina sap cosetes». No saps ben bé si és un elogi o una manera de dir-te que ets de segona. A la xerrada que he de fer aquesta tarda esmentaré «les cosetes».

### **Has de fer una xerrada durant el lliurament del Premi Nacional de Cultura que t'han donat enguany?**

No res, he de xerrar un minut donant les gràcies. No saps el que costa omplir un minut de «cosetes». Perquè, és clar, has de

convertir les «cosetes» en «coses» i dir: «Mira, si me'l donen no és per les cosetes que m'havien dit, sinó per la tafaneria que m'ha guiat per conèixer-les».

**Doncs em sembla que ja hem acabat el qüestionari. Almenys la cronologia.**

Ara si vols puc parlar de perquè he fet algunes coses. El teatre m'ha interessat sempre globalment. És clar que tinc les meves preferències, m'agrada molt Shakespeare i Espriu, però també he fet el teatre de la Maria Aurèlia perquè m'agrada el seu teatre i el d'en Vidal Alcover i he cregut en ells i en altres autors nous. Tot el que he fet és perquè he cregut en aquella obra. No és que m'hagin encarregat una obra de pes i hagi pensat: «A veure ara com te'n surts», ni tampoc «aquesta et fa fàstic», o «aquesta altra no m'agrada». No. Repassant el currículum pensava: «a veure quina de les obres que he fet pot ser un cigró negre, de dir aquesta no m'agradava i la vaig fer malgrat tot». No n'hi ha hagut cap. Quan en Pep Torrents no va voler fer el Picasso, a mi, que en Picasso no és el pintor que més m'agrada, mira, em va entrar per l'ull dret i vaig fer el Picasso amb la mar de gust.

**Quants muntatges deus haver fet a la teva vida? Els has comptat mai?**

No, mai, ni penso fer-ho.

**Però diries que tots han estat per voluntat teva, perquè t'interessaven?**

Sempre ha estat així. I si no ha estat a proposta meva, he acceptat la proposta de l'altre, interessat a veure què volia dir quan me la feia. Per exemple, quan vaig muntar l'obra d'en Xesc Barceló, *El Duc Meu-Meu*, em va agradar tot seguit. I no va ser pas que en Xesc m'imposés la seva obra, vaig ser jo que li vaig dir: «Mira, m'agrada aquesta obra teva». El que passa és que en Xesc em va fer

una mala passada perquè figurava que eren uns actors de circ que interpretaven els personatges dramàtics. Jo li vaig dir: «Xesc, serà molt més fàcil si són actors de teatre que es veuen obligats a fer d'artistes de circ, perquè els defectes tècnics no es veuran i es podrà dissimular». No ho va acceptar, em va fer fer que eren actors de circ que feien els personatges. I mira, no va quedar tan bé perquè no donaven més de si. A aquella canalla de l'Orfeó de Sants que els hi anaves a explicar, que si actors de teatre, que si actors de cinema, que si actors d'això o d'allò... Era un problema gran, però m'ho vaig agafar amb el mateix entusiasme que quan vaig muntar *Aquí no ha passat res* d'en Joan Soler Antich. La vam fer ben a gust. A la teva cronologia dius que la va prohibir la censura.

**Perquè ho diu la crítica que vaig trobar, no m'ho invento.**

Doncs no va prohibir-la la censura. Me'n recordo d'haver assistit a un col·loqui bastant intens després de l'espectacle, a la Cúpula.

**Però a vegades a la Cúpula fèieu coses internes, que no eren públiques ni autoritzades.**

Podria ser, però no ho recordo com una prohibició, a diferència de les *Balades del clam i la fam*, on vaig haver de canviar el final perquè la censura hi havia posat el veto i en Salvat aquest cop el va acceptar; no va fer com en altres ocasions, dissimular i tirar endavant. Va quedar un final reaccionari. L'obra era un conjunt de textos d'en Fàbregas i uns rodolins i textos del vuitcents que vam anar fent en Jordi Doderó i jo. Al final agafàvem el text d'una declaració de principis, una carta dels obrers de la primera gran vaga catalana que havien escrit dient: «Ara ja tenim l'experiència i sabem com hem de comportar-nos. No ens passarà més, tirarem endavant i ho refarem amb els principis». Això la censura ho va tallar. És clar, si això es tallava la cosa acabava amb la repressió d'una vaga. En Joan de Sagarra, el crític «admirat» de tots nosaltres, que sempre havia de dir la seva, va

escriure: «Ha quedat reaccionària i el final falla». Tenia raó. Però les *Balades del clam i la fam* va ser un dels espectacles on més ens vam divertir. Amb els Pericot. Els germans Pericot eren uns murrís eixerits i aguts.

**El llibre anterior que he fet era amb en Iago Pericot i ell et «dona la culpa» d'estar al món del teatre gràcies a l'encàrrec que li vas fer.**

El Iago el vaig conèixer quan jo estava a Itàlia. Vaig rebre carta d'un amic, en Miquel Serra, que em deia: «He conegut un pintor que té ganes de conèixe't. Es diu Iago Pericot». Em va enviar unes fotografies dels seus quadres, amb un blanc i negre molt fosc que no donava la sensació del color que tenien. Quan vaig tornar d'Itàlia vaig anar a conèixe'l. Ens vam fer amics de seguida. Com que el verí del teatre també el té, ens vam entendre i li vaig dir: «Mira, el proper muntatge que faci si t'interessa t'agafaré com a decorador». I va ser les *Balades del clam i la fam*. Ell va viure les picabaralles i les punyeteries que teníem en Salvat i jo. Però ell va agafar en Salvat per la part, diguem-ne, còmica que tenia en lloc de la part venjativa. Amb el seu germà van demostrar ser dues animetes. Agafaven trossos del decorat del *Misteri de dolor*, arrencaven les teules de la teulada i les convertien en màscares. Això a en Salvat el va empipar, però va haver de callar. En Iago tenia la idea que el que faria bonic seria omplir la Cúpula de sorra. I jo vaig pensar que pujar sacs de sorra era un disbarat, i li vaig dir: «Ni pensar-hi, això no és Castelldefels». En Iago no hi va estar d'acord, és clar, i va dir al seu germà: «Nosaltres farem la nostra obra i en Codina que faci la seva». Vaig replicar que el muntatge era obra de tots. No cal dir que ho van reconèixer. La segona vegada que vam treballar junts, també va sortir amb aquelles idees seves extraordinàries. Era quan preparàvem el *Picasso* a La Cova del Drac. Havia imaginat un escenari a mitja alçada, amb una plataforma una mica inclinada, amb uns

forats amb tapadores per on apareixerien els actors. Jo ho trobava molt bé, però imagina't amb la pols que hi havia a La Cova, caminar per sota l'escenari sense netejar-ho mai i amb els actors que portaven malles blanques... com sortirien? Però les picabaralles amb en Iago sempre acabaven en un moment divertit. Ens les teníem de paraula, no de fets.

### **I perquè amb en Iago no hi ha manera d'enfadar-s'hi.**

I val a dir que en Iago té coses genials. Un dia em va fer entendre el cubisme, amb un joc de tires de plàstic, amb angles que feien combinacions a partir de la geometria. Em va dir: «Mira, és això Picasso». Em va ensenyar la manera de fer-ho, ho vam utilitzar i va sortir al muntatge. És perquè és savi, perquè sap les coses. I el seu germà també. És un encant. Ara actualment tinc més relació amb ell. Amb en Iago ens hem quedat com a figures del teatre. Si escrivíssim un llibre, potser escriuríem les mateixes coses amb diferències de visió, però essencialment el mateix.

### **Les dues patums.**

Home, moltes gràcies. Ja només en quedem dues. Qui m'anava a dir que seria una de les patums sobreviscudes! Això no m'ho hauria pensat mai, ni que acabaria explicant la història de la meua vida una i una altra vegada, perquè un dia d'aquests tinc una altra xerrada: els d'Eòlia, en Pere Sagristà i companyia, volen fer un documental sobre mi i l'època del teatre de cabaret. Qui m'anava a dir que acabaria així, perquè moltes vegades he pensat: «Vejam com acabaràs», perquè en aquest món de mones, amb el poc que cobres i els pocs diners que tens... Mira, avui m'aniran molt bé els diners que em donaran pel Premi Nacional, però fins que no els tingui a la mà, ben calentons, no m'ho creuré. I saps per què els utilitzaré? Per comprar quan calgui la cadira de rodes, que aviat m'arribarà. M'encantaria fer un viatge al Monte Gargano, a Itàlia, però si hi ha escales val més que m'ho repensi.

### **De tota la gent que has arribat a conèixer i dels que n'has vist espectacles, qui diries que t'ha marcat més?**

Sense cap mena de dubte, qui m'ha marcat més han estat la Maria Aurèlia Capmany i en Ricard Salvat. Aquests han estat els mestres, els que em corregien, els que m'han criticat quan la cosa no sortia bé. Amb en Salvat érem profundament diferents l'un de l'altre, però jo he reconegut sempre que era el meu mestre i que havia après a fer teatre gràcies a l'oferiment que em va fer de quedar-me a la Cúpula i d'afavorir-me quan vaig anar a Itàlia. Després em rebentava i deia pestes de mi, m'arribaven els «recados» així com a ell li devien arribar els meus. El malnom de «Pare Etern» li vaig treure jo. Entre la professió li va quedar. I a qui més li va agradar va ser a en Carles Lloret, que deia: «Ara ve el Pare Etern!». Naturalment que ho era, el Pare Etern, perquè ho decidia tot. No et pots imaginar com n'era d'absorbent, *mandón* i vigilant en Ricard. El que passa és que s'equivocava, perquè els ajudants cada cop els agafava pitjors. No sé d'on en va treure uns quants que el servien i deien: «Sí, senyor Salvat». Eren com en Lluís Pasqual servint el cafè a l'Strehler. Ell també va començar així, tots comencem d'aquesta manera. Jo no. A Torino en Gianfranco de Bosio em va tractar molt bé i em va portar de seguida a fer una gira, a conèixer en Ludovico Zorzi, en Mario Baratto i tots els escriptors especialistes de Goldoni. Em va obrir les portes. Mira, sort que vaig tenir.

### **També has parlat d'espectacles que havies vist i després te'ls havies fet com teus.**

Les influències han estat moltes: el Teatro Popolare del Gassman, amb el Ruzante i sobretot *Els Perses*, el discurs del missatger em va trastocar. Després el *Filoctetes* de la companyia Palestra, dirigit pel Cruzate, amb una versió que em va enlluernar. El teatre xinès sens dubte em va influir molt, la Ca' Foscari també. D'espanyoles i catalanes no n'hi va haver cap altra que m'influís. En

Polls m'agradava, però era una altra manera de fer teatre, aquell teatre que no saps perquè però dius «això no és el teatre que faré». Dels anys que feia el servei militar i anava al Grec, recordo l'*Antígona* d'Anouilh interpretada per l'Aurora Bautista que també em va impactar molt, però potser encara més *El misantrop* que feien en Ramon Duran i la Núria Espert. O els *Sis personatges* o *Porgy and Bess* al Liceu, d'una companyia nord-americana, un espectacle sensacional, amb les cases que giraven per l'escenari. En canvi, com que no entenia tan bé el text, altres americans que van venir subvencionats pel seu govern, com la Helen Hayes fent *La pell de les nostres dents*, com que l'obra no la coneixia i no sabia de què parlaven, no em va dir res. En canvi vaig copiar durant anys i panys la Ca' Foscari amb les *Laudes*, perquè la seva *commedia dell'arte* no la podia fer amb aquells salts i bots; però sí que podia fer les composicions quietes i tranquil·les, gairebé religioses, com un cerimonial de litúrgia.

**Perquè a tu no et sembla cap deshonor reconèixer que determinades coses que t'han influït les has utilitzat i copiat.**

En art tothom copia. O «s'inspira» en altres, però a partir de la inspiració es forma una obra pròpia, nova. La Maria Aurèlia sempre va confessar que havia escrit *Tu i l'hipòcrita* gràcies a una obra que havia vist a París de Félicien Marceau, *L'oeuf*. Després, un impacte importantíssim per la manera de concebre el teatre va ser el Living Theatre. *Antígona*, *Mysteries* i *Frankenstein* van ser un exemple per tothom. Però t'acostumes a fer teatre, que mires de fer el millor possible, després un dia t'ho tornes a mirar i t'adones que allò ja està caducat i no s'ha de fer més. Per exemple, la gesticulació que hem muntat sempre, o el moviment escènic que va d'acord amb el que vas dient, o el que vas dient que va d'acord amb el moviment escènic... tot això dius: «per què?». Si pots crear un missatge amb un sol gest, per què n'has de fer deu, o vint, o trenta? És el que critico una mica en el teatre actual. Els

actors actualment sembla que facin dues versions: una per al públic normal i una per als sordmuts. Per anar d'aquí a dos metres enllà comencen a gesticular i a fer moviments de braços. I dius: «Escolta'm, tu, ni que jo fos sordmut i no entengués el llenguatge». És clar que les coses canvien però moltes coses les veus actualment i penses: «Tu ets més modern que no pas ells», perquè veus que l'art dramàtic no va per aquest camí. Els hi diries: «Escolta'm, no gesticulis tant, aprofita i mira de transmetre al públic les sensacions que portis a dintre, perquè el que has de fer és transmetre la història que contes a dalt de l'escenari, confrontar personatges i situacions». I amb això no hi ha manera que ens en sortim. L'enfrontament i el contrast són les bases de l'art teatral.

**Vas passar com a professor i director per moltes escoles i fins i tot en vas crear alguna: la de l'Orfeó de Sants, l'Escola d'Actors, vas crear la de Tarragona, l'Institut del Teatre...**

Amb això de les escoles sempre he seguit la meua manera de fer. Vull dir que, per exemple, el primer muntatge que vaig fer a l'Adrià Gual, els *Títeres de Cachiporra*, estava directament inspirat en la *commedia dell'arte* de la Ca' Foscari, que no me n'amaigo gens, però ja estava ple de «codinades». He hagut de dir-ne «codinades» perquè eren coses que me les dec a mi i que no les hauria fet ningú més, gràcies a Déu, perquè les hauria pensat d'una altra manera. Llavors has d'agafar i dir: «Ho he fet? Sí. Però d'on ho he tret?». Això és el que no saps. El que portem a dins ho anem donant, és el que se'n diu cultura, el que se'n diu «saber cosetes». Vas acumulant tot d'experiències de la vida i un dia les vas utilitzant i no saps d'on surten o només després. ¿Qui m'anava a dir que el gest d'*Antígona* que feia la Núria Duran en els muntatges de La Sínia per a les escoles, quan figurava que tirava terra damunt dels seus germans morts, amb un gest molt ampli i amb uns ulls esverats, venia d'una il·lustració d'un fascicle de la història de la literatura que teníem a casa? Em va quedar



gravat. Com l'ús de les portes a *La comèdia dels errors*. És perquè tenia un llibre amb una il·lustració de l'home aquell desesperat picant a la porta de casa seva. Allò em va guiar, vam posar una porta giratòria que anava volant per l'escenari.

### **Quan feies classes en aquestes escoles, et semblava que la millor manera d'ensenyar era muntant una obra, o fent exercicis, improvisacions?**

Tot. El meu mètode era agafar totes les experiències, perquè s'hi reunia tot: tenien classes de dicció, de moviment, de gest, d'improvisació... Tot això jo considerava que ja ho portaven, el que passa és que a vegades no tots eren prou llargs i si ho havien escoltat no ho havien après. Per exemple, una cosa que sí que considero una troballa meua, però que no ha tingut mai gaire èxit, és actuar en tercera persona. És a dir, l'actor normalment pensa: «T'has d'aixecar i anar a buscar aquell got d'aigua». Però si tu vas pensant: «Ell s'aixeca i se'n va cap al bufet i agafa un got d'aigua i el beu amb avidesa» et sortirà molt més natural perquè et distancies del personatge, però al mateix temps el mostres. Això no hi ha hagut manera que ho fes entendre gaire a cap actor.

### **Això et deu venir de l'època brechtiana.**

Em deu venir de l'època brechtiana. A mi em va costar molt d'entendre la *verfremdung*. Em deien: «Home, és com fer un apart». Perquè el desdoblament és tot l'art de l'actor. Per això m'interessa tant el teatre xinès, perquè mostren, t'expliquen aquesta cosa i t'ho evoquen amb un gest. El que em va admirar del teatre xinès és que anessin a collir figues amb les llances d'anar a matar gent, per exemple. O al revés, que agafessin una canya i la fessin servir com després va fer Peter Brook a *La flauta màgica*. O el que ha intentat fer en Broggi en aquest últim muntatge del Grec, amb les canyes, que no li ha sortit. Però com volies que li sortís, si li faltava el principal, que és la creació poètica? Per cert, no sé qui

ha fet aquesta versió, perquè era avorridíssima. Doncs bé, això de la *verfremdung* no ho vaig entendre mai bé del tot.

### **Però que no us ho explicava en Salvat?!**

Sí, però jo no ho entenia perquè sóc curt. A vegades em costa molt entendre les coses, moltíssim. Jo ho vaig dir: «no ho entenc». A partir d'aquí pots començar un altre camí, però si no ho entens i vas dient que ho entens, no surt res. Però és que jo diria que el mateix Salvat tenia dubtes amb la *verfremdung*. Li sortien les coses que no sabies per què li sortien. Com ja he dit, veritablement el que li agradava era escriure el seu dietari, parlar d'ell. Omplia pàgines i pàgines, que és el que et cansa dels seus llibres, perquè sempre és: «Això ho vaig fer jo l'any tal, allò ho vaig fer jo a l'any qual». Bé, molt bé, es va fer i ja està, tranquils. El dia que em vaig inventar de començar *La rosa i l'anell* amb el teló alçat, que no s'havia fet mai al teatre d'aquí, no se'm va acudir apuntar-ho com una troballa. Ni quan vaig utilitzar les peces d'un joc de construcció de mida gran o quan vaig inventar els cubs per seure i guardar-hi coses. Això ho fas per necessitat, no perquè inventis realment. Després ho va copiar el Marsillach, en el muntatge de *Sòcrates*. A mi m'anaven bé i els vaig anar repetint. I al final van servir d'armari a casa meua per guardar barrets i altres coses. És curiós perquè, al cap del temps, el que he fet no sé perquè ho he fet. Home, si m'ho preguntes et diré: «És clar, això deu venir d'aquí o deu venir d'allà», però molts vegades ni jo mateix n'he estat conscient. Per exemple, a *La comèdia dels errors* vam posar els actors de costat, en fila, i un anell anava passant des del dit de l'actor que estava al començament de la fila fins al dit del que estava al final, amb dos anells, un a cada costat, i això va ser perquè mentre sopàvem vam començar a moure els coberts així, passant-los al del costat, i vam dir: «Mira, és això!», i així va quedar. És el moment, és l'ambient que tens, com que només sabem parlar de teatre, només sabem fer teatre. Si després ens agafen a

part i ens treuen del tema del teatre, no sabem què dir o què fer. Són «les cosetes» que has après. Si em dius que parlem d'història, també m'encanta parlar-ne, o de poesia o de literatura, també m'hi puc passar hores. Però sempre acabes parlant de teatre.

### **Haguessis pogut ser una altra cosa que home de teatre?**

No, potser no. És la gran pregunta: i si no arribo a fer teatre? L'altre dia pensava que una amiga meva, una veineta de la perfumeria, que ara té noranta-i-escaig d'anys és qui, en el fons, em va ensenyar a fer teatre. Em deia: «Tú sales, vienes aquí y haces de Tijerillas y le dices esto y le dices eso, ¿eh? ¡No, no le grites tanto!». Jo tenia vuit anys. Va ser la primera que em van dirigir, tot ve d'allà. I de la meva mare, que li agradava el teatre. El meu pare no, no el podia veure. A més, hi patia: «Xè! És que ho feu malament!». I ja estava, el meu pare les deia de l'alçada d'un campanar.

### **Tu ets d'origen valencià i lleidatà, però en canvi ets molt senyor de Barcelona.**

A casa meva, els germans parlàvem en valencià amb el meu pare, en lleidatà amb la meva mare, i entre nosaltres parlàvem mig barceloní, mig lleidatà i mig valencià. Ens deien [*amb accent occidental*]: «Els Codina, els de les gallinetes», perquè entre nosaltres parlàvem amb la «e» i no ens n'adonàvem. I encara ens passa. Si estic parlant amb la meva germana, a tu et seguiré parlant en barceloní, però a ella li diré [*accent occidental*] «Pirula, saps això que te va agarrar?»

### **Aquesta versatilitat lingüística potser és la que després t'ha permès aprendre el francès, l'italià, i després l'alemany i no sé si l'anglès.**

L'alemany em va venir per les ganes de xerrar. I un cop a Alemanya perquè si no parlava alemany no menjava. Amb la gana que passava, el vaig aprendre ben de pressa. El que més m'agradava

era la *kartoffelsalat*, l'amanida de patates, me'n menjava plats sencers. Quan me les posaven a davant desapareixien de seguida. Que boníssimes! Aquí no les saben fer com les fan els alemanys. Els alemanys hi posen ceba, vinagre i algun condiment, o sigui que llisquen, no embafen, i passen com si fossin líquid. I les *würste*, les botifarres, també me les cruspeixo. I el francès ha estat la nostra llengua de cultura, tornaves de París amb la maleta plena de llibres. I l'italià perquè quan feia el professorat mercantil havies de triar entre l'alemany, l'àrab i l'italià.

### **Doncs no sé... vols afegir alguna cosa?**

El que sí que m'agradaria que quedés ben clar és que sempre he entès que el teatre és un treball d'equip, encara que l'equip el mani jo, o el brami jo. Perquè m'he passat la vida cridant i bramant i renyant. Però hi ha una lliçó que vaig aprendre: la nit d'estrena has d'agafar la companyia i dir-los: «Fins aquí us he mirat de portar, ara el director desapareix i la nit és vostra i qui juga la carta forta sou vosaltres. Molta merda!». I és que cal reconèixer el valor de l'actor: una persona que fa 1,60 metres, o 1,70, s'ha d'encarar a centenars o a dues mil persones de públic. ¿Saps el valor que té això, que aquella personeta sola a l'escenari s'adreça a aquella multitud que el podria devorar? Com va passar al pobre Àngel Carmona quan feia *Otello*, que el públic li va envair l'escenari i va haver de plegar la comèdia. A mi m'ha quedat el reconeixement de tot plegat i em sembla que puc dir: «Aquest camí l'he fet perquè la gent m'ha ajudat, perquè m'han fet costat, i per demostrar que estic agraït haig de dir que no és feina només meva». Si algun pecat es paga en el teatre és la vanitat. Perquè com més amunt t'enlaïres, de més amunt te la pegues i més mal et fas.

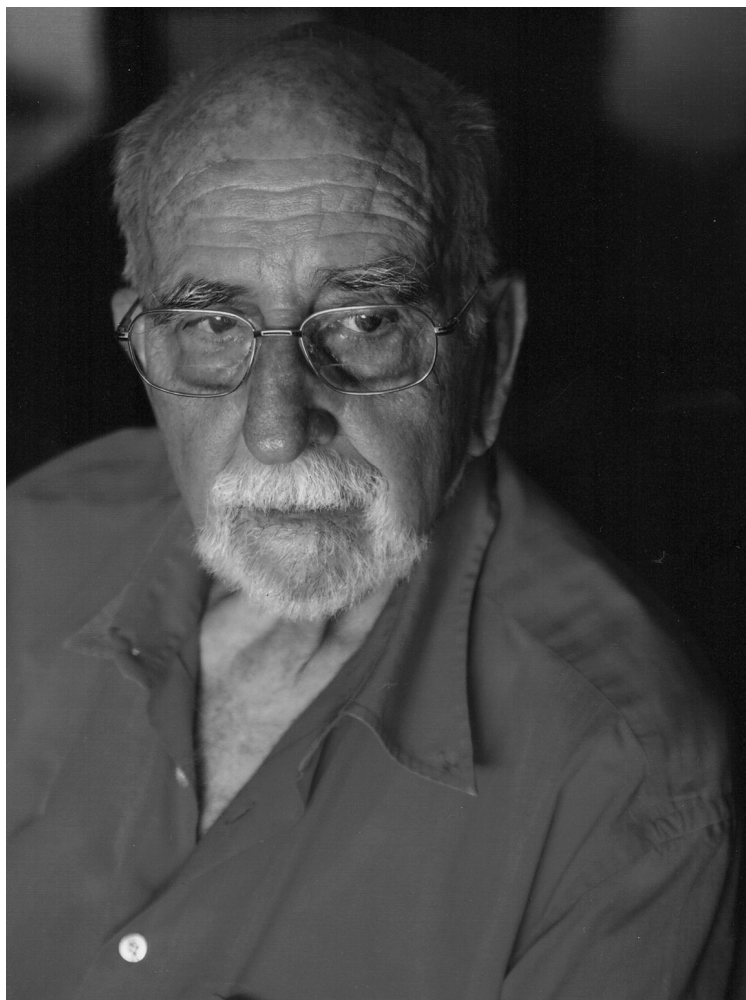
### **Vols que ho deixem així, o vols afegir alguna cosa com a colofó?**

No puc comptar amb grans èxits però sí amb alguns grans fracassos. L'important és la feina ben feta i mirar enrere amb

imparcialitat. He fet la feina amb molt de gust i sense esperar cap felicitació.

**I encara em demana si pot dedicar el llibre. Li dic que sí i em fa arribar:**

«A la meva família, que m'ha seguit i acompanyat pels intranquils i inesperats viaranys de l'art del teatre».



Josep Anton Codina (foto de Mainer Mendoza, arxiu AADC).

## Josep Anton Codina i Olivé. Trajectòria professional

- 1932 24 de novembre. Neix a Barcelona.
- 1936 Mútua Escolar Blanquerna.
- 1937–1939 Refugiat amb la mare i dues germanes a Àger (la Noguera).
- 1940–1942 Escola Santa Florentina. Representacions a casa de Magdalena Rodríguez.
- 1942–1949 La Salle Bonanova. Estudis de peritatge mercantil.
- 1948 Agrupament Escolta Mare de Déu de Montserrat. Actor a la farsa *El pollastre* i en altres peces.
- 1950–1954 Acadèmia Pràctica i Escola de Comerç. Estudis de professorat mercantil i d'intendent mercantil (no finalitzats). Treballa a la perfumeria familiar.
- Foradeu, germans, foradeu*, de Mark Twain. Direcció (primer muntatge). Centre Parroquial de Sarrià.
- Dirigeix altres obres i farses en focs de camp.
- 1950–1955 Cap de secció escolta.
- 1951–1953 Servei militar.
- 1955–1956 Estada de treball a Alemanya: Mannheim i Karlsruhe (fàbriques de perfumeria i altres).
- 1956 Setembre. Retorn a Barcelona i reincorporació a l'escoltisme.
- 1957–1963 Entra a l'Equip d'Arts d'Expressió (Associació d'Escoltes de Catalunya) amb J. Agudé, F. Albors i J. Vilanova. Més tard, ja sol, té d'ajudant A. Boadella.
- 1959–1960 Actor a *El burgès gentilhome*, de Molière. «L'alegria que torna» de l'ADB, i *Un barret de palla*

- d'Itàlia*, de Labiche. Collabora en anys successius amb l'Agrupació Dramàtica de Barcelona en tasques diverses.
- Curset de teatre a Saint Guillaume-le-désert (Montpeller) i primer viatge a París.
- 1962 *Consueta de Sant Jordi*. Direcció. Equip d'Arts d'Expressió. Fòrum Vergés.
- Els set contra Tebes*, d'Èsquil. Equip d'Arts d'Expressió. Direcció. Parc de l'Oreneta.
- Projecte de muntatge sobre l'*Apocalipsi de Sant Joan*, al monestir de Sant Cugat del Vallès. Decideix dedicar-se al teatre.
- Desembre. Jordi Carbonell l'inclou a l'equip de crítica teatral de Serra d'or, amb M. A. Capmany, R. Salvat, J. Montanyès, J. Molas i J. L. Marfany (fins al juny de 1965).
- 1963 Juny. Renuncia a ingressar a l'ADB després de l'assaig general de *L'òpera de tres rals*.
- Juliol. Viatge a París, contactes amb J. M. Flotats i L. Chancerel. Festival d'Avinyó, Jornades de la Joventut. Viatge al nord d'Itàlia.
- Setembre. Ingrés a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, amb la que té contactes des del 1960.
- Santa Juana*, de G. B. Shaw. Dir.: R. Salvat. Ajudant de direcció. EADAG. La Verneda.
- La fira d'arrambi-qui-pugui*, de J. Anouilh. Dir.: R. Salvat. Aj. direcció. Companyia del Cicle de Teatre Llatí. Romea.
- Antígona. Gent de Sinera*, de S. Espriu. Dir.: R. Salvat. Aj. direcció. EADAG. Romea.
- Todos tenemos veinticinco años*, de J. Ministral Macià. Dir.: J. M. Segarra. Aj. direcció. EADAG. Palau de les Nacions de Montjuïc.



- Finalitza les activitats amb l'escoltisme.
- 1964 *La barca dels afligits*, d'A. Mestres. *Colometa la gitana*, d'E. Vilanova. *En Garet a l'enramada*, de J. Ruyra. Dir.: R. Salvat-M. A. Capmany. Aj. direcció i actor. EADAG. Festival del Centenari del Teatre Català. Romea
- Caputxina*, de M. H. Dasté. *Pluft, el petit fantasma*, de M. E. Machado. Grup Artístic Sant Lluc. Direcció. Sabadell, La Faràndula.
- Los títeres de Cachiporra*, de F. G. Lorca. Direcció. EADAG. Teatre Candilejas i TVE.
- El mercader de Venècia*, de Shakespeare. Dir.: M. A. Capmany. Aj. direcció. EADAG. Tortosa. Palau de la Música.
- Viatge a Alemanya i a Itàlia, primer contacte amb el Piccolo de Milà.
- Deixa la perfumeria familiar per dedicar-se només al teatre.
- 1965 *El otro*, de M. de Unamuno. Direcció. EADAG. Cúpula Coliseum.
- Vent de garbí i una mica de por*, de M. A. Capmany. Dir.: R. Salvat. Aj. direcció. EADAG. Palau de la Música.
- Història d'una guerra*, de B. Porcel. *Workshop*. Direcció. EADAG. Cúpula Coliseum.
- No importa donde se nace*, de R. Salvat. Direcció. EADAG. Cúpula Coliseum. Sala d'actes de Can Clos.
- Ronda de mort a Sinera*, de S. Espriu i R. Salvat. Dir.: R. Salvat. Aj. direcció. EADAG. Romea-Cicle de Teatre Llatí.
- Octubre. Viatge d'estudis i treball teatral a Itàlia (fins al març de 1966).

1966

- Anconetana. Dialoghi*, de Ruzante. Dir.: G. F. de Bosio. Aj. Direcció. Teatro Stabile di Torino.
- Riccardo II*, de Shakespeare. Dir.: G. F. de Bosio. Aj. direcció. Teatro Stabile di Torino. Teatro Alfieri.
- I fisici*, de F. Dürrenmatt. Dir.: F. Enriquez. Aj. Direcció. Teatro Stabile di Torino. Teatro Gobetti.
- La Fantasca*, de G. B. della Porta. Dir.: C. Quartucci. Assistent de Direcció. Teatro Stabile di Genova.
- Sinket I e II*. Dir.: A. Trionfo. Aj. Direcció. Roma. Taberna degli Artisti.
- Juny. Breu estada a Milà. Strehler l'accepta per treballar a *I giganti della montagna*, de Pirandello, que acaba desestimant.
- Juliol. Retorn d'Itàlia. Reincorporació a l'EADAG i a la Companyia Adrià Gual.
- Las aleluyas del señor Esteban*, de S. Rusiñol. *Misterio de dolor*, d'A. Gual. *Adrià Gual y su época*, de R. Salvat. Dir.: R. Salvat. Aj. Direcció. Cia Adrià Gual. Madrid. Teatro María Guerrero. Festival de Valladolid.
- Ronda de mort a Sinera*, de S. Espriu i R. Salvat. Dir.: R. Salvat. Aj. Direcció. Cia Adrià Gual. Romea (reposició).
- L'auca del senyor Esteve*, de S. Rusiñol. Dir.: R. Salvat. Aj. Direcció. Cia Adrià Gual. Romea.
- La bona persona de Sezuan*, de B. Brecht. Dir.: R. Salvat. Aj. Direcció. Cia Adrià Gual. Romea.
- Els pastorets*, de J. M. Folch i Torres. Dir.: M. A. Capmany. Aj. direcció. Cia Adrià Gual. Romea.

- Professor de teatre a les Escoles Laietània (fins al 1995).
- 1967 Viatge a Itàlia. Contactes amb el Living Theatre i Vittorio Gassman, que contracta per encàrrec de l'empresari Carles Lloret.
- Aquí no ha passat res* de J. Soler Antich. Direcció. EADAG. Cúpula Coliseum.
- Balades del clam i la fam*, de X. Fàbregas. Direcció. EADAG. Cúpula Coliseum.
- Adrià Gual i la seva època*, de R. Salvat. Dir.: R. Salvat. Aj. Direcció. Cia Adrià Gual. Romea. Darrera col·laboració amb l'EADAG i la Companyia Adrià Gual, que deixa.
- Entra a formar part del grup Alpha-63, de l'Hospitalet de Llobregat.
- 1968 *La rosa i l'anell*, de W. Thackeray. Direcció. Alpha-63. Romea. Cicle Cavall Fort.
- Dones, flors i pitança*, de M. A. Capmany. Direcció. Creació de la companyia Ca barret!. La Cova del Drac.
- Els mites de Bagot*, de X. Romeu. Direcció. Alpha-63. Festival de Granollers. Casa de Cultura Sant Francesc.
- Juli Cèsar*, de Shakespeare. Direcció. Alpha-63. Festival de l'Hospitalet. Acaba la col·laboració amb el grup.
- Vent de garbí i una mica de por*, de M. A. Capmany. Direcció. Nova Companyia de Barcelona (codirector artístic amb Ventura Pons). Romea.
- Manicomi d'estiu o La felicitat de comprar i vendre*, de J. Vidal Alcover. Director. Cia Ca barret!. La Cova del Drac.

- 1969 *Alicia en terra de meravelles*, de L. Carroll i X. Romeu. Direcció. Teatre Experimental Català-TEC. Romea. Cicle Cavall Fort.
- Ànimes de càntir*, de X. Romeu. Direcció. TEC. Romea.
- Varietats-1*, de M. A. Capmany i J. Vidal Alcover. Direcció. Cia Ca barret!. La Cova del Drac.
- Una Roma per Cèsar*, de J. Vidal Alcover. Direcció. TEC. Romea. Cicle de Teatre Llatí.
- Varietats-2* o *La cultura de la Coca-cola*, de M. A. Capmany. Direcció. Cia Ca barret!. La Cova del Drac.
- Juny-juliol. Viatge d'estudis a Londres.
- Tardor. Professor a Estudis Nous de Teatre (fins al 1972).
- 1970 *El pou*, de J. Raspall. Direcció. Grup del Centre Catòlic de Sant Feliu de Llobregat. Romea. Cicle Cavall Fort.
- I Festival de poesia catalana*. Direcció. Price.
- Desbarats*, de L. Villalonga. Direcció. TEC. Romea. Darrera col·laboració amb el TEC.
- Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*, de M. A. Capmany i X. Romeu. Direcció. Terrassa. Amics de les Arts (estrena clandestina).
- Varietats-3* o *Public relations*, de J. Vidal Alcover. Direcció. Cia Ca barret!. La Cova del Drac.
- 1971 *Història de la música*, de J. Vidal Alcover. Direcció. Joventuts Musicals. Palau de la Música. Cinc muntatges: *El so*, *La monòdia*, *La polifonia*, *El barroc i el classicisme*, *El romanticisme*.
- Una poesia, un poble, una continuïtat*. Direcció. Grup d'Estudis Nous de Teatre. Badalona,

- Vè Certàmen poètic. Teatre del Centre de Sant Josep.
- Remena, nena*, amb textos de M. A. Capmany. Direcció. Companyia Guillermina Motta. Sala Planeta 2001.
- Maria Magdalena* o *La penedida gramatical*, d'A. Ballester. Direcció. Grup d'Estudis Nous de Teatre. Festa de Maig de les Lletres Catalanes. Palau de les Nacions de Montjuïc.
- Varietats-4* o *Cadascú el que és seu i robar el que es pugui*, de M. A. Capmany. Direcció. Cia Ca barret!. La Cova del Drac.
- Homenatge a Picasso*, de J. Palau i Fabre. Direcció. Cia Ca barret!. La Cova del Drac.
- Director de programació de La Cova del Drac  
 Director i programador del Festival d'Estiu de Tarragona.
- 1972 Professor a l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants.  
*Època antiga del teatre*, de J. Vidal Alcover. Direcció. Collegi Pax. Romea. Cicle Cavall Fort.
- Frank V*, de F. Dürrenmatt. Direcció, en castellà. Grup de Teatre del Centre Catòlic de Sant Feliu de Llobregat.
- Ni de septentrió, ni de migdia, ni de llevant, ni de ponent, gent o a tot arreu se'n fan, de bolets, quan plou*, de X. Romeu. Direcció. Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants. Teatre de l'Orfeó de Sants.
- Curset de teatre a Tarragona. Escola Pax.  
 Coorganitzador del Festival de Teatre Català, amb Joan M. Gual. Cicle Centenari Adrià Gual. Capella de l'Hospital de la Santa Creu.

- Director i programador del Festival d'Estiu de Tarragona.
- Incorporació a l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants com a professor i director escènic.
- 1973 *La comèdia dels errors*, de Shakespeare. Direcció. Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants.
- Botxirello, botxirello*, de M. A. Capmany. Direcció. Cia Ca barret!. La Cova del Drac. Gira pel País Valencià.
- 1974 *Les trapelleries de Scapí*, de Molière. Direcció. Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants. Vic. Sala d'actes de l'Institut.
- Tècnic d'escena a la gira per Espanya del ballet hindú *Seva Niketan*, de Bombai.
- El miracle de Fàtima*, de J. Vidal Alcover. Direcció. Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants.
- El duc Meu-meu*, de X. Barceló. Direcció. Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants. Final de la col·laboració amb l'Escola.
- Angelina o el honor de un brigadier*, d'E. Jardiel Poncela. Direcció. Grup de la fàbrica Perfumes Puig.
- Tardor. Director d'estudis i professor de l'Escola d'Actors.
- 1975 Creació i direcció de les companyies La Roda i La Sínia, de la Fundació Jaume Bofill.
- Varietat de varietats*, de M. A. Capmany i J. Vidal Alcover. Direcció. Companyia La Roda. Campanya de teatre de la Caixa de Pensions.
- Recordando a Machado*. Direcció. Grup de la fàbrica Perfumes Puig.

- La jungla sentimental*, de J. Teixidor. Direcció. Cia La Roda. Teatre Municipal de Girona. Sala Villarroel.
- 1976 *Layret*, de M. A. Capmany i X. Romeu. Direcció. Cia La Roda. Villarroel. Gira per Catalunya i França (estrena autoritzada).
- Tirant lo blanc*, de M. A. Capmany, a partir de J. Martorell. Direcció. Campanya de teatre de la Caixa de Pensions. Santes Creus. Grec.
- Història del teatre I*, de J. Vidal Alcover. Direcció. Cia La Sínia. Escoles.
- La Institución Libre de Enseñanza*, de diversos autors. Direcció. Club d'Amics de la Futurologia. Biblioteca de Catalunya.
- 1977 *El dia més foll*, de P. Turrini. Direcció. Cia La Roda. Mataró. Teatre de l'Orfeo de Sants.
- Lucrecia Borja*, de diversos autors. Direcció. Campanya de teatre de la Caixa de Pensions. Grec.
- Èdip rei*, de Sòfocles i J. Vidal Alcover. Direcció. Cia La Roda. Ciutadella. Grec.
- Història del teatre II i III*, de J. Vidal Alcover. Direcció. Cia La Sínia. Escoles.
- Responsable de l'àrea de teatre del Congrés de Cultura Catalana i organització de la programació teatral.
- 1978 *Història del teatre IV i V*, de J. Vidal Alcover. Direcció. Cia La Sínia.
- Curs de literatura teatral catalana a Badalona.
- Tècnic d'escena a la segona gira per Espanya de la companyia Seva Niketan, de Bombai.
- 1979 *La commedia dell'arte*, de X. Barceló. Direcció. Cia La Sínia. Escoles.

- Volpone*, de B. Jonson. Direcció. Grup de l'Escola d'Actors. Teatre Carmelites Diagonal.
- Leonardo da Vinci. Monturiol. Edison*, de J. Voltas. Cia PROTESA (C. Lloret). Tres muntatges per a escoles.
- Gerència i programació, amb Carles Lloret, dels Festivals de Tarragona.
- 1980 Creació de l'Escola Municipal d'Art Dramàtic Josep Ixart, a Tarragona (codirecció amb Pere Salabert).
- Coordinador i gerent dels Festivals de Tarragona i de la I Campanya Municipal de Teatre.
- Treball d'amor perdut*, de Shakespeare. Direcció. Grup de l'Escola Municipal d'Art Dramàtic de Tarragona. Auditori de Camp de Mart.
- Ball de titelles*, de R. Vinyes. Direcció. Grup de l'Escola d'Actors. Mataró.
- Poemas escénicos*, de R. Alberti. Direcció. Grup de l'Escola d'Actors. Festival de Tarragona.
- L'ós. El prometatge*, d'A. P. Txèkhov. Direcció. Cia PROTESA. Teatre Romea (sessions infantils).
- 1981 *L'assemblea de les dones*, d'Aristòfanes, versió M. Villangómez. Direcció. Grup de l'Escola d'Art Dramàtic Josep Ixart. Auditori Camp de Mart.
- Coordinador i gerent dels Festivals de Tarragona i de la Campanya Municipal d'Espectacles.
- Coordinador de les Trobades de Teatre de Tarragona i de les Jornades sobre teatre comarcal de Catalunya.
- 1982 Coordinador i gerent dels Festivals de Tarragona, del II Cicle de Teatre de Tarragona i de la Campanya Municipal d'Espectacles.



- Comèdia de Santa Bàrbara*, de F. V. Garcia. Co-direcció, amb Pere Salabert. Grup de l'Escola d'Art Dramàtic Josep Ixart. Vallfogona de Riucorb.
- 1983 Coordinador i gerent dels Festivals de Tarragona i de la Campanya Municipal d'Espectacles.  
Curs sobre Shakespeare al Casal de Mataró i al CIC de Badalona.  
*Dido and Eneas*, d'H. Purcell. Direcció escènica. Companyia de l'Escola d'Art Dramàtic Josep Ixart Conservatori Provincial de Música. Tarragona. Cine Metropol.  
*Egmont*, de J. W. Goethe. Direcció. Cia La Roda. Poliorama.  
Tardor. Assessor a l'àrea de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona.  
Final de la col·laboració a l'Escola Municipal d'Art Dramàtic de Tarragona i a l'Escola d'Actors.
- 1984 Codirector, amb Joan M. Gual, del Festival Grec 84.
- 1985 Programador del Festival Grec 85.  
Assessorament del Memorial Xavier Regàs.
- 1986 Programador teatral de l'exposició «Barcelona-Londres».  
No renova contracte com a assessor de l'àrea de Cultura de l'Ajuntament.
- 1987 Deixa l'Ajuntament de Barcelona.
- 1988 Contracte de prestació de serveis a l'Institut del Teatre. Festival de titelles, relació amb les escoles.
- 1989 Professor d'Història del Teatre i d'Anàlisi de Textos al Departament de titelles de l'Institut del

- Teatre. Relacions amb les escoles en els festivals de titelles (fins al 2000).
- Foc de camp al Pla de Boet, Vall d'Àneu. Darrera col·laboració amb l'escoltisme.
- 1990 Treballs al Centre d'Investigació, Documentació i Difusió de l'Institut del Teatre, al Palau Güell. Coordinador dels Cursos Internacionals d'Estiu. *Dones, armes i jocs (La moschetta)*, de Ruzante. Direcció. Companyia Xaloc. Casal de l'Aliança de Mataró.
- Membre del jurat del Premi Margarida Xirgu, de la Peña Carlos Lemos (fins 2010).
- 1991 Contracte d'interí a l'Institut del Teatre. Coordinador dels Cursos Internacionals d'estiu. Preparació de la Quadriennial de Praga. Tercer Simposi d'Història del Teatre.
- 1992 *Layret*, de M. A. Capmany i X. Romeu (nova versió). Direcció. Teatre Adrià Gual.
- Taller Brecht. Institut del Teatre.
- 1993 Taller de teatre de cabaret a l'Escola Municipal de Teatre Josep Ixart de Tarragona.
- Li és concedit el Premi ADB 1992.
- Jurat del Premi Joan Santamaria (fins 1994).
- 1994 Plaça fixa de tècnic mig a l'Institut del Teatre *L'arrosso del vengatore*, de Mantey-Roccolo, òpera bufa. Direcció. Carnaval de Tarragona. Cooperativa Obrera Tarraconense.
- Recital poètic i de cançons*, de J. M. de Sagarra. Direcció. Companyia de l'Associació d'Actors i Directors. Caja Madrid.
- 1995 *Vicis a la Cort (La Reineta ha relliscat)*, d'A. Roure, J. A. Baixeras i M. Sunyer. Direcció. Carnaval

- de Tarragona. Cooperativa Obrera Tarraconense.
- De Montmartre al Paralel*, de J. M. Carandell. Direcció. Companyia Teatreneu. Teatre Arnau. Final del treball a les Escoles Laietània.
- 1996 *Desdoblats*, de R. Mettini. Lectura escenificada. Direcció. Festival de Vitòria-Gasteiz.
- No aconseguix finançament per a un espectacle Kurt Weill i dona per acabada la seva tasca teatral.
- Coordinador de les sales teatrals de l'Institut del Teatre (fins al 2005).
- 1997 Canvi de contracte a tècnic superior a l'Institut del Teatre.
- La comèdia dels errors*, de Shakespeare. Lectura escenificada. Direcció. Associació d'Espectadors del Teatre Lliure.
- Classes d'Història del teatre a l'escola El Timbal.
- Organitza la commemoració dels 20 anys de l'àmbit de teatre del Congrés de Cultura Catalana. Institut del Teatre.
- 1998 Jurat del Premi Mostra de Teatre Breu (fins al 1999).
- 2000 Alumne del Doctorat d'Arts Escèniques a l'Institut del Teatre.
- Coordinador dels teatres de la nova seu de l'Institut (fins al 2005).
- Juny-juliol. Curset sobre el teatre de cabaret de M. A. Capmany i J. Vidal Alcover a la Universitat d'Estiu, Tarragona.
- Coordinador de la Mostra de Teatre Universitari.
- Membre de la Fundació Maria Aurèlia Capmany.
- 2003 Col·labora en el llibre *Els artistes plàstics de l'EADAG*.

- 2004 Participa en els debats *Per a una nova etapa del TNC i Un Consell de les Arts a Catalunya*.
- 2005 Jurat del Premi Carlota de Mena. Tortosa.
- 2008 Comença els treballs d'identificació a l'arxiu fotogràfic del Museu de les Arts Escèniques.  
Selecció de fotografies per a l'exposició *Pau Barce-ló, l'escena en imatges*.
- 2011 *Layret*, de M. A. Capmany i X. Romeu. Lectura escenificada. Direcció. Fundació Romea. Teatre Goya.  
Participa en nombrosos actes commemoratius del 25è aniversari del traspàs de Maria Aurèlia Capmany.  
Intervé en el documental *Tots aquests dois*, sobre Guillem d'Efak.
- 2013 *L'honor és nostre, senyor Espriu*. Muntatge de textos, en el seu centenari. Direcció. Biblioteca de Catalunya.
- 2014 Membre fundador de l'Associació d'Amics i Amigues de Maria Aurèlia Capmany. President.
- 2015 Acte d'homenatge a Mercè Anglès. Tarragona. Teatre Metropol.
- 2018 Participa en nombrosos actes del centenari de Maria Aurèlia Capmany.  
Premi Nacional de Cultura del Consell Nacional de Cultura i de les Arts.







