

Josep Montanyès

Actor, director
i home de teatre total

Edició a cura de Guillem-Jordi Graells



Diputació
Barcelona

| Institut del Teatre

Josep Montanyès

Actor, director

i home de teatre total



Josep Montanyès

Actor, director

i home de teatre total

Edició a cura de Guillem-Jordi Graells



Diputació
Barcelona

Institut del Teatre | Edicions

Crèdits

Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Directora general: Sílvia Ferrando

Director de publicacions: Carles Batlle

Primera edició

Novembre de 2021

© del text, els seus autors o hereus:

Joan Anton Benach, Joan Castells, Jordi Coca, Antoni Dalmau i Ribalta, Joan Font Pujol, Santiago Fontdevila, Feliu Formosa, Enric Gallén, Ricard Gili, Pep Anton Gómez, Guillem-Jordi Graells, Lluís Maria Güell, Jordi Jané, Maria Martínez i Vendrell, Josep Maria Mestres, Pau Monterde, Joan Nicolàs i Soley, Joan Ollé, Carme Portaceli, Àngels Prats Nadal, Joan Rendé Masdéu, Àlex Rigola, Francesc Rodelles i Vinyoles, Carlos Rodríguez Alonso i els hereus de Maria Aurèlia Capmany, Patrícia Gabancho i Josep Montanyès

© de les fotografies, els seus autors o hereus:

Joan Carles Ambrojo, Pilar Aymerich, Pau Barceló, Andreu Basté, Jordi Belver, Quim Boix, R. Briones, Juan P. Clemente, Colita, Blasi Domènech, M. Gallardo Escudero, Carlos Rodríguez, Ros Ribas, Josep M. Roset, David Ruano, Álvaro Ruiz, Manel Sala, Gabriel Serra, Jaume Soler.

Fotografia de coberta

Montanyès a *Dansa d'agost* (Ros Ribas)

© d'aquesta edició

Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona
Plaça Margarida Xirgu, s/n. 08004 Barcelona
Telèfon: 932 273 900
i.teatre@diba.cat
institutdelteatre.cat

Disseny

Matèria edicions

Producció

Subdirecció d'Imatge Corporativa i Promoció
Institucional de la Diputació de Barcelona

Impressió i enquadernació

Novoprint

DL: B 17140-2021

ISBN: 978-84-9803-996-2

Sumari

10 **Presentació**

11 **Introducció**

Els primers anys

15 **Josep Montanyès i Moliner, en Pep per a la família i en Monti per als amics de sempre i els *teatrer*s**

Maria Martínez i Vendrell

31 **Notes autobiogràfiques**

37 **Els inicis teatrals i la descoberta d'un nou món**

Guillem-Jordi Graells

52 **Josep M. Segarra i les direccions compartides**

Guillem-Jordi Graells

El Grup d'Estudis Teatrals d'Horta

61 **El dossier de la revista *Yorick* sobre el Grup d'Estudis Teatrals d'Horta (GETH)**

63 Joan Anton Benach

El Grup d'Estudis Teatrals d'Horta i la seva integració col·lectiva

71 Josep Montanyès

El nostre teatre a Horta

77 Maria Aurèlia Capmany

Els actors d'Horta. Un estil? Una limitació? Una vocació? Un violí d'Ingres?

82 **Organigrama del Grup d'Estudis Teatrals d'Horta**

86 **Cesc Espluga i el disseny gràfic teatral**

Guillem-Jordi Graells

91 **Memòria d'un temps viscut, amb moltes emocions i algunes certeses**

Joan Nicolàs i Soley

95 **El Pep Montanyès que he conegut**

Ricard Gili

107 **Una amistat de durada llarga i recorregut ample**

Joan Font (Comediants)

114 **Josep M. Arrizabalaga, l'Arri**

Maria Martínez i Vendrell

- 119 **L'ATUN d'en Montanyès a Pamplona**
Joan Rendé Masdéu
- 123 **El Teatre de l'Escorpí i la represa d'Horta**
Guillem-Jordi Graells
- 140 **En Ricard Martínez, el pintaungles vermell i la pica malaguanyada**
Francesc Rodelles i Vinyoles

L'Institut del Teatre i el Teatre Lliure

- 147 **L'home de teatre i el pedagog (1970-1980)**
Joan Castells
- 155 **La direcció de l'Institut del Teatre**
Guillem-Jordi Graells
- 169 **Fidel a un compromís**
Antoni Dalmau
- 179 **Com el recordo**
Feliu Formosa
- 183 **Morir en diumenge**
Jordi Coca
- 193 **Tres moments amb Pep Montanyès**
Pau Monterde

L'activitat com a actor i director

- 203 **Horta, un accent i un estil**
Maria Aurèlia Capmany
- 205 **Montanyès i Segarra**
Maria Aurèlia Capmany
- 209 **Entrevista per a *La creació del món***
Patrícia Gabancho
- 227 **Montanyès i Benet i Jornet, la complicitat d'un tàndem**
Enric Gallén

251 **L'home que estimava les actrius i els actors**
Santiago Fondevila

265 **Algunes fites com a actor i director**
Guillem-Jordi Graells

285 **Home de teatre, mestre i amic**
Josep Maria Mestres

294 **Monti, el pallasso transmissor**
Jordi Jané

299 **Un moment de canvi**
Pep Anton Gómez

Les altres dedicacions

309 **Del teatre a la televisió. De la televisió al teatre**
Lluís Maria Güell

321 **Josep Montanyès i l'Institut d'Edicions**
Àngels Prats Nadal

325 **Josep Montanyès en la ADE: la voluntad del encuentro**
Carlos Rodríguez Alonso

Un adeu abans d'hora

332 **Josep, Pep, Monti... Montanyès**
Joan Ollé

334 **L'absència que sorprèn**
Carme Portaceli

336 **El què de la metamorfosi**
Àlex Rigola

338 **Els darrers anys i un adeu abans d'hora**
Guillem-Jordi Graells

356 **Cronologia**





Montanyès als Estudis Nous de Teatre
PAU BARCELÓ

Presentació

Sílvia Ferrando

Directora General de l'Institut del Teatre

En Pep Montanyès era una d'aquelles *rara avis* que combinava sensibilitat i qualitat artística amb l'eficiència professional en l'àmbit econòmic i de gestió. Sabia de números, havia treballat a l'empresa privada. Em va sorprendre la racionalitat amb què parlava de les persones. «Si vostè té problemes per dirigir a la gent, no deu ser que no se'ls mira prou?»

«Una obra trigo dos o tres mesos a dirigir-la», deia. «Les dues o tres primeres setmanes principalment observo les persones, com arriben, com es treuen la jaqueta, les sabates, com agafen la cigarreta i parlen entre elles. I després d'observar-les, al cap de les dues o tres primeres setmanes començo a saber com són. Aleshores les puc començar a dirigir», explicava.

El que no entens no ho pots dirigir.

10 Parlar del Pep Montanyès és parlar d'una persona amb caràcter i apassionada. La seva gran passió eren les arts en viu i les diferents formes de fer-les possibles.

Sobre un moble de la primera planta de l'edifici de la nova seu de l'Institut del Teatre hi ha un rellotge de sobretaula de disseny, encara en el mateix lloc on el va deixar. El va comprar per substituir un cendrer que s'havia trencat. Aquesta va ser també la seva manera de visibilitzar, de manera inconscient o no, la gestió del temps. Un dels tants regals que ens va fer i que encara romanen allà, mostrant la seva presència i donant forma al centre singular que és l'Institut del Teatre amb les seves múltiples disciplines i especialitats dedicades a les arts en viu. En la diversitat de l'Institut del Teatre rau la seva singularitat.

Una diversitat que possibilita mirades complexes que ens ajudin a imaginar altres formes de fer, pensar i viure. Amb la suma de totes aquestes mirades potser puguem arribar a explicar el món d'altres maneres. Les diverses formes de l'art poden ser un revulsiu per a les problemàtiques, cada dia més complexes, del món actual.

L'Institut del Teatre és també l'espai on es troba la massa mare del que serà el futur de les arts en viu d'aquest país. La seva forma i el que és ara, la seva estructura i funcionament es deu a qui era i a com era Josep Montanyès. Gràcies Pep!

Introducció

Guillem-Jordi Graells

Aquest llibre és un vell projecte, sorgit poc després de la sobtada desaparició de Josep Montanyès, que ha trigat massa anys a fer-se realitat per diverses circumstàncies, de la majoria de les quals em sento culpable, i me n'excuso, ja que soc un dels principals deutors de l'amistat i generositat d'en Pep. I em sap greu de manera especial que no el pugui veure acabat en Papitu Benet, que periòdicament em recordava l'encàrrec que se m'havia fet i estava disposat a col·laborar-hi.

Per sort –i gràcies a la insistència de Maria Martínez–, l'anterior directora de l'Institut del Teatre, Magda Puyo, va decidir reprendre el projecte, que ha comptat amb la constància del director de serveis culturals, Carles Batlle, i la implicació dels serveis editorials de la Subdirecció d'Imatge Corporativa i Difusió Institucional de la Diputació de Barcelona.

La resposta a la demanda de col·laboracions fou d'acceptació immediata però, com acostuma a passar, s'han anat produint a mesura que la disponibilitat dels autors les feien possibles i amb l'afectació de les recents vicissituds pandèmiques. Malauradament, no hi podien figurar algunes persones que haurien pogut afegir experiències i matisos compartits, i finalment, com a curador del volum, he hagut d'escriure més apartats dels inicialment previstos. He de dir que són també responsabilitat meua els textos introductoris o d'aclariment que figuren sense signar davant d'alguns escrits i documents.

Cal doncs, agrair a tothom que ha col·laborat, que ha aportat escrits i imatges, i especialment, al personal del Museu d'Arts Escèniques, de manera destacada Ana Triviño, i també a la família Montanyès-Martínez que hi ha dipositat el seu fons documental, i sobretot Laia Montanyès. Ambdues han revisat diverses fases de la realització del llibre en aspectes documentals i d'identificació d'imatges i fotògrafs. Un esment especial per als i les fotògrafes que van documentar la vida i les creacions teatrals d'aquest personatge singular i cabdal.

Si al final d'algunes edicions clàssiques i empreses àrdues s'esqueia l'expressió *finis coronat opus*, en aquesta ocasió podem dir que gràcies a aquest ampli esforç personal i institucional ha quedat satisfet el deute que hi havia amb l'home de teatre i de cultura en múltiples vessants i dedicacions, entusiasta i tenaç, que fou Josep Montanyès, l'entranyable Pep, Monti... que ara coneixem millor.

Els primers anys





Josep Montanyès i Moliner, en Pep per a la família i en Monti per als amics de sempre i els *teatrer*os

Maria Martínez i Vendrell

Al terrat del passatge Gabernet, el 1942.

Amb la mare, Teresa Moliner, a casa dels avis paterns, el 1938.

Amb el pare Josep Montañez, al passatge Gabernet, el 1938.

Van començar els companys de l'escola, a dir-li Monti. El cognom era massa llarg. I, a més, la grafia original era Montañez. Així és com constava en la partida de naixement i en tots els documents oficials. Molts anys més tard, una nova llei va permetre modificar la grafia del cognom per adaptar-lo al català i en Pep s'hi va acollir, perquè podia acreditar que rebia correspondència a nom de Josep Montanyès. Un cop acceptada oficialment aquesta correcció, quedava assumida automàticament en la documentació dels nostres fills.

La família Montanyès vivia al barri del Carmel, molt a prop d'Horta, un barri enfilat a la muntanya, on hi havia els refugis antiaeris que havien aixoplugat els veïns quan les sirenes avisaven d'un imminent bombardeig durant la Guerra Civil.

La casa dels Montanyès estava al passatge Gabernet, 14. El carrer duia el nom dels propietaris del terreny que van fer possible la construcció de les cases situades a la vorera del costat dret del passatge, mirant cap a Horta.

La torre dels Gabernet era gran, d'aspecte noble i voltada per un jardí ple d'arbres. Situada a l'extrem superior d'un terreny força inclinat, senyorejaven mostrant el poder econòmic dels propietaris. Les cases que es van construir a continuació de la torre no eren gaire grans, però eren boniques i seguien, en més senzill, l'estil modernista de la casa gran. N'hi havia quatre o cinc. Les van llogar a famílies conegudes i van afavorir, així, una bona relació de veïnatge. Tenien una mica de terreny enjardinat, guardat per una paret amb reixa a la part superior. Un barri de ferro tancava aquest espai, que precedia la façana d'entrada a la casa.

A la casa ocupada per en Pep i la seva família, hi havia, a la part del darrere, un jardí una mica més gran que el del davant. En aquest terreny, ensorrat respecte al nivell del carrer, hi havia parterres amb plantes i flors, que resseguien les parets. També hi creixia un llimoner i un ficus gegant. Un pou d'aigua molt fresca completava el paisatge petit i acollidor.



16

Viure a Horta o al Carmel als anys quaranta era com viure en un poble. La relació amb els veïns era propera en l'espai i facilitava una relació fluida i cordial. Les famílies es coneixien, es trobaven pel carrer, a les botigues, a la cua del tramvia... La proximitat veïnal i les circumstàncies derivades de la postguerra, quan la precarietat i la manca de recursos era el nostre pa de cada dia, afavorien els contactes i les ajudes mútues.

La mainada jugàvem al carrer, molts encara no estaven asfaltats, i fèiem pastetes amb el fang, entràvem i sortíem de casa els amics perquè ningú no tancava les portes amb clau... No hi passaven cotxes perquè poca gent en tenia. I a les nits d'estiu sortíem al carrer altra vegada, a prendre la fresca...

Els nens i les nenes del Carmel anaven a escola a Horta, perquè allà només hi havia un petit parvulari que pertanyia a la Parròquia de Santa Teresa, a mig camí entre els dos barris. La primera escola d'en Pep va ser un parvulari que acollia una població infantil d'entre tres i sis anys. Estava situada en una torre, petita i acollidora, voltada d'un pati no gaire gran, però prou per a les dimensions de l'escola. Les propietàries, i també mestres, eren dues germanes, les senyorettes Eroles.

L'edifici, situat en un carrer molt tranquil del barri, no quedava gaire lluny de l'escola dels *Hermanos*, que és on en Pep va seguir cursant els estudis de Primària, fins als catorze anys. Allà va fer amics amb qui va continuar tenint relació durant molt de temps, un cop acabat el període escolar, perquè compartien espais de lleure i aficions, com ara algun esport, l'excursionisme, el teatre, l'esbart dansaire i les tertúlies al Bar Quimet de la plaça Eivissa, ballades de sardanes a les nits d'estiu, i trobades al cafè dels Lluïsos les tardes d'hivern.

A la platja de Badalona amb el seu pare, el 1945.

Alumne del col·legi Sant Joaquim dels Germans de la Doctrina Cristiana, el 1948.



La primera comunió,
el 1948.

Foto del primer carnet
d'identitat, el 1952.

Per completar l'economia familiar, la seva mare gestionava la recaptació de cobraments d'una companyia d'assegurances, i ell, amb catorze anys, l'ajudava quan ella l'hi demanava, encara que algun cop donar-li un cop demà li impedís de fer altres coses que li venien de gust. El seu pare treballava de mecànic al taller que la Mobba tenia a Badalona. Hi anava amb bicicleta des del Carmel i, abans d'entrar a la feina, es capbussava al mar, estiu i hivern.

Havia nascut el 25 d'octubre de 1937, mentre queien bombes i la gent corria cap als refugis avisada per les sirenes que acompanyaven el bombardeig. Són circumstàncies que fan madurar a cuitacorrents la mainada, tot i que no poden arribar a comprendre realment què representa tot el que passa.

Com que volia treballar per ajudar a casa i també per tenir alguns diners a la butxaca i poder permetre's algun caprici, la seva mare va donar veus i li va sortir una feina en un despatx del barri. Feia *recados* i el van ensenyar a arxivar, però li va durar poc perquè, quan es van adonar que per l'edat no el podien contractar legalment, ho va haver de deixar.

Conscient que si volia trobar una feina ben pagada li calia més formació, va voler estudiar comptabilitat i el que calgués per aconseguir-ho, i el van matricular en una acadèmia del barri. Als setze anys va començar a treballar en una companyia de subministraments de material elèctric industrial. Va trobar la feina per un anunci al diari, i va entrar com a auxiliar a les oficines. Feia encàrrecs, arxivava documents i factures, i també omplia els càntirs dels despatxos. Era l'any 1953.

Treballador i amb interès per aprendre, el seu cap el va encoratjar a fer un curs de formació bàsica per a administratius. I, més tard, un altre curs per conèixer les qualitats dels diversos productes que subministrava la companyia



18

segons el tipus d'instal·lacions. Aprenia ràpidament. A poc a poc li assignaven tasques de més responsabilitat, com ara fer d'assistent d'un comercial experimentat, fins i tot acompanyant-lo en alguna de les visites que es feien als clients.

Va passar per totes les facetes importants de l'aprenentatge, que era preparatori per anar assumint més responsabilitats, des d'inventariar i classificar material a fer pressupostos senzills per a instal·lacions que podien culminar en venda.

Llavors va decidir fer el servei militar voluntari, per aprofitar els avantatges que li donava aquesta opció: només hauria d'anar tot el dia al *cuartel*, mentre estigués en el període d'instrucció, que durava tres mesos, i després tindria lliures totes les tardes, excepte quan li assignessin una guàrdia. Així podria continuar treballant mitja jornada i no deixaria de tenir ingressos, que era un tema important tant per a ell mateix com per a la seva família. Quan va prendre la decisió de fer el servei ja li havien assignat un càrrec de més responsabilitat a la feina.

Va fer la mili al castell de Montjuïc. Hi va coincidir amb l'Ernest Lluch, que també hi feia la mili, i es van fer amics de seguida. A la presó del castell hi havia un pres polític, Joan Comorera i Soler. Algunes de les guàrdies les havia fet coincidint amb l'Ernest, vigilant la porta de la presó i també, de tant en tant, parlant amb en Comorera a través de la reixeta que hi havia a la porta de la cel·la. Aquesta experiència els va impactar profundament, i amb l'Ernest ja van ser amics per sempre. Les converses amb ell li van desvetllar moltes inquietuds culturals, socials i sobretot, polítiques.

Membre de l'agrupament escolta Guerau de Liost, el 1958.

Amb el grup teatral de l'empresa Guerin: *Los blancos dientes del perro*, el 1959.



Amb els pares, germà i una veïna al passatge Gabernet, el 1954.

Va descobrir un món que fins aquell moment li era desconegut, no per la forma, perquè a Montjuïc hi havia molt barraquisme –habitat no només pels immigrants que buscaven feina i sostre, fugint de la misèria–, i en Monti vivia al Carmel, on, a més de les barraques, hi havia els refugis de la guerra. Ell no ho havia viscut, era massa petit aleshores, però les converses sobre el desastre de la Guerra Civil i els seus efectes en la població van ser presents en tots els estaments socials durant molts anys, quan oficialment ja hi havia pau!

Un cop acabat el servei militar, amb l'Ernest van seguir en contacte de manera força regular, i compartien activitats amb amics comuns. Eren amics, molt de veres. L'Ernest ja era economista i en Monti s'anava obrint camí per aprendre i consolidar una professió en el món de la indústria. Uns quants anys més tard, l'Ernest ens va acompanyar en el nostre casament, i nosaltres també ho vam fer en el seu. Les afinitats en pensament i compromís social ens van reunir, més endavant, militant en el partit socialista.

Viure en un barri de Barcelona era com viure en un poble, dèiem... I més encara quan Horta, que és on jo vaig néixer, tenia l'estructura de poble i ens coneixíem tots. De petits jugàvem al carrer i d'adolescents i adults, en qualsevol trajecte que fessis a peu pel barri, era pràcticament impossible no trobar-te amb amics, parents i coneguts i fer la paradeta per saludar, interessar-te per la família i fins i tot comentar alguna notícia que fos interessant per al veïnat.

Ens trobàvem a la plaça Eivissa, o als Lluïsos, on sempre es presentava l'oportunitat d'improvisar alguna activitat per passar una bona estona. Als Lluïsos hi havia, i encara hi és, un cafè on els socis feien petar la xerrada, o

jugaven a cartes o llegien els diaris. Hi havia també algunes sales, i s'hi podien fer reunions, exposicions, conferències. O qualsevol altra activitat que decidissin els socis.

Però l'espai més important era, i encara és, el teatre! Un quadre escènic d'aficionats –com se'l qualificava– el mantenia actiu amb representacions cada diumenge durant tot l'any. Només quedava tancat per vacances els mesos d'estiu. El quadre escènic i el teatre eren membres d'una associació integrada per grups amateurs anomenada FESTA (un acrònim). Tomàs Roig i Llop, pare de les germanes Glòria i Montserrat Roig, n'era el president.

FESTA propiciava l'existència de teatres als barris de Barcelona i oferia incentius en diversos formats per afavorir el manteniment de l'activitat teatral. Organitzava esdeveniments i trobades entre els grups. També concursos per premiar els actors que destacaven per la qualitat de la seva feina. Oferia diversos tipus d'ajuda per animar els grups a presentar les obres ben dirigides, amb una bona interpretació de conjunt i amb una escenografia de qualitat. Completava en aquest catàleg els premis atorgats a la tasca de direcció.

20 Als Lluïsos també hi tenia espai per assajar i representar un esbart dansaire. L'esbart assajava un dia a la setmana, a la nit. I durant l'estiu, als mesos de moltes festes majors de Catalunya i més enllà, l'esbart era molt sol·licitat per pobles que volien incloure en el programa de les festes una exhibició de danses populars en què mai no faltava el Ball de Gitanes del Vallès per tancar la celebració. En el programa de les ballades que es feien als envelats, hi havia danses tradicionals que antigament s'havien ballat per tot Catalunya i eren executades per les persones que en coneixien l'origen, la història i el significat. Per tant, no podien faltar en el programa dels envelats, i encara menys en la Festa Major del barri d'Horta!

Quan en Monti va acabar el servei militar ja tenia vint-i-un anys i a Guerín, l'empresa de subministraments de material elèctric i industrial on treballava, el van ascendir. Acompanyava venedors experimentats com a ajudant mentre aprenia les tècniques de l'ofici, la relació amb els clients, com tractar la documentació... Al cap de pocs mesos ja li assignaven una cartera de clients i li oferien un curs de formació complementària.

Amb el grup d'amics i amigues que, de tant en tant, participàvem en algun muntatge teatral i fèiem ballets, també ens trobàvem per fer altres coses. Les nits de dissabte, a l'estiu, hi havia ballades de sardanes a la plaça Eivissa. Quedàvem allà, fèiem gresca i ballàvem sense parar, interpretant a la nostra manera les diverses formes de puntejar i de ballar que marcava la cobla. Saltàvem, canviàvem de parella sense perdre el ritme i puntejant, com si estiguéssim ballant un galop... En Pep sempre hi era i ens agradava trobar-nos.

També quedàvem per anar a veure teatre quan al Comèdia venia alguna companyia interessant de Madrid amb un programa atractiu, com per exemple una obra de Tennessee Williams, Prestley o Valle Inclán, en fi, algun espectacle que difícilment es programava a Barcelona en aquell moment. Hi anàvem gairebé sempre en grup, amb amics i amigues del grup de teatre.

A l'estiu, quedàvem alguna vegada per anar al Grec, acabat d'estrenar. La temporada era més curta que les d'ara, però era una novetat, molt llaminera, i tota una aventura. Hi podíem veure en directe actors i actrius que fins aquell moment només havíem vist al cinema. En aquells temps, la inestabilitat social era visiblement preocupant. La realitat econòmica arrossegava tota mena de problemes, i en les activitats culturals la censura retallava i prohibia.

Jo havia començat a treballar als quinze anys. Havia estudiat Comerç i no havia tingut gaires opcions per triar. Vaig fer feines de secretària en una empresa que fabricava ulleres i material per a la indústria òptica. La feina no m'entusiasmava però l'ambient era agradable i la feia més passable. Durant dos cursos, quan sortia de treballar anava a estudiar a l'Escola Massana dos dies a la setmana. Hi vaig fer pintura, dibuix i modelatge. M'agradava i m'agrada molt l'art en la diversitat de les seves expressions, perquè explica aspectes importants de la història i la seva evolució. Anava a visitar exposicions i vaig voler aprendre algunes tècniques per comprendre com les interpreten els artistes, quins significats els poden donar, com es valoren les perspectives...

21

Poc temps abans, i per atzar, havia descobert l'escoltisme. Una amiga del barri em va demanar ajuda per posar en marxa un Estol de llobatons a la Parròquia d'Horta. L'escoltisme obria camins d'exploració i compromís social importants. Això el feia encara més atractiu per a una part del jovent de la nostra generació. Jo m'hi vaig apuntar amb molt d'interès i vaig aprendre moltes coses que en aquell moment no s'ensenyaven a les escoles!

Amb en Pep havíem iniciat una aproximació que a poc a poc ens anava portant a descobrir, amb molta cautela o potser amb una mica de por, que podíem arribar a ser més que amics. Coincidíem en molts aspectes. Compartíem preocupacions socials, polítiques, culturals... però de moment, només en parlàvem, no havíem descobert com canalitzar les nostres inquietuds. Jo estava molt motivada i decidida a trencar els motllos socials més estesos en aquell moment: «Les noies no cal que estudiïn gaire, perquè es casen, tenen fills i necessiten tot el temps per atendre la família», era la cantarella.

No estava gens disposada a renunciar a les activitats que potser em podien fer avançar en el sentit de sentir-me útil en aquella societat farcida de precarietats i no només de caire material. No m'agradava gens ni mica la trista



realitat que ens havia deixat la postguerra, plena de recels, prohibicions i pors de tota mena. L'Escola Massana i l'escoltisme m'obrien espais nous per al coneixement i l'estudi i m'hi vaig aferrar amb entusiasme.

Vaig comunicar amb tanta il·lusió a en Pep el meu descobriment de l'escoltisme, que, al cap d'unes quantes setmanes, em va fer saber que entraria a formar part del meu agrupament, al nivell dels més grans, o sigui, el Clan, integrat pels nois que ja havien passat per l'Estol i la Secció. Cada any per juliol, i amb una colla d'amics, ell anava a fer una travessa i uns quants cims al Pirineu. Deia que li anava molt bé, per al cos i per a l'esperit. Va trobar que el Clan li oferia l'oportunitat d'experimentar amb un format diferent aquest exercici estimulante, i al mateix temps descobria un espai on era important el compromís, adquirit lliurement, de treballar per fomentar coneixements i valors.

S'acabava la dècada dels cinquanta. Cap a la tardor de 1960 va començar a circular la notícia de la imminent creació de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG). Els impulsors del projecte van ser Ricard Salvat i Maria Aurèlia Capmany, acompanyats per Carme Serrallonga, directora de l'Escola Isabel de Villena. Van buscar suports entre persones conegudes del món de la cultura –Albert Ràfols-Casamada, Maria Girona, Joan Brossa, Moisès Villèlia...–, van treballar bé el projecte i es van posar a buscar un local d'aixopluc.

En aquell moment, el joier Alfons Serrahima era el president del Foment de les Arts Decoratives, que tenia la seu a la cúpula del Coliseum. Pel seu càrrec tenia moltes i bones relacions en el món de les arts i la cultura, i van anar a demanar-li ajuda per trobar un local adequat. Li feia il·lusió que la futura

Amb companyes de feina a l'empresa Guerín, el 1958.

Excursió a Montserrat amb amics d'Horta, el 1958. També hi és la seva futura dona, Maria Martínez.



Dues imatges d'una excursió al Pirineu amb els companys del Guerau de Liost, el 1962.

escola portés el nom d'Adrià Gual, un home vinculat activament al món de les arts i les lletres. Alfons Serrahima es va moure amb eficàcia i va trobar la manera de compartir aquell magnífic local amb l'escola de teatre moderna, innovadora i compromesa amb la societat i el país. El projecte que se li havia presentat així ho deixava veure.

Quan en Pep va tenir notícia de la imminent creació de l'EADAG, va córrer a buscar més informació i va decidir que ell hi volia ser com a alumne. Sentia profundament que el teatre li arrelava cada cop amb més força en el pensament i el cor, i estava disposat a treballar amb força per poder assolir una bona formació en aquest camp, sense haver de deixar la feina de banda. Se li presentava un panorama complicat, al principi.

A l'empresa havia aconseguit un reconeixement important i li van assignar una zona extensa de la ciutat de Barcelona com a venedor representant de Guerin. Amb l'ascens de categoria professional també arribava una millora notable del sou, la qual cosa li va permetre no només fer front a les seves despeses, sinó també ajudar els seus pares a comprar la casa on vivien i pagar la carrera al seu germà, vuit anys més jove que ell.

La tossuderia no sempre resulta útil, però en el cas d'en Monti, ben administrada i acompanyada d'una molt bona capacitat d'organització, va ser d'una gran eficàcia en moltíssimes ocasions en què la il·lusió i la força del compromís amb ell mateix li van facilitar l'empenta necessària per tirar endavant els projectes en què creia i s'havia compromès. Sempre va tenir una gran capacitat de treball, un cap ben ordenat i una notable facilitat per planificar i executar...



I arribà per fi, el moment tan esperat, quan l'EADAG ja va ser una realitat, il·lusionant i magnífica! I en Monti va formar part del grup d'alumnes fundadors, conjuntament amb Francesc Nel·lo, Maria Tubau, Claudi Garcia, Carme Fortuny, Antoni Canal i Adrià Gual Dalmau. Al cap d'uns mesos va arribar a Barcelona Fabià Puigserver, repatriat de Polònia, i es va integrar com a alumne a l'EADAG.

A finals de desembre del 1960 va tenir lloc la cerimònia d'inauguració a la Sala Noble de la Cúpula del Coliseum, amb la participació de Joan Brossa, Moisès Villèlia, Feliu Formosa i el president del FAD, Alfons Serrahima. I, naturalment, amb la presència, plena de satisfacció, dels seus promotors Ricard Salvat, Maria Aurèlia Capmany i Carme Serrallonga. Després dels parlaments oferts pels responsables de l'Escola, es van llegir uns poemes de Joan Maragall, escollits per a l'ocasió.

Hi vaig assistir amb molta il·lusió! Va ser la primera vegada que vaig entrar a la nova Escola. Amb el temps, n'hi hauria moltes més. No en vaig ser mai alumna, però la vaig viure intensament mentre va existir. Era un espai obert de bat a bat a l'aprenentatge, a la història i a la cultura en el sentit més ampli d'aquestes paraules, plenes de contingut i desvirtuades llastimosament en algunes ocasions. Hi vaig conèixer persones molt interessants, entre els professors i també l'alumnat, i sobretot vaig conèixer la Maria Aurèlia Capmany, que va ser, sense proposar-s'ho, la meva mentora en el teatre, la història i la cultura, sense deixar mai de banda la filosofia...

En aquell temps, la relació entre en Pep i jo s'havia consolidat de manera molt positiva i responsable. N'havíem parlat molt, i havíem aconseguit posar-nos

El dia del casament amb Maria Martínez, el 23 d'abril de 1964, amb els pares respectius.

El naixement del primer fill, Joan, el 1965.



Amb Maria, Joan i la segona filla, Laia, el 1970.

El tercer fill, Arnau, el 1976.

d'acord en tot allò que consideràvem essencial com a condicions imprescindibles per mantenir un bon equilibri en la convivència. Tant ell com jo, necessitàvem el compromís de l'altre per poder tirar endavant els projectes personals que consideràvem necessaris per sentir-nos coherents amb la nostra evolució personal i professional. Ens estimàvem, i manteníem molt viva la promesa de donar-nos suport activament per aconseguir les fites que havíem descobert que ens definien, individualment i també com a parella.

Cada persona té la seva entitat. No hi ha dues persones iguals i, encara que tinguin gustos i conviccions similars, la manera de plantejar-se l'execució dels propòsits i/o projectes, serà diferent, perquè la singularitat identifica les persones. La capacitat d'arribar a acords i pactar mostra el valor del diàleg, del compromís amb un mateix i amb l'altre, que no té res a veure amb dimi-tir, i té molt per agrair a la comprensió i a la generositat.

Això no vol dir que la convivència fos sempre fàcil, o un camí de roses. Tots dos hem sigut persones de fortes conviccions, actives, amb esperit investigador, amb necessitats resolutives... La convivència ens va ensenyar a parlar i escoltar... I a acceptar que les diferències són lògiques i no necessàriament del tot antagòniques, que poden arribar a ser complementàries, i que aporten la virtut de fer pensar. Crec que la sinceritat ha tingut un paper important en la nostra convivència, perquè per a tots dos ha sigut una eina molt valorada. Vam saber trobar, no sense esforç, en una sincera i profunda amistat, l'espai més útil per enfrontar els conflictes que poden aparèixer en la convivència.

L'enamorament és passional, il·lusionant, arriscat, possessiu... L'amistat és afinitat, comprensió, diàleg, companyia, escolta activa, pacte...

Així és que, convençuts d'haver trobat la fórmula per viure la parella tal com nosaltres la volíem, vam decidir no esperar més i... el 23 d'abril de 1964 ens vam casar!

A l'EADAG es va desvetllar del tot la consciència latent d'en Monti per voler ser, per damunt de tot, un home de teatre. Va ser un bon alumne, treballador incansable i entusiasta. Va treballar molt amb la Carme Serrallonga la dicció correcta de cada so en el llenguatge i ella el va agafar com a ajudant en les seves classes. Va aprendre amb la Maria Aurèlia el moviment en escena, gairebé com una coreografia, i el ritme en el gest, en harmonia amb la paraula. Com més aprenia, més pressa tenia per posar en solfa una idea que duïa al cap des de feia força temps: treballar fort per innovar en el quadre escènic d'Horta la metodologia de treball, en un sentit global. I, de les arrels que ja hi havia, va néixer el Grup d'Estudis Teatral d'Horta (GETH).

Va començar renovant els dos grans clàssics, *Els pastorets* i *La Passió*, amb l'objectiu de donar resposta a dos principis:

- Ètic: estudiar el sentit profund del naixement i la mort de Jesús.
- Estètic: la necessitat d'utilitzar un llenguatge adequat a l'època actual.

26

Fins aquell moment, tant *La Passió* com *Els pastorets* es representaven amb una estètica clàssica en el text, la música, l'escenografia i la interpretació.

Des del primer moment que va pensar en la creació del GETH, en Pep va voler comptar amb en Jus Segarra. S'havien conegut a l'EADAG, i allà van compartir les experiències noves que plantejava el pla d'estudis de l'Escola. En Jus havia llegit molt, tenia una biblioteca personal molt poc corrent als anys seixanta. Era una persona d'una gran sensibilitat i amb molta capacitat per detectar detalls importants en l'estètica i en els textos.

En Monti i en Jus van fer un tàndem excel·lent des del primer moment que es van aliar per treballar junts. En Monti era l'empenta, la força, la visió harmònica del conjunt. En Jus era l'observació acurada, la mirada atenta sobre el detall, la precisió a posar en el text l'accent on toca.

En Monti sabia fer moure els actors per l'escenari, tenia idees clares i precises sobre com utilitzar l'espai i crear el clima adequat per reforçar el text, trobar el volum precís per a la música i buscar el gest que més bé podia transmetre l'emoció. En Jus era com un orfebre per matisar el to de veu, la dicció i el ritme del discurs. Ens va ensenyar a dir el text amb el to precís, amb l'accent on calia per destacar el contingut emocional de les paraules.

Es van posar fàcilment d'acord per treballar junts, i ho van fer sempre, fins al darrer dia d'existència del GETH. Eren amics, de veres, a fons. Aquesta manera de treballar va ser el seu segell de qualitat i els va ser reconegut, en primer lloc, per tots els membres del grup, i també per la crítica i el públic.

La majoria d'actors i actrius que havien treballat en el quadre escènic de sempre van passar a formar part de la nova estructura, i també se n'hi van afegir de nous, perquè no només es preparaven muntatges, sinó que també es feien sessions de formació tècnica per treballar la veu, la respiració, l'expressió corporal... I aquesta novetat va atraure l'atenció de molta gent jove que es van integrar al grup.

L'obra *Crist, misteri* –amb textos bíblics i altres de creats expressament per en Josep Urdeix per anar-los enllaçant i explicant, la música i les cançons d'en Jaume Arnella i d'en Josep M. Arrizabalaga, la col·laboració de la Núria Feliu i la feina del nou quadre escènic– va impactar molt positivament el públic i, per a tots els participants, va ser un premi gratificant. La Junta dels Lluïsos s'hi havia mirat molt abans de donar permís i comprometre's amb el projecte, però la realització va ser un gran èxit de públic i de crítica. Això passava el 1964.

Més tard, va tocar el torn a *Els pastorets*, que es van convertir en *Improvisació per Nadal* d'una manera semblant a l'espectacle anterior.

No parlaré de l'Institut del Teatre, perquè segur que les persones que van treballar amb en Pep quan n'era director explicaran tot el que cal, i millor, que no pas jo.

Tampoc parlo de la nostra estada a Pamplona perquè ja ho fa en Joan Rendé, que era estudiant quan nosaltres hi vam anar, ens vam conèixer, ens vam fer amics, i va acabar vivint a casa nostra.

En Monti era una *rara avis* en el món de la faràndula. Venia del món industrial, tenia una bona formació sobre economia, sabia fer pressupostos i administrar-los adequadament. Això el convertia en una figura singular en el món teatral, i no li feia por embranchar-se en activitats per a les quals calgués fer números, buscar diners i administrar-los.

Per això en Fabià el va anar a buscar quan va pensar en un edifici important, amb una sala gran, amb possibilitats més àmplies i diverses que les que tenia el Lliure de Gràcia. Amb en Fabià ens coneixíem des que va arribar repatriat de Polònia. Els seus pares s'havien exiliat en algun moment de la Guerra Civil. Quan van poder tornar a Barcelona, van connectar amb companys de militància política i de pensament proper. Gràcies a ells va anar a parar a l'EADAG i, allà, en Fabià i en Pep van simpatitzar immediatament.

Havíem passat moltes tardes de diumenge junts, a casa d'en Fabià, escoltant música polonesa, ballant, bevent te del samovar, i els nois una mica o bastant de vodka, segons el moment i l'ocasió. Van coincidir com a alumnes a l'EADAG, on ell feia disseny de vestuari i també en dirigia la confecció.

En Pep es va alegrar molt de treballar amb en Fabià i per al Lliure, per a l'ambiciós projecte de trobar un nou espai, gran, que pogués acollir totes les activitats que en Fabià portava de cap. Junts, amb un dossier detallat del projecte, van recórrer totes les institucions del país per trobar els diners que calien per engegar un nou teatre i poder-hi fer projectes més agosarats tècnicament.

Anàvem sovint a visitar-lo a Can Trué perquè ell hi passava tant temps com podia. En Fabià ens preparava una saborosa caldereta, i la conversa, abans de dinar, després i durant gran part de la tarda, girava sobre què més es podia fer, i, com perquè la fita de tenir un gran Lliure a Montjuïc pogués acabar sent la magnífica realitat que ha sigut! I ho van aconseguir!

En Pep es va fer càrrec del seguiment de les obres i, mentre van durar, no vam poder marxar de cap de setmana, perquè divendres era el dia de visita d'obres per part dels arquitectes i dels tècnics.

Jo estimo el teatre en general, i el Teatre Lliure en particular, i el que va representar per a aquests dos homes que el van fer possible: en Fabià Puigserver i en Pep Montanyès, dos apassionats de la cultura i la professió teatral. Compromesos sense fissures pels ideals en què creien. Amics dels seus amics, inescrutables fins al darrer dia de la seva vida, plena de tot allò que han estimat.

I arribem al darrer capítol, no per això menys important. No vull tancar aquest escrit sense dir que, malgrat aquesta activitat frenètica dedicada al teatre, en Pep Montanyès i Moliner va ser un magnífic i molt valuós company de viatge en la meua vida.

Sense ell jo no hauria pogut fer moltes de les coses que m'han agradat, que m'han fet feliç, i tampoc no hauria viatjat tant per anar a veure teatre a França, Itàlia, Anglaterra, Estrasburg, Praga, Nova York, ni hauria pogut visitar l'Actors Studio.

El nostre fill gran, en Joan, des de petit volia ser pallaso. Així que arreplegava públic ens feia una representació. El seu primer vestit de pallaso li va fer en Fabià, ell i la Manó, la seva mare. En Joan tenia nou anys. També en va fer un de princesa amb mirinyac per a la Laia.

La Laia va estudiar disseny gràfic a Elisava i després de treballar en un parell d'estudis ara fa temps que treballa al Lliure, feliç d'haver-hi acompanyat el seu pare uns quants anys.

L'Arnau va muntar amb dos amics més una productora d'audiovisuals i publicitat, tot i saber que és una tasca arriscada, però la vocació és prou potent per seguir al peu del canó i no abandonar l'aventura.

Jo soc l'única de la família que no soc artista... Què hi farem! Però estimo l'art, en general, en gaudeixo... I estimo el teatre en particular. Tots tres fills van tenir el suport important del seu pare, que sempre els va animar a no abandonar la lluita quan el projecte és important i s'ho val.

Guanyar el desànim és una gran victòria, els deia. I ell mateix havia guanyat amb tossuderia aquesta lluita.

I ja acabo. Vull donar les gràcies a tots el companys de viatge d'en Pep, a tots els que l'han acompanyat i li han fet costat en l'aventura de la vida, que és especialment arriscada per als professionals de la cultura i del teatre.

A la Carme Fortuny per moltes coses, però sobretot perquè va ser de les primeres alumnes de l'EADAG i vam compartir les emocions que es vivien en aquella casa semiclandestina i plena de savis i saviesa. Hem sigut amigues des de llavors, i la seva filla Ceres i el nostre fill Arnau jugaven de petits perquè érem veïns i tenen la mateixa edat. Quan vivíem a Pamplona i jo m'avorria molt, li deia a en Pep: «Et sabria greu que me'n vagi uns dies a Madrid a veure la Fortuny?». I ell em contestava: «No gens! Ves a carregar les piles del bon humor, i no tornis fins que no estiguin ben plenes». I me n'anava a veure la Carme. Si estava fent teatre l'anava a buscar quan s'acabava la funció i anàvem de copes, a parlar de tot una mica. Algun cop s'hi afegia un actor o una actriu de la companyia, i jo tornava cap a casa amb moltes coses per explicar!

En Toni Canal, que és nascut i ha viscut al barri d'Horta, va fer teatre allà i també va ballar a l'esbart on ho fèiem en Pep i jo. Va ser alumne de l'EADAG i de l'Institut del Teatre i quan va acabar els estudis se'n va anar a Madrid a buscar feina. Molt aviat, la Núria Espert es va interessar per ell i el va contractar per a la seva companyia. Hi va treballar molts anys. Malgrat la distància, hem mantingut el contacte sempre. Tot i que ara no és tan freqüent, no s'ha perdut. Si parlem per telèfon, sembla que sigui ahir que vam comunicar per darrera vegada.

A en Fabià, perquè hem sigut amics des dels vint anys i ens hem conegut a fons, i ens hem estimat molt i ens hem cuidat mútuament, fins que ell va marxar... massa prematurament. Va ser una persona generosa i sensible que va brillar amb llum pròpia sense necessitat de buscar el focus.

A en Guillem-Jordi Graells, perquè des que en Pep va ser director de l'Institut del Teatre, el va acompanyar en tot el trajecte professional fins al Teatre Lliure, i va ser un gran suport en moments difícils.

A la Carlota Soldevila i en Iago Pericot, que juntament amb en Fabià i en Pep, van iniciar la tasca d'anàlisi a fons del programa d'estudis de l'Institut del Teatre. En Bonnín n'era el director en aquell moment, i va rebre aquesta



col·laboració com un important suport per tirar endavant la renovació que calia portar a terme.

I a tot el personal del Teatre Lliure que el va acompanyar mentre va ser al front de la casa, en especial la Noe, l'Ana Castillo, en Carles Cano, tots els caps tècnics que ja hi eren en la inauguració de Montjuïc i van viure l'emoció del moment després d'haver treballat de valent les darreres hores prèvies al gran i esperat esdeveniment.

I finalment a la Magda Puyo i en Carles Batlle, per la bonica col·lecció de què formarà part aquest llibre dedicat a en Pep Montanyès i Moliner, i a l'Àngels Prats, que des de la Diputació col·labora a fer-lo possible.

I novament a en Guillem-Jordi Graells, per la tasca de coordinació.

La Laia i en Joan amb les disfresses de princesa i pallaso confeccionades per Fabià Puigserver.

Notes autobiogràfiques

En una de les seves agendes, en uns fulls afegits, Josep Montanyès va escriure aquestes notes autobiogràfiques, ignorem amb quin objectiu, potser únicament la rememoració. En tot cas, es tracta d'un text inacabat i a estones fragmentari, amb alguns parèntesis o punts suspensius quan la memòria no era prou precisa en dates i noms, i que devia pensar completar després. Les notes no abracen tota la seva vida, sinó sobretot els anys inicials, amb la qual cosa complementen de manera valuosa l'evocació del personatge que ha escrit la seva esposa i companya, Maria Martínez i Vendrell. A partir dels anys setanta, les anotacions són més escadusseres i semblen uns apunts per establir el currículum professional. Hem omès les dades dels espectacles com a actor o director perquè es trobaran amb més detall en la cronologia.

El 25 d'octubre de 1937 neixo a Barcelona, al barri del Carmel, passatge Gabernet, 14, torre. El meu pare és Josep Montañez Prats, mecànic, i la meva mare la Teresa Moliner Espada.

Recordo molt vagament el meu avi matern, Anastasio Moliner, que morí quan jo era molt petit, però sí que convisc amb l'àvia materna, Josepa Espada. No conec el meu avi patern, que ja és mort, i sí l'àvia paterna, Margarita Prats. Som una família molt modesta i recordo algunes coses de la meva infantesa.

Els avis materns viuen amb els germans solters de la meva mare en una casa de fusta que tots anomenem «la barraca», situada al fons d'un torrent, avui desaparegut. Recordo que el meu avi Anastasio havia fet uns refugis a la muntanya per protegir-se dels bombardeigs de la guerra civil. També que hi havia un túnel per refrescar fruites i verdures, i per guardar coses. Igualment que la barraca tenia una comuna que a mi em feia por, por de caure-hi; que al terreny de casa seva hi havia quatre figueres –una de breves,

una de coll de dama blanques i dues de negres–, un cirerer, alguna altra cosa, i de tant en tant s'hi feien maduixes i cama-secs. Hi havia una ràdio de galena i el meu avi tocava la guitarra, em sembla. També hi havia una «glorieta» on celebràvem les festes familiars, que sempre eren dinars festius on menjàvem i es cantava. L'ambient era bastant castellà, però no del tot. L'aigua es treia del pou i aquella casa era per a mi una aventura.

A casa de l'àvia paterna no hi anava gaire perquè era a Badalona, però era una casa més senyora. Ella hi vivia amb un germà del meu pare, el tio Àngel. Hi vaig anar alguns cops a fer-hi curtes estades per banyar-me a la platja. Tinc un record borrós d'estades amb el meu pare a la platja de Badalona en una mena de xiringuitos on guardaven patins de vela i on alguns cops ens quedàvem a dormir. El meu pare era un entusiasta del mar, però jo aleshores era molt poruc i no sabia nedar.

A l'edat de... anys vaig entrar a l'escola de les senyorettes Maria i Isabel, a la rambla del Carmel. En tinc més aviat records tristos, ni bons ni dolents, però hi havia un pati i em



Amb l'àvia Josepa Espada, davant del refugi antiaeri, i amb l'avi Anastasio Moliner, a l'hort, els darrers mesos de la guerra.

32

sembla que una mina d'aigua. De l'ensenyament recordo només que aprenia ortografia omplint quaderns i quaderns de frases repetides, uns mesos de Maria llarguíssims i molt religiosos, unes felicitacions de Nadal dibuixades sobre retallables on els motius, ai las, eren o bé uns grans i preciosos galls o unes cistelles de Nadal immenses i plenes de coses somiades. La gramàtica no la vaig entendre mai i el que en deien «libretas de cuentas» les foradava per fer-les impossibles de calcular, ja que les odiava. La veritat és que no sé si hi havia alguna cosa que m'agradés.

Més tard vaig anar a uns cursos de nit amb el senyor Ramiro, que era una acadèmia que estava també a la rambla del Carmel, just al costat de la farmàcia i davant de la barberia del senyor Saül.

M'he oblidat de dir que el col·legi de les senyorettes era una mica més avall del «graner» i de l'Angelita, la perruquera, i davant de casa els Alemany.

Al meu carrer, al núm. 16, hi vivia la tia Dolores, al 17 els senyors Pujol, ella Maria

Amàlia Comas, que, per cert, va ser la persona que em va portar per primer cop a veure una representació teatral seriosa. El teatre crec que era el Capsa, almenys el local, perquè no sé com se deia, i l'obra era *El gran galeoto*, que feia una familiar de la Maria Morera i que a mi em va impressionar molt. Aquest matrimoni tenien uns familiars a Torelló, els Constansó-Pujol, on vaig anar alguns cops, fins i tot a fer-hi estades de vacances. Aquests Constansó-Pujol tenien una mena de colmado estrany, que era al mateix temps bar-taverna i, a part, un negoci d'objectes de fusta tornejats, amb una petita fàbrica que quan jo la visitava m'impressionava perquè en aquells temps la maquinària funcionava crec que per la força de l'aigua, a través de transmissions d'eixos i corretges per tot el sostre, que feien molt soroll. A la casa dels veïns sempre hi havia objectes tornejats que a mi m'agradaven molt, i també una perera; casa seva era una mica més gran que la nostra i el pou el tenien a dins la cuina. Nosaltres al passatge Gabernet teníem aigua corrent i un pou al jardí on refrescàvem els melons i les síndries a l'estiu.



Al terrat del passatge Gabernet, amb el pare, el 1943, i la mare, el 1938.

Al 8 i 10, que eren interiors, hi vivien les famílies del senyor Ramon, l'Arturo i la Lluïsa, al 8, i el tio Toni, al 10.

Al 6, vivien els Mas, grans amics de casa, amb el senyor Josep i la senyora Carme i els fills Josep, Jordi i M. Gràcia.

I al 4, els Calmó-Garriga, amb el senyor Garriga, la Mercèdita i la Maria Rosa. També la senyora Mercè i més tard el Raul de Mauri i de Arteta, que no sé si era marit o amant.

Deixo el 2 i passo a davant.

A l'11, la casa del senyor Daniel, que només hi vivien a temporades i on m'agradava anar perquè el senyor Daniel em regalava paper de barba i de quadrets i perquè hi tenien una gruta que per a mi era un misteri.

Al 9, hi varen viure la senyora Antònia, el senyor Amado i l'Amadito, que es va casar amb la Perfecta. Encara recordo la senyora Antònia vestida amb moda «saco». El senyor Amado era comandant, crec, de l'exèrcit.

Al 7, hi va viure l'Adela però gairebé no en recordo res.

La 5 i la 3 les recordo abandonades, o gairebé.

I al núm. 1 hi vivia la senyora Leonor, que eren més burgesos. Tenien una biblioteca de fusta amb portes de vidre i unes col·leccions de grans llibres enquadernats amb pell que a mi em meravellaven. Sobretot una *Historia de las civilizaciones* i una *Geografía universal* que fullejava sempre que podia. També hi vivien la Pilar, el Pere i l'Esteve.

Jo anava a jugar a casa els Mas i els Garriga, molt a casa l'Amadito i bastant a casa la senyora Leonor.

La meva mare, la Carmen i la senyora Maria del senyor Daniel sortien totes les tardes de bon temps al carrer i seien tot cosint i xerrant perquè aleshores per aquell carrer, que era de terra, no hi passava gairebé ningú, molt de tant en tant algun carro.

Al 2 hi havia una de les tres grans torres del voltant, era la dels Gabernet i jo hi vaig anar molt poc, potser tres o quatre cops; la dels Castells, que era al carrer... on anava a jugar molt perquè tenien una mena de parc



A Caldes de Montbui amb membres de l'Esbart dansaire hortenc, el 1957. És el segon per la dreta dels que seuen a terra.

Participant en el festival *Fent el tomàquet* al Centre Parroquial d'Horta, el 1959.

A la pàgina següent: una excursió amb companys del barri, entre els quals Manel Bartomeus i Cesc Espluga, futurs companys del grup teatral, el 1963.

34

salvatge tocant al torrent dels meus avis, i allà corriem grans aventures, i la dels Estradé, que eren molt rics –almenys per a mi– i que crec que hi vaig estar només dos cops perquè encara que representa que eren coneguts de la meva mare no eren gaire sociables amb els nanos, encara que jo m'havia fet amic del fill dels masovers, que es deia Martín.

- El 1950 entro a formar part del Grup Folklòric d'Horta com a dansaire i després del grup de teatre juvenil del Centre Parroquial d'Horta.
- El 1960 ingreso a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual per estudiar interpretació. Conec Maria Aurèlia Capmany, Carme Serrallonga, Ricard Albert, Ricard Salvat, Joan Salvat, Manuel [Trilla], Dr. Obiols, A. Ciriaci Pellicer, Maria Girona, Ràfols Casamada. Iniciem les activitats d'Àgora al Centre Parroquial d'Horta.
- El 1961, de 16 al 23 juliol, assisteix al XVè Festival d'Avignon en els VIIès Rencontres Internationales de Jeunes, amb l'Ernest Serrahima. Coneixo Jean Vilar.

Faig la promesa escolta davant del Llop Gai (Enric Sabadell). Jo, Isard Fidel.

Segueixo estudis d'interpretació i inicio els de direcció a l'EADAG.

- 1962. Juliol. Excursió-travessa als Pirineus amb el Clan de l'A.E. Guerau de Liost (Pugem als Encantats).
- 1963. Juliol. Excursió-travessa als Pirineus amb els Guies i amics: Manuel Bartomeus, Ramon Blasi, Francesc Espluga, Joan Josa, Joan Martínez, J. Sevilla, Toni Elías.

Juliol: Graduat EADAG en interpretació «Apte amb menció extraordinària».

Curs 63/64. Professor adjunt de les disciplines de Formació de l'actor (Stanislawsky i Improvisació) i Ortofonia

Segueixo estudis de direcció. EADAG

- 1964. 18/19 abril. Soc investit Guia Escolta de Catalunya.

23 d'abril, Sant Jordi, ens casem la Maria i jo.

Graduat EADAG en direcció.



- 1965. Neix en Joan.

Marxem a Pamplona. Primer jo a buscar casa i després la Maria i el Joan. C/ Bergamín.

El mes d'agost, en una de les meves tornades a Barcelona, recullo dos autoestopistes sord-muts i els porto a casa i a Montserrat, són el Regino Ariz i el Manuel López.

Professor titular EADAG Interpretació 1er i Formació actor 1er. Professor adjunt EADAG Ortofonía.

- 1966. Març. Membre del jurado del Certamen Provincial de Teatro a Navarra.

Maig, casament de Benet Canals.

Prenc part a les representacions de *Ronda de mort a Sinera* de S. Espriu i R. Salvat amb el paper d'Altíssim a Madrid, Teatro Nacional, a París, Teatre Gerard Phillipe, i al Teatre Romea.

Celebrem San Fermín amb l'Urdeix, la M. A. Capmany, el J. A. Codina i...

La Maria fa un viatge per Holanda (amb l'Urdeix).

L'Urdeix deixa el seminari i passa una temporada amb nosaltres a Pamplona.

Octubre. La Maria té un avortament, és un nen i li hauríem dit Pau.

Reunió universitària a Pamplona. Tenim amagats a casa.

Corresponsal de *Primer Acto* a Navarra.

17 gener. Fundador i director de l'Aula de Estudios Teatrales de la Universidad de Navarra.

- 1967. *Crist, misteri* a TVE (Montjuïc).

Desembre. Tornem a Barcelona. C/ Porrera.

Novembre. Assisteixo a la representació d'*Antígona* del Living Theatre al Romea.

- 1968. Neix la Laia (25 de febrer).

Estiueig a Roses.

Poso veu en off en un curt de Toni Cuadrench sobre Pompeu Fabra.

- 1969. Creació amb Albert Boadella del Centre d'Estudis d'Expressió i els seus Estudis Nous de Teatre, que jo dirigeixo.



Els inicis teatrals i la descoberta d'un nou món

Guillem-Jordi Graells

Dues imatges que il·lustren el canvi d'orientació teatral: del Ponç Pilat de la *Passió* a l'Altíssim de *Gent de Sinera* de l'EADAG.

ANDREU BASTÉ

Josep Montanyès va entrar molt aviat en el món del teatre. Primer, cap al 1950, en el grup juvenil del Centre Parroquial d'Horta, i després en el seu grup escènic d'adults. En ambdues formacions va tenir diversos i successius directors: Francesc d'A. Toboso, Francesc Vendrell, Joan Miralles (pare) i Josep Magrans. En aquella gran família que era encara l'Horta de l'època, trobem que el primer era l'avi del futur actor Lluís Homar, que el segon era un oncle de la seva futura esposa i que el tercer era el pare de l'actor homònim, que va formar part del grup fundat per Montanyès, precisament a partir d'integrants d'aquell quadre escènic. Toboso es va professionalitzar amb la companyia del Romea, mentre que, durant una època, Miralles i Magrans s'alternaven en els muntatges.

El repertori d'aquests grups no era gens diferent del de tantíssims elencs d'aficionats dels anys cinquanta, una bona part dels quals estaven agrupats en el Foment de l'Espectacle Selecte i Teatre Associació, denominació una mica sorprenent si no tenim en compte que les inicials formaven la paraula FESTA, és a dir un mot català que, altrament, no hauria estat autoritzat governativament. En aquella pràctica de muntatges setmanals, o cada dues setmanes, en els Lluïsos d'Horta, amb pocs assaigs i un paper rellevant dels apuntadors, el repertori estava ple de títols com *El port de les boires* o *L'ambient màgic* i també *Cuando las nubes cambian de nariz*, *El zoo de cristal* i *Nuestra ciudad*, per esmentar només els títols que Montanyès va consignar en un currículum i fer referència a aquella primera etapa. A més, i de manera destacada, es feien els esdeveniments anuals d'*Els pastorets* i la *Passió*. En ambdós muntatges es produïa un *cursus honorum* a cada nova edició, de manera que els intèrprets, a mesura que maduraven i segons les condicions actorals i l'evolució mostrades, anaven passant de papers més episòdics a personatges centrals, pràctica habitual en les altres *Passions*, les d'Olesa o Esparreguera, per exemple.

No sabem quins van ser els personatges que va encarnar a *Els pastorets*, però en canvi sabem quins van ser alguns dels representats a la *Passió* d'Horta, que

així s'anomenava i que tenia prestigi en tot l'àmbit barceloní. Per exemple, sabem que després d'uns anys fent de «poble», especialment en el quadre espectacular de l'entrada de Jesús a Jerusalem, ja d'adolescent va incorporar el Lictor, i després un dels dos lladres crucificats al costat del protagonista; seguint enllà, va representar sant Joan i culminà la carrera passionística com a Ponç Pilat. El cobejat paper protagonista de Jesús, no el va assolir, no per manca de condicions actorals sinó perquè era el més disputat de l'elenc i pel qual no només es valoraven les condicions interpretatives sinó altres factors, com el físic i el rostre.

Aquests «èxits» ascendents van anar acompanyats d'alguna altra ocasió especial, com la participació –al costat d'un bon nombre d'intèrprets hortencs– en l'estrena d'*El cafè del teatre*, d'Antoni Tarré Castell (14-VI-1955), obra que havia obtingut el Premi Ciutat de Barcelona dos anys abans, i que es va estrenar al Romea sota la direcció de Francesc Vendrell, fet que explica la presència en el repartiment dels membres dels Lluïsos, entre els quals uns quants noms que retrobem una dècada després en el Grup d'Estudis Teatral d'Horta. Pel programa, veiem que era una autèntica «superproducció», tot i que destinada a una funció única, amb una quarantena d'intèrprets, inclosa una mezzosoprano, decorats d'Andreu Vallbé i perruqueria i maquillatge de Damaret –els quals retrobà en el claustre de l'Institut quinze anys després–, sota la direcció artística de l'autor i l'escènica de l'esmentat Vendrell.

Alguns programes de l'etapa de teatre d'aficionats.

Durant la segona meitat de la dècada dels cinquanta, mentre feia el servei militar com a voluntari –cosa que li deixa lleure per seguir treballant i continuar fent teatre–, intervingué en alguns muntatges del Grup Artístic de l'empresa Guerín, S. en C., en la qual treballava, un d'ells en el Teatre CAPSA. El nom d'aquest local era també un acrònim, en aquest cas de Companyia Auxiliar Panificadora, SA, del gremi de flequers, teatre que esdevingué focus de renovació molts anys després, quan l'actor Pau Garsaball el va convertir en professional. Amb el grup de Guerín va intervenir a *Clara, però no gaire*, de Ramon Folch i Camarasa (16-VI-1957) i *Los blancos dientes del perro*, d'Eduard Criado (14-VI-1959, en aquest cas en un local de la Caixa de Pensions), ambdues amb direcció de Jordi Dordal, un nom que també trobem en els repartiments d'Horta. Igualment va aparèixer amb el grup de l'empresa La Seda de Barcelona –on va anar a parar a través d'un amic, Armando Aguirre–, en el Centre Artesà del Prat de Llobregat, a l'obra *¡Milagro!*, de Nicolás Manzari i Adolfo Lozano Borroy (6-IV-1960), amb direcció de Josep Lloret, amb la qual va tenir la que potser va ser la seva primera crítica publicada: «El Padre Pablo fue representado por un joven que no conocíamos, José Montañez, que nos mostró lo sencillo que le resulta desenvolverse en escena. Dotado de buena presencia y depurada pronunciación, contribuyó al éxito de la obra». Signada per Esquilo, la



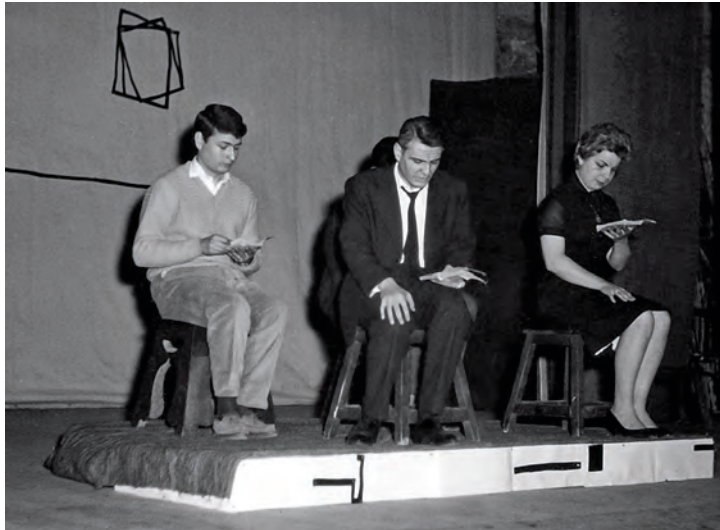
40

coneixem per un retall que no identifica la publicació, probablement una revista de l'esmentada empresa tèxtil.

Aquella dècada d'estricta afició va ser acompanyada d'un consum abundant del teatre professional que es produïa a Barcelona. Com que l'economia era migrada, tot i que, a més de treballar a Guerín, els dissabtes encara despatxava als Magatzems Estebe per fer-se un sobresou, la manera que tenia d'anar-hi sovint, sense pagar o pagant el preu simbòlic de l'entrada de claca, era formar-ne part, sobretot per poder veure les companyies madrilenyes que feien temporada al Comèdia, en especial la Lope de Vega, que representava autors estrangers o espanyols força més interessants que el repertori que feien a Horta, copiat bàsicament del Romea. I va ser gràcies a un company de claca, també hortenc, que un bon dia va saber que s'inaugurava una nova escola, a la presentació de la qual assistí, i on va intuir que allà podia descobrir un món teatral nou, diferent. Per tant, l'endemà mateix s'hi va apuntar i esdevingué alumne des del primer dia de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, a mitjans de febrer del 1960.

Los blancos dientes del perro, amb el grup de l'empresa Guerín, el 1959.

En una pausa d'una representació de la *Passió*, el 1959.



Lectura d'*El diari d'Anna Frank*, al Centre Parroquial d'Horta, amb Toni Canal i Rosa Bonany.

El grup Àgora del Centre Parroquial, primer intent de modernització, el 1962.

En efecte, la descoberta de l'EADAG li va canviar del tot la vida, o almenys la teatral. Allà va conèixer les personalitats de la cultura catalana resistent, que freqüentaven espectacles i altres activitats que s'organitzaven a la Cúpula del Coliseum, la seu emblemàtica de l'escola. A més, algunes d'aquestes persones n'eren professors: Maria Aurèlia Capmany, Carme Serrallonga, Ricard i Joan Salvat o Ricard Albert, però també Alexandre Cirici Pellicer, Manuel Valls, el psiquiatre Joan Obiols, Maria Girona, Albert Ràfols-Casamada o Joan F. de Lasa, a més dels que oferien sessions especials, cursets, conferències o simplement corrien per allà, de Salvador Espriu i Joan Brossa a José M. Rodríguez Méndez, Juan Germán Schroeder, Enrique Ortenbach o José Agustín Goytisolo. L'escola, des d'un principi, va funcionar en català i castellà, especialment pel que fa als *workshops* o tallers i els espectacles que muntava.

A més, i de manera especial, hi va fer amistats entre els condeixebles, algunes per a tota la vida i, en més d'un cas, determinants: Antoni Canal –company des de l'escola a Horta–, Josep M. Jus Segarra, Fabià Puigserver –retornat feia poc de Polònia, que signava els treballs escenogràfics com a «Fabià Slèvia»– i també Carme Fortuny, Josep M. Benet i Jornet, Francesc Nello, Adrià Gual Dalmau, Maria Tubau, Ernest Serrahima, Montserrat Roig i Manuel Núñez Yanowsky entre les primeres promocions, i Carme Sansa, Maria Jesús Andany, Josep Anton Codina o Feliu Formosa els darrers temps de ser a l'escola. De fet, la llista de noms presents de manera esporàdica o permanent en el teatre i la cultura dels anys següents i amb què va coincidir és interminable.



Durant aquells primers anys de descoberta d'un nou món teatral, el segon esdeveniment fonamental fou l'assistència, el juliol del 1961, al Festival d'Avinyó i als paral·lels Rencontres Internationales de Jeunes. Hi va anar en moto, amb el company Ernest Serrahima, i va ser l'inici d'una tradició anual a què va deixar d'assistir ben poques vegades, la de presenciar la cita del festival. A més de veure-hi espectacles –aleshores només representats al pati del Palau dels Papes–, en les trobades de joves té ocasió de conèixer i parlar amb Jean Vilar, una fita inesborrable que recordà sovint. En aquells moments, Montanyès ja havia establert el que seria una constant de la seva vida: la multiplicitat d'activitats simultànies. No únicament treballava a Guerín, assistia als cursos de l'EADAG en les especialitats d'interpretació i direcció, i participava en els muntatges escènics que això comportava, sinó que, a més, formava part de l'agrupament escolta Guerau de Liost, establert a les Escoles Laietània, i quan fa la promesa escolta elegeix per a nom totèmic el d'Isard Fidel, tot un programa, especialment pel que fa a l'adjectiu. D'aquesta pertinença a l'escoltisme li restà l'afició per la natura, especialment pel mar i la muntanya, de manera que durant molts anys durant l'estiu va fer llargues travesses pel Pirineu amb companys, primer de l'escoltisme, i més endavant amb gent de teatre.

A l'EADAG, a més de seguir les classes intensament, participa des del principi en tallers i muntatges, on aviat té un protagonisme destacat. Hi ha algunes discrepàncies entre el seu *curriculum* i les llistes establertes per Oriol Puig Taulé pel que fa als títols en què va intervenir. Com que no és creïble que consignés obres en les quals no va participar, haurem de creure que les diferències es deuen a mancances de documentació, i al fet que la història

Camí d'Avinyó, per assistir al festival, el 1961.



Amb Jean Vilar als
Rencontres avec la
Jeunesse, a Avinyó.

honest i en profunditat de l'Escola Adrià Gual està per fer encara, una manca que no es deu pas als historiadors sinó al control que pretenia exercir Salvat sobre aquest tema, de manera que només estava disposat a cedir informació i materials a persones que atenguessin la seva interessada «veritat». Cal esperar que la recent cessió en comodat que la família i la Fundació Ricard Salvat han fet a l'Arxiu Nacional de Catalunya faciliti les investigacions, encara que no s'hagi fet, com era lògic, al Centre de Documentació de l'Institut del Teatre, que hauria estat el seu destí natural.

Resseguint la seva trajectòria actoral, el trobem present ja en les primeres activitats públiques de l'Escola, és a dir una sessió centrada en l'obra d'Espriu, i en un recital de poemes de Joan Maragall que consten com a primeres activitats públiques de l'EADAG, encara que de caràcter bàsicament intern. En tot cas, la primera intervenció protagonista va ser a final d'aquell primer curs de pocs mesos, en *El desert dels dies*, de la Capmany (15-VI-1960), dirigida per Salvat, en què Montanyès incorpora el personatge central, Eloi. L'autora, vint anys després, i quan ja havia tingut lloc una altra col·laboració amb ell, li dedicà l'adaptació teatral d'*Un lloc entre els morts*, amb aquestes paraules: «A Josep Montanyès, dels planys d'Eloi a la revolta de Sabina de Termes». Aquest segon esment al·ludeix la protagonista femenina de *L'ombra de l'escorpí*, obra escrita a demanda de Montanyès, un personatge interpretat per Maria Martínez.

Després trobem Montanyès com a intèrpret a *El rinoceronte*, d'Eugène Ionesco (9-VII-1960), dirigit per Xavier Argelaguet, on fa de Bombero. Ja el curs següent, *La jugada*, de Joan Brossa (19-XI-1960), dirigit per Moisès Villèlia, on és el Noi; *La pell de brau*, d'Espriu (30-XI-1960), muntatge èpic

Poesías de Joan Maragall
 recitadas por:

- Natalia Solernou
- Rosa Muniesa
- Maria Teresa Rovira
- Mercè Costas
- Francesc Xavier Argelaguet
- Josep Montañez
- Francesc Nel'lo
- Yahori Maymi
- Ferrán García
- Marià Jaime
- Adrià Gual
- Jaume Borrás
- Vicenç Olivares
- Antoni Millà y
- Manuel Domínguez

Alumnos de la Escuela

Jueves 28 abril a las 22'30
 Fomento de las Artes Decorativas
 Cúpula del Coliseum

Lineoem realizado por un alumno
 de la Escuela de Arte del F.A.D.

escuela de arte FAD
 escuela de arte dramático Adrià Gual

EL DESERT DELS DIES

de
 Maria Aurèlia Capmany

en el ámbito del Museo de Arte Contemporáneo

Alguns programes dels
 anys de l'Escola d'Art
 Dramàtic Adrià Gual.

LA PELL DE BRAU es tal vez la obra más importante de
 Salvador Espriu por su contenido ético, la madurez del lenguaje, y su
 resonancia social.

Partiendo de ASSAIG DE CANTIC AL TEMPLE:

Oh, que canest estic de la meua
 covarda, vella, tan salvatge terra,
 i com m'agradaria d'allunyar-me'n,
 nord enllà,
 on diuen que la gent és neta
 i noble, culta, rica, lliure,
 desvelada i festiu!
 Alshores, a la congregació, els germans dirien
 desaprovant: «Com l'ocell que deixa el niu,
 així l'home que se'n va del seu indret.»
 mentre jo, ja ben lluny, em riejia
 de llei i de l'antiga saviesa
 d'aquest meu àrid poble.
 Però no he de seguir mai el meu somni
 i em quedaré aquí fins a la mort.
 Car soc també molt covard i salvatge
 i estimo a més amb un
 desesperat dolor
 aquesta meua pobra
 bruta, triste, dissortada pàtria.

Salvador Espriu se enfrenta con la realidad histórica y social de
 nuestro país. Continuando la temática que le es propia, el protagonista
 de LA PELL DE BRAU es el pueblo de Israel condenado a vivir dentro de
 otros pueblos, perdido en la añoranza de un pasado glorioso, luchando
 contra la imposición de una circunstancia que no es suya, para mantener
 su personalidad.

Salvador Espriu tratando con LA PELL DE BRAU ayudar a alguien
 en esta tierra de Spharad y nos ha dicho que ha pensado en la juventud
 al escribirlo. Por esto hemos creído justificado, que varias voces jóvenes
 recitaran el poema en su totalidad. Para que así al convertirse en palabra
 viva, la palabra escrita, quede más claro el contenido dialéctico y egónico
 de la obra.

Por esta misma razón, hemos querido volver a la raíz primera de la
 tragedia, en su entronque con la lírica coral, sanando palabra y movi-
 miento, esperando que así, la fuerza dramática y didáctica de LA PELL DE
 BRAU, cobre su mayor eficacia.

Convencidos de que el lirismo esteticista de minorías queda hoy sin
 viabilidad, con nuestro experimento intentamos poner de relieve el valor
 épico de esta poesía de Espriu. Valor épico que parece ser la condición
 necesaria de todo mensaje poético de nuestro tiempo.

RICARD SALVAT

*jo, com me tinc
 ràbia a l'Eloi...
 comue suabony.*

*a les víspes del
 Sant Eloi, felicitats.
 Quien te vis y quien te vis
 Antoni Mollat*

*al gran alumno
 de "Dance"
 Chokhenat Coste*

Josep, m'invocacions!

peleganes

hims!!

*? Surts en base peled Brau
 d'ave
 N. Domínguez*

*Si: I molt ample, per cert...
 Te agraderem lo que
 has dit. Al miracle
 me has desvelto la
 confiança en meuch.*

Maria Tubau

Ricard Salvat

*Mosny scopomeuy gpyry
 Necuyy Monmanoccy*

Marysca Hyance

SALVADOR ESPRIU

LA PELL DE BRAU

recitado por:
 (PERDÓ)

- F. XAVIER ARGELAGUET
- ANTONI CANAL
- MANUEL DOMINGUEZ
- CARME FORTUNY
- CLAUDI GARCIA
- MARIÀ JAIME
- JOSEP MONTAÑEZ
- FRANCESC NEL'LO
- MANUEL NUÑEZ
- JOSEP M.ª SEGARRA
- ERNEST SERRAHIMA
- MARIA TUBAU

dirigido por:

RICARD SALVAT

colaboradores:

Carme Serrallonga - M.ª Aurèlia
 Capmany - Montserrat Costa
 Maria Girona y Albert Ràfols
 Casamada.

ESCOLA D'ART DRAMÀTIC ADRIÀ GUAL
 FOMENT DE LES ARTS DECORATIVES

"ANTÍGONA"
 "GENT DE SINERA"
 SALVADOR ESPRIU

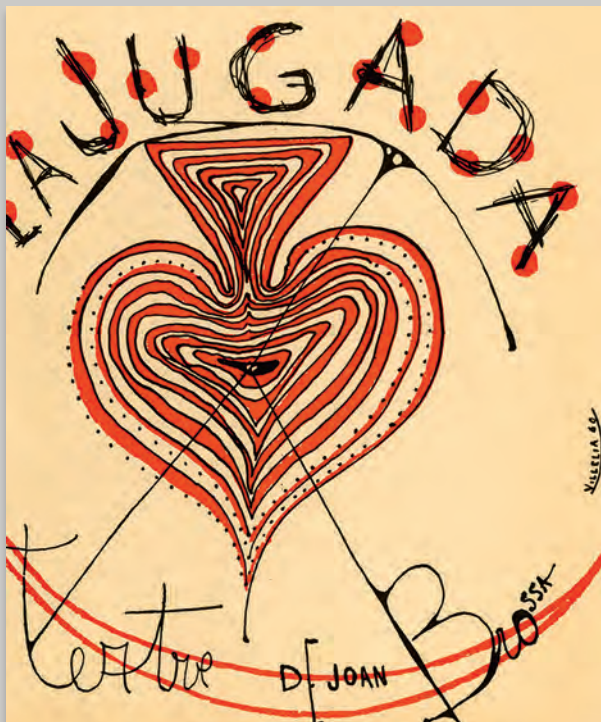
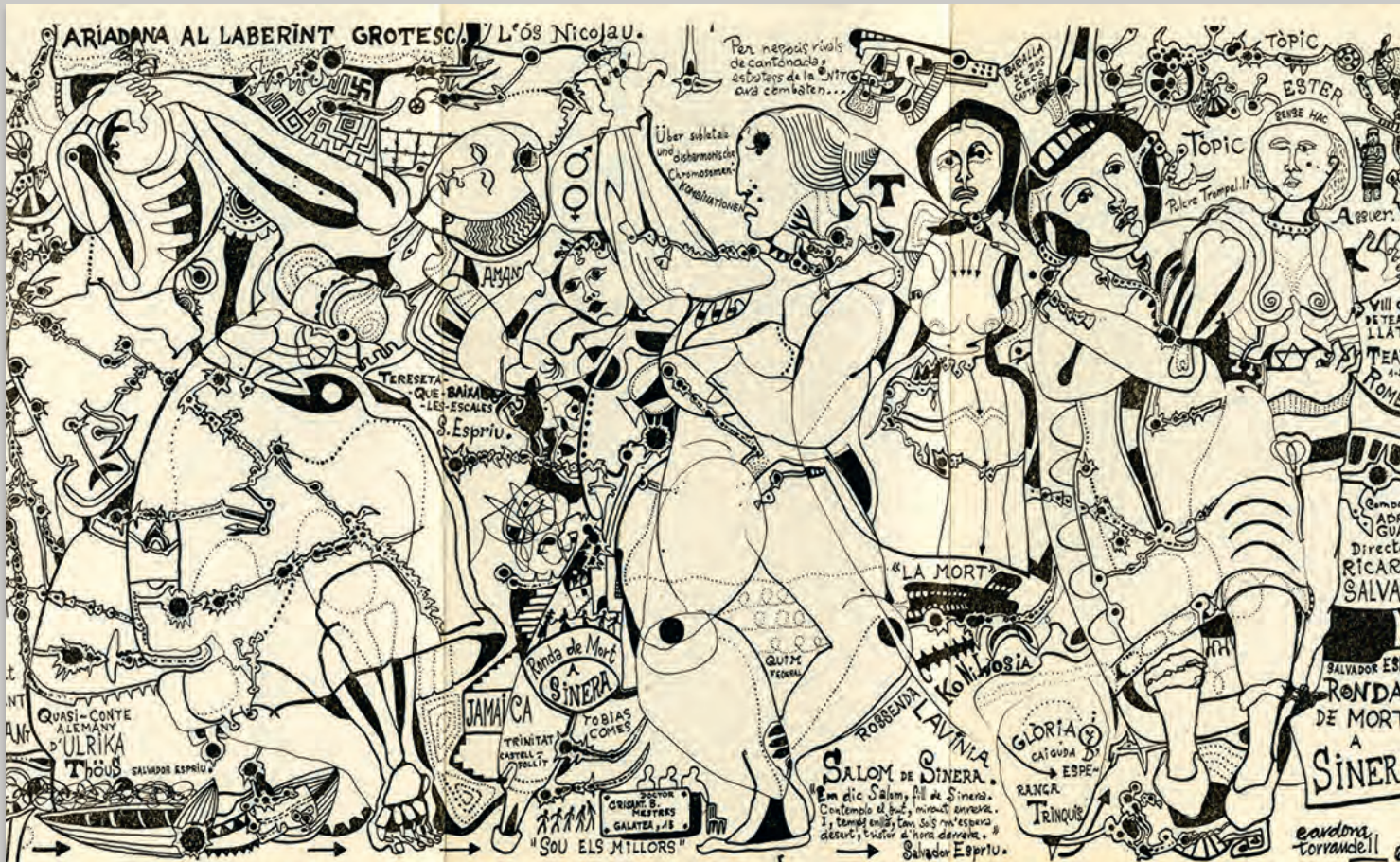
TEATRE ROMEA - Barcelona

ESCUOLA DE
 ARTE DRAMÁTICO
 ADRIÀ GUAL


PRIMERA HISTORIA
 D'ESTHER

SALVADOR ESPRIU

cúpula del coliseum F. A. D.



SITUACIO BIS
SITUACIO BIS
SITUACIO BIS



...Perquè ha mort... : ha creat les condicions que fan possible que també nosaltres ens estimem...

de Ricard Salvat; *Mort d'home*, de Salvat i dirigit per Salvat (10-I-1961), on és l'Home segon, text que, com veurem, va ser una de les seves primeres direccions; *La trompeta y los niños*, de Juan Germán Schroeder, dirigida per l'autor (13-IV-1961), en què no fa d'actor sinó que és el regidor d'escena; en una sessió dedicada a Ricard Salvat (26-V-1961) en què la Capmany, Nel·lo, Segarra i ell mateix llegeixen fragments d'*Animals destructors de lleis* i *Petita crònica del meu temps*; lectura de poemes del llibre col·lectiu *Homenatge a Todó*, a la Sala Gaspar (31-V-1961); i *El bell lloc*, de Brossa, també dirigit per Villèlia (2-VI-1961).

L'estiu següent, i en el Festival de Castelldefels, se celebra el primer espectacle «gran» i pensat per a un esdeveniment important extern a l'escola: *Trabajos de amor perdidos*, de Shakespeare, en versió i direcció de Salvat (6-VIII-1961), on és el pedant mestre Holofernes, un secundari divertit. En el nou curs intervé a *Algú a l'altre cap de peça*, de Manuel de Pedrolo, dirigit per la Capmany (22-II-1962), i hi representa el violent personatge Set; tot seguit, a *Gran Guinyol*, de Brossa, dirigit per Salvat (2-IV-1962), és el Marit. També va intervenir en *El rey Candaules*, de Jacinto Grau, del qual no tenim informació, i en les pantomimes de Salvat *Demà m'aixecaré* i *Espessos núvols sobre la frontera* (4-IV-1962). També sembla que va intervenir en un muntatge de *La doma de la bravía*, de Shakespeare, consigna com a versió de ballet, de la qual tenim dades d'una representació a les Escoles Laietània (15-XII-1962).

D'alguna manera, però, la seva consagració com a actor es va produir a *Primera història d'Esther*, d'Espriu, en el muntatge de Salvat (27-IX-1962), en què incorpora l'Altíssim, el cec de la parròquia de Sinera que, acompanyat de la Neua –en aquella versió Montserrat Figueres, que retrobà molts anys després en l'única òpera que va dirigir–, en una personificació que va esdevenir modèlica. En aquest personatge es basava en la veu, greu però matisada, de la força narrativa i evocadora de les seves intervencions i d'una presència física contundent. Va ser, sens dubte, la seva millor creació actoral d'aquells anys, una autèntica referència.

El 1963 el trobem en les reposicions de *Mort d'home* i *La pell de brau* i també en alguna de les representacions de *Santa Juana*, de George Bernard Shaw, tot i que no apareix en el programa de l'estrena en el Teatre Grec, però fou un espectacle que es representà en altres escenaris. En canvi, sí que va repetir l'Altíssim en la primera dramatització dels textos poètics i narratius espriuans feta per Salvat, *Gent de Sinera*, muntatge que s'estrenà conjuntament amb *Antígona*, també d'Espriu i també dirigit per Salvat (11-XI-1963), on era Creont, en un doblat interpretatiu que va ser un autèntic *tour de force*.

Cada cop més dedicat a l'activitat de direcció escènica, els darrers treballs actorals a l'Escola van ser en *El mercader de Venècia* shakespeariana, dirigit per

Maria Aurèlia Capmany (5-IX-1964), on era Antònio, l'amic de Bassànio enfrontat a Shylock, i després algunes col·laboracions esporàdiques, com la ja esmentada en alguna de les versions de *Ronda de mort a Sinera*, o en alguna representació d'*Adrià Gual i la seva època*, de Salvat, dirigit per l'autor. En canvi, traslladat a Pamplona, on va obrir una empresa filial de Guerín, i on va anar a viure amb la dona i el fill, no va poder participar en algun muntatge emblemàtic, com el que commemorava el cinquè aniversari de l'escola, *Vent de garbí i una mica de por*, escrit per la Capmany i dirigit per Salvat. Uns anys més tard, intervingué a *Breu record de Tirant lo Blanc*, la dramatització d'episodis de la novel·la de Joanot Martorell escrita força abans per Maria Aurèlia Capmany, en el muntatge dirigit per Josep Maria Segarra (25-II-1969), quan ja duien cinc anys de direcció conjunta dels muntatges del Grup d'Estudis Teatral d'Horta.

A més dels estudis i les pràctiques d'interpretació, Montanyès va seguir també els estudis de direcció, no gaire diferenciats i que es podien cursar pràcticament en paral·lel, almenys des del segon curs. En el ja esmentat *curriculum*, fa constar els anys 1960-1963 com els que va cursar interpretació, i que s'hi «graduà» aquell darrer any, i els 1961-1964 corresponents a direcció. A més, entre el 1963 i el 1965 va passar a ser professor ajudant d'interpretació i d'expressió oral, una dedicació que va haver de deixar quan es traslladà a Pamplona. Sobre aquests inicis professorals, Carme Serrallonga va confiar ràpidament en ell per als aspectes més físics de la veu, tema en què va començar a especialitzar-se, mentre Salvat i Capmany li confiaven les classes d'interpretació de primer curs.

Si repassem la seva trajectòria com a director a l'EADAG trobem una activitat molt més reduïda, i no pas per voluntat pròpia sinó perquè era difícil que Salvat cedís cap dels muntatges importants si no era la Capmany, i perquè hi havia més alumnes que volien experimentar la direcció, ni que fos la d'algun *workshop*. En el *curriculum* s'esmenta una direcció –no documentada per Puig Taulé– amb els companys alumnes a la plaça del monestir de Montserrat, *Depèn de nosaltres*, text de Josep Ginestí (30-IV-1961). El primer muntatge pròpiament dit, però, va ser una peça breu, *A la Fira de Mostres*, un text de Joan Argenté a partir d'una idea de Ionesco, que es va representar en l'espectacle *Teatre popular i pantomima* (20-V-1962), amb un *paso* de Lope de Rueda dirigit per Segarra, un text de Maria Aurèlia Capmany dirigit per ella mateixa i unes pantomimes de Salvat. Montanyès hi va dirigir els companys Carme Fortuny, Claudi Garcia, Ernest Serrahima i Josep M. Segarra. L'experiència devia resultar positiva, ja que es va repetir l'any següent (12-XII-1963), en part amb un nou repartiment integrat per Montserrat Roig i Julià Navarro i la repetició de Serrahima i Segarra en els seus papers. Sembla que encara es va tornar a representar el maig del 1964, durant les festes de Corpus.



El desert dels dies, amb Maria Tubau
i Adrià Gual Queralt, el 1960.

ANDREU BASTÉ



Algú a l'altre cap de peça, el 1962.

ANDREU BASTÉ

Gent de Sinera, a la Cúpula del Coliseum, el 1963.

ANDREU BASTÉ

La següent experiència com a director va ser una nova versió de *Mort d'home*, el text de Salvat en el qual havia actuat l'any abans, i que ara va remuntar amb elements de l'EADAG, a l'Escola Laietània (15-XII-1962), en codirecció amb Ernest Serrahima i escenografia i màscares de Fabià Puigserver. Finalment, la seva darrera experiència com a director amb els alumnes de l'Escola fou una altra reposició, en aquest cas dels *Trabajos de amor perdidos* shakespearians, que havia dirigit Salvat anteriorment, i on havia fet el paper d'Holofernes. Per a aquesta versió –que ignorem fins a quin punt va separar-se del *model* salvatià– va comptar amb la mateixa producció, és a dir l'escenografia d'Émile Marzé i el vestuari de Maria Girona, amb un repartiment que mantenia alguns intèrprets anteriors i nous alumnes com Josep Minguell –que feia, precisament, d'Holofernes–, M. Jesús Andany, Maite Lorés, Pilar Aymerich o Carme Sansa. Va ser una producció «en gira», estrenada a Tortosa (6-IX-1964), amb representacions a Terrassa, Figueres i l'Hospitalet, però que no es va veure a Barcelona.

Com que no va ser ajudant de direcció en cap dels grans espectacles sistemàticament dirigits per Salvat, o com a molt per la Capmany, sembla que el seu balanç com a alumne de direcció de l'EADAG va ser més aviat migrat. Per sort, però, Montanyès ja era un home d'empenta i ben aviat havia començat a formar el que seria d'immediat el lloc on desenvolupar les seves idees, és a dir la transformació del grup del Centre Parroquial d'Horta, modernitzant-ne i canviant-ne el repertori però també els mètodes de treball i la iniciació a noves tècniques d'expressió oral i corporal, d'interpretació i, finalment, d'una nova plàstica escènica que acabà marcant un segell i una personalitat inequívoca al Grup d'Estudis Teatral d'Horta.



50

El primer pas va ser crear dins el Centre Parroquial un grup diferenciat, batejat Àgora, que a partir del 1961 aconseguí captar bona part de l'element més jove de l'elenc hortenc per tirar endavant la nova orientació. Col·laborà encara en un muntatge a la vella manera de *Nuestra ciudad*, de Thornton Wilder, però aviat va organitzar una *Vetllada de Nadal* amb poemes de diversos autors, amb alguns dels intèrprets que havien de ser puntals fidels del futur grup; dirigí *Calpúrnia*, d'Alfred Badia, i, coincidint amb el darrer any que es representava la tradicional *Vida, Passió i Triomf del Crist*, o sigui la *Passió d'Horta*, trencà esquemes amb un muntatge *Lorca-Ionesco-Espriu* (6-IV-1963) amb dos poemes llargs lorquians, *A la fira de mostres* i una selecció de *La pell de brau*, on començà a posar en pràctica els ensenyaments de l'EADAG i a marcar les futures característiques de la seva feina teatral.

Potser per la insuficiència del que podia realitzar a l'Escola, i les limitacions encara a Horta, Montanyès aprofita totes les ocasions que troba: fa d'actor a un *Proceso a Jesús*, de Diego Fabbri, al Centre Parroquial de Sarrià, i més endavant intervé en l'estrena de *Situació bis*, de Pedrolo, amb el Teatre Experimental Català, amb direcció de Francesc Balagué (29-IX-1963), un muntatge en què coincideix amb actors de l'escola i d'Horta i que s'estrena a Romea en el Cicle de Teatre Llatí. Encara intervé com a actor en espectacles més convencionals del Centre Parroquial d'Horta (*L'anunciació a Maria*, de Paul Claudel, *Diàlegs de Carmelites*, de Georges Bernanos, *Assassinat a la catedral*, de T.S. Elliot) però també dirigeix la seva versió, inevitablement mimètica, de *La pell de brau* espriuana amb el seu equip. Són passos successius per anar-se desprenent del llast de la tradició dels aficionats alhora que aposta per ampliar el nucli de gent amb qui crear un grup independent a imatge i semblança de l'EADAG.

Trabajos de amor perdidos, el 1961.
ANDREU BASTÉ

Un assaig de *Ronda de mort a Sinera*, escenificant amb Fabià Puigserver la baralla de cecs.
ANDREU BASTÉ

III. — L'AIRE DAURAT de Ricard Salvat

Noia M. Roig
Mandari F. Puigserver

IV. — EL MAL de Ricard Salvat

Venedora de globus M. Tubau
Nen tímid J. J. Nieto
Nen ric A. Gual
Nena 1.ª P. Aymerich
Nena 2.ª M. Roig
Nena 3.ª G. Gossé
Nen pobre E. Araujo
El mal F. Puigserver

Montaje y dirección: RICARD SALVAT

A LA FIRA DE MOSTRES de Joan Argenté

Senyoreta C. Fortuny
Agent Comercial C. García
Senyor E. Serrahima
Orchestra J. M.ª Segarra

Montaje y dirección: JOSEP MONTAÑEZ

DEPEN DE NOSALTRES

Problemes del treball

d'En JOSEP GINESTI

Un de nosaltres, que viu els nostres problemes, ens presenta avui, en forma escènica un dels temes que sens dubte ha estat el motiu de les nostres converses. DEPEN DE NOSALTRES presenta una escena viva i l'autor voldria, que la visquesiu tot veient-la.

Enfront d'un problema podem fer dues coses: esquillar-lo o enfrontar-nos-hi. Nosaltres creiem que el nostre deure es enfrontar-nos-hi. Fugir, renunciar, no ens pot conduir a res perquè ens desmenteix i ens anul·la. Problema de treball, sí. Però, problema de treball en el nostre camp i sol·lucionat en el camp mateix. Es millor valoritzar allò que es té, que buscar coses noves. Per això la companya d'aquest curs va encaminada a responsabilitzar al poble de l'educació de la joventut.

L'E. A. D. A. G. representa l'obra
DEPEN DE NOSALTRES

amb aquest repartiment:

ANDREU	Francesc Nel·lo
MARIA	Rosa Mantega
JORDI	Antoni Canal
ROSER	Maria Rosa Batari
TONI	Adrià Gual
MONTSERRAT	Rosa Maria Espinet
NARRADOR	Ernest Serrahima
Home 1.ª	Jordi Isern
Home 2.ª	Marià Jaume

ESCENOGRAFIA *Xavier Medina*
DIRECCIÓ I MONTATGE *Josep Montañez Mollner*

IMP. Y ENC. J. ANDRÉS

Les primeres direccions d'escena amb l'EADAG.

El pas definitiu va ser fer-se càrrec de la *Passió* per renovar-la de dalt a baix. Així, *Crist, misteri*, amb text de Josep Urdeix, representa l'inici real del Grup d'Estudis Teatral d'Horta, el col·lectiu al qual incorpora també Josep Maria Segarra com a codirector. D'alguna manera, tots dos havien entès que l'Escola havia estat una etapa però que no podien esperar que Salvat els cedís prou espai per manifestar-se. El mateix que van concloure, abans i després, Francesc Nel·lo, Fabià Puigserver, Josep Anton Codina, Pere Planella i tants altres entre els directors, i la majoria d'actors i actrius que volien professionalitzar-se i es van trobar que, en crear la Companyia Adrià Gual, Salvat hi incorporava professionals de la vella escola o de pràctica discutible, fins aleshores considerats poc menys que enemics, sovint adjectivats d'insolvents des dels paràmetres que regien a l'EADAG.

A més de la creació d'espectacles, en el Grup d'Estudis Teatral d'Horta, com indica el seu nom, també s'hi realitzà una activitat pedagògica amb classes de veu, dicció, cos, improvisació i interpretació, que ajudessin a millorar la preparació actoral dels seus membres. Una tasca professoral que aviat va poder experimentar també quan, residint a Pamplona, fundà l'Aula de Teatre de la Universidad de Navarra, com evoca en aquest volum un dels seus membres, el periodista i escriptor Joan Rendé. I també, ja reintegrat permanentment a Barcelona, amb la creació, conjuntament amb Albert Boadella, del Centre d'Estudis d'Expressió-Estudis Nous de Teatre, que en aquestes pàgines recorda un dels que hi van ser, l'home de teatre Joan Font, el factòtum de Comediants.



Josep M. Segarra i les direccions compartides

Guillem-Jordi Graells

52

Si algun personatge cal destacar com a inseparable de Josep Montanyès en bona part de la seva trajectòria com a director escènic és, sens dubte, aquest massa oblidat home de teatre, d'una discreció proverbial i que, pel fet de no haver-se professionalitzat mai en el món teatral, no és tingut en compte com es mereix. Darrere, o més ben dit al costat, d'una dotzena de muntatges i direccions teatrals de les més significatives de Montanyès hi havia la col·laboració de Josep Maria Segarra i Boyer, normalment anomenat Jus Segarra, per evitar la semblança amb el nom i el cognom del dramaturg, circumstància que li havia comportat més d'un malentès. Nascut a Barcelona el 23

de desembre de 1927, i per tant deu anys més gran que Montanyès, va ser el company més constant d'un tàndem que tant l'un com l'altre apreciaven i que Montanyès fins i tot creia recomanable per al procés de creació d'un espectacle. De família modesta de treballadors amb interessos culturals i aficionada al teatre, va estudiar als jesuïtes amb beca i a través d'algunes relacions va començar a fer teatre en el TEU, el Teatro Español Universitario, tot i que no cursava estudis superiors. Eren els anys que el dirigien Mario Cortés o Antoni Chic, que intentaven desmarcar-se de l'oficialisme del règim i van arribar a assolir un prestigi que els va suposar fer escapades a

Lectura de *Situació bis* amb membres del TEC. Segarra és el primer a la dreta, a continuació Núria Feliu i Josep Montanyès.

Itàlia, com ara amb *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, o *Las palmeras de plomo*, d'Enrique Ortembach, amb les quals van actuar a Ca' Foscari, a Venècia, o al festival de Parma, els anys 1957 i 1958.

Amb Montanyès va coincidir a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, on Segarra era un dels alumnes més grans d'aquella primera promoció, tot i que no pas l'únic. També ell va fer els estudis d'interpretació i els de direcció i, tot i que els anys posteriors a l'EADAG no es va produir en els escenaris com a actor, al llarg dels anys de l'escola va aparèixer en una vintena de workshops i espectacles, i en papers no menors ni episòdics. La seva edat el feia destacar enmig de tanta jovenalla però, a més, tenia un aplom i una presència contundent que el feien idoni per a papers de gruix, encara que no protagonistics, en els quals excel·lia en allò que sempre li va reconèixer tothom: la capacitat de donar sentit a cada paraula d'un text, que va acabar essent la seva millor característica també com a director.

Com deia Maria Aurèlia Capmany en un text sobre els dos directors (que el lector trobarà en un altre lloc d'aquest volum), Segarra

sent cantar el llenguatge per dins de les paraules. Coneix tan bé la melodia dels mots, des de dintre, que ha aconseguit l'art de comunicar aquest seu coneixement. [...] Si hi ha a Europa i part de l'estranger un director teatral capaç de fer parlar un actor –he dit parlar, no

recitar–, capaç d'obtenir els registres adequats, capaç de fer sorgir aquella veu que tots portem a dintre i que no sabem com es fa servir, aquest és en Jus Segarra. Les paraules, per a ell, no són signes gràfics en un paper, són cadència que pot comunicar, abans que tinguis temps d'haver entès què et diuen, allò que et volien dir. I com que té l'art de la paraula té l'art dels silencis, de les pauses, d'aquests espais càlids i glacials que són el suport de tot el que les paraules que els actors diuen no fan més que insinuar.

La Capmany ho escrivia el 1981 amb coneixement de causa, com a exprofessora seva a l'EADAG, havent-lo tingut d'ajudant de direcció en diversos muntatges i sobretot després de seguir una trajectòria que en aquells moments ja tenia més de dues dècades.

Aquella virtut del «dir», va fer que fos un dels puntals del muntatge èpic de *La pell de brau* espriuana, o que Salvat li confiés el paper de Salom –*alter ego* de l'autor–, o un poema tan emblemàtic com l'*Assaig de càntic en el temple* en l'espectacle *Gent de Sinera*, precedent de la després tants cops represa *Ronda de mort a Sinera*. D'alguna manera es complementava amb el Montanyès actor, més èpic i narratiu en aquells mateixos espectacles. A més d'altres títols, van coincidir, com també recorda la Capmany, a l'altra gran peça espriuana, *Primera història d'Esther*, on ella era Secundina –amb el genial «talli qui talli el bacallà, una es queda sempre de portera»–, Montanyès era l'Altíssim, cec de la parròquia



Josep M. Segarra durant els assaigs de *L'àguila de dos caps*.

PAU BARCELÓ

A la pàgina següent; *Dos quarts de cinc*, amb Carme Fortuny i Ernest Serrahima.

ANDREU BASTÉ

Jus Segarra, a l'esquerra, fent d'actor a *Oratori per un home sobre la terra*.

GABRIEL SERRA

de Sinera, i en Jus incorporava Mardoqueu, el cosí i pare adoptiu d'Esther que arriba a primer ministre de Pèrsia.

Segons diverses referències, sembla que Segarra havia imposat la seva autoritat escènica ben aviat, fent l'oncle Miquel d'*El desert dels dies* de la Capmany, el Lògic d'*El rinoceronte* de Ionesco, o el brillant Longaville dels *Trabajos de amor perdidos* shakespearians. Va sorprendre com a Vella en *Algú a l'altre cap de peça*, de Pedroló, i va incorporar successivament personatges madurs i assenyats com l'Ayo de la protagonista a *La Dorotea*, de Lope, el Warwick de *Santa Juana*, de George Bernard Shaw, o el príncep d'Aragó d'*El mercader de Venècia*. En altres muntatges feia papers més episòdics, com en *La trompeta y los niños*, de Schroeder, en *Vent de garbí i una mica de por* de la Capmany, que commemorava els cinc anys de l'escola, o bé deia poemes amb seguretat i contundència a *20 años de poesía española* o la consecutiva *Poesía y realidad*. També havia participat en algunes de les pantomimes amb guió de Salvat, i havia fet algun secundari amb moments de lluïment,

com l'Eumolp de l'*Antígona* d'Espriu. Finalment, en aquest apartat com a actor, va participar en els muntatges dirigits pels seus companys d'estudis Josep Montanyès i Josep A. Codina: *A la Fira de Mostres* del primer i *El otro* del segon.

En paral·lel, i semblantment a Montanyès, va fer els estudis de direcció amb responsabilitats en workshops o tallers com *La ciega*, de Rilke, o *El deleitoso*, de Lope de Rueda. A més, va fer d'ajudant de direcció tant de Salvat com de la Capmany en alguna de les obres esmentades, les grans produccions de l'escola destinades al festival de Castelldefels, la programació del Grec, la presència al Romea en el cicle del Centenari del teatre català, etc. Però la seva «graduació» com a director, i a la Cúpula, va ser prou aviat i amb una obra breu escrita per Maria Aurèlia Capmany per a les classes d'interpretació, *Dos quarts de cinc* (10-X-1963), interpretada per Carme Fortuny i Segarra –la seva neboda– i Ernest Serrahima, que va ser filmada i ara és un curtmetratge de gran interès, testimoni d'aquells anys inicials de l'EADAG.



La següent direcció a l'escola seria en un teatre professional, el Candilejas, amb *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de García Lorca (21-V-1964), amb escenografia i vestuari de Josep M. Espada, escenògraf amb qui Segarra treballava en el seu estudi de decoració. I aquell mateix any iniciava el tàndem amb Josep Montanyès, en el primer espectacle del Grup d'Estudis Teatral d'Horta, *Crist, misteri*, en una col·laboració que havia de durar una vintena d'anys i s'estendria més enllà del grup hortenc, amb una dotzena de títols: *Improvisació per Nadal*, *Oratori per un home sobre la terra*, *La fira de la mort* i *L'ombra de l'escorpí*, a Horta, i en anys successius *Roses roges per a mi*, *Sopa de pollastre amb ordi/Sopa de pollo con cebada*, *Antígona*, *Un lloc entre els morts*, *Terra baixa*, *Els dos cavallers de Verona* i *Revolta de bruixes*. I encara, com a director adjunt de Montanyès, a *Cançó d'amor i de guerra* i *Una cosa rara*, ambdues al Liceu, i a *L'hostal de la Glòria*, en el Centre Dramàtic de la Generalitat, al Romea.

Aquell mateix 1964, va fer el debut professional en la primera estrena de Josep M. Benet i Jornet, dirigint *Una vella, coneguda olor*, l'obra que havia guanyat la primera edició del Premi Josep M. de Sagarra, i que va ser una fita clau del VII Cicle de Teatre Llatí al Romea. En el repartiment, novament Carme Fortuny i tot d'altres intèrprets sortits de l'EADAG. Tot i aquestes realitzacions, Josep M. Segarra no es va plantejar el pas a la professionalitat com a director, com de fet no ho van fer aleshores cap dels seus companys d'escola i generació, que no s'hi van decidir fins molts anys després, i encara comptant amb el fet de ser alhora professors a l'Institut del Teatre. Segarra, que per la seva feina no podia integrar-s'hi en l'etapa de renovació liderada per Bonnín, va continuar fidel a l'estudi de decoració de Josep M. Espada, que, a més d'agençar domicilis particulars i botigues, ben aviat s'havia dedicat a la direcció artística cinematogràfica. Com a ajudant o assistent d'Espada, apareixent en els crèdits o no, o bé com a responsable del vestuari, el tàndem Espada-Segarra va participar en un nombre considerable de pel·lícules, de

directors tan diversos com Isasi-Isasmendi, Josep M. Forn, Jaime Camino, Ventura Pons o Antoni Verdaguer, amb alguna incursió a grans produccions internacionals. Segarra, a més, va ser responsable del vestuari en una sèrie realitzada per Montanyès sobre guions de Benet i Jornet, *Recordar, peligro de muerte*. Feines que va simultaniejar amb els espectacles que codirigia amb Montanyès o, més endavant, amb alguns encàrrecs de direcció que li eren directament adreçats.

Va deixar l'escola després de quatre anys d'estudis i pràctiques, però encara hi va tornar per fer col·laboracions puntuals, com l'esmentada de *Vent de garbí*, apareixent en la reposició de *Ronda de mort a Sinera* quan es presenta a Madrid, el 1966, o tres anys després dirigint nous alumnes de l'escola a *Breu record de Tirant lo Blanc* (16-II-1969), la dramatització d'alguns episodis de la novel·la de Joanot Martorell que havia fet anys abans Maria Aurèlia Capmany, i que aleshores fou incorporada al Cicle de Cavall Fort, en el Romea. El següent encàrrec de direcció en solitari fou un nou text de Benet i Jornet, *Berenàveu a les fosques*, estrenat al Teatre Capsa (29-III-1973) en el Cicle de Teatre Contemporani que hi va organitzar Pau Garsaball. Amb una escenografia de Iago Pericot, cal dir que no gaire ben resolta, i vestuari de Fabià Puigserver, el text tingué, però, una interpretació tan intensa i matisada com calia esperar d'una direcció de Segarra.

En dues de les seves darreres direccions vaig tenir ocasió de treballar-hi o fins de proposar-li. La primera fou l'encàrrec de dirigir *La dama enamorada*, de Joan Puig i Ferrer, en versió i producció meves, en commemoració del centenari del naixement de l'autor, i que fou el darrer espectacle que va utilitzar el nom de Teatre de l'Escorpi. Estrenat en el

Festival de Sitges (22-X-1982), va fer posteriorment temporada en el Teatre Lliure. Per a l'escenografia i el vestuari en Jus va proposar Enric Majó, amb qui havia treballat recentment a *Terra baixa*, on aquest, a més de ser el cap de la companyia i Manelic, s'havia responsabilitzat de l'espai i el vestuari. El repartiment incloïa Carme Fortuny com a protagonista, i Pep Anton Muñoz, Boris Ruiz i Jordi Bosch en els altres papers principals. Un cop més, Jus Segarra va mostrar la seva destresa dirigint el treball actoral pel que fa als continguts del text i la creació de climes tot demostrant, un cop finalitzat pràcticament el tàndem amb Montanyès, que era una personalitat teatral desaproveitada.

Potser reconeixent això, tres anys després Hermann Bonnín, com a director del Centre Dramàtic de la Generalitat, en la seva política de confiar un muntatge a tots els directors significatius dels anys del teatre independent, proposava a Segarra un text una mica insòlit, que ell va assumir amb disciplina i entusiasme, i que jo vaig traduir: *L'àguila de dos caps*, de Jean Cocteau (17-I-1985), que va comptar amb música de Ramon Muntaner, escenografia de Ramon B. Ivars i vestuari de Josep M. Espada. En el repartiment, Àngels Moll, Sergi Mateu, Rosa Novell i Francesc Lucchetti en els principals papers per donar vida a aquell curiós text de l'avantguardista francès escrit quan ja no n'era gaire. Una obra carregada de mala intenció subtilment camuflada enmig d'una retòrica brillant i excessiva, enmig de la qual els intèrprets van poder navegar amb més o menys comoditat gràcies al treball del director.

Després, que recordi o que em consti, Segarra ja no va dirigir més. Es va quedar sense fer el que havia estat un projecte del qual m'havia parlat molts cops, tot demanant-me

de traduir-lo quan tingués la producció assegurada: *Els exiliats*, de James Joyce, l'única incursió al teatre de l'escriptor irlandès. Probablement no va moure's gaire per aconseguir incloure'l en alguna programació o per trobar productor. Quan es va publicar la traducció de Joan Soler i Amigó, el 1989, potser se li va revifar l'interès, o potser va pensar que no calia escarrassar-s'hi perquè algú altre li prendria la davantera, cosa que no va pas passar. De fet, les dues darreres dècades de la seva vida, fins que va morir el 2004, dos anys després del seu company Montanyès, ja era només un espectador atent i de crítica tan encertada com incisiva. I és una llàstima, però sobretot una injustícia, que fins ara ningú s'hagi proposat recuperar-lo o reivindicar-lo. Que serveixi aquest text de modest homenatge a l'incansable còmplice de Montanyès en aquell tàndem tan productiu i complementari, en Monti organitzant les grans línies dels muntatges, la posada en escena, l'espai i la llum, i en Jus tenint cura de tots els envitricolls del text i de la immersió en les seves profunditats.



La dama enamorada, amb Pep Anton Muñoz i Carme Fortuny.
ROS RIBAS

L'àguila de dos caps, amb Àngels Moll i Sergi Mateu.
PAU BARCELÓ

El Grup d'Estudis Teatralis d'Horta





El dossier de la revista *Yorick* sobre el Grup d'Estudis Teatral d'Horta (GETH)

Crist, misteri, primer espectacle del GETH, representat anualment del 1964 al 1969.

PAU BARCELÓ

La revista teatral *Yorick*, animada per Gonzalo Pérez de Oleguer, tot i que dirigida nominalment per imperatiu legal pel periodista Antoni Plaja i Mateu, va dedicar de manera quasi totalment monogràfica un número, el 51, de gener-març de 1972, al Grup d'Estudis Teatral d'Horta, aleshores ja amb vuit anys d'existència, i que semblava plenament consolidat. Tanmateix, aquell seria el seu darrer any d'existència continuada, i, per tant, constituïa involuntàriament un balanç, que incloïa el darrer espectacle d'aquella etapa del grup. En anys força posteriors, Montanyès recuperà el nom per a noves activitats i, sobretot, per reincorporar persones que l'havien acompanyat en la primera aventura.

Montanyès va ser el capdavanter del GETH des de l'inici. Es va posar al davant d'un equip que es va anar conformant i consolidant a partir del grup d'aficionats del Centre Parroquial d'Horta i de la voluntat de renovar, segons els aires del concili II del Vaticà, primer els continguts de la tradicional *Passió* i després d'*Els pastorets*. Al GETH s'havien iniciat i havien participat bona part dels hortencs que tenien el cuquet teatral. El dossier, del qual reproduïm alguns textos traduïts ara al català –llengua de tots els autors que signaven les col·laboracions–, és, a més, molt il·lustratiu del llenguatge i les preocupacions de l'època, i de l'habilitat d'esquivar els esculls de la censura i evitar mesures governatives, com podia ser el segrest de la publicació, amb un llenguatge sovint sibil·lí del «tu ja m'entens».

Després d'un «Editorial», sens dubte d'autoria del director, un dels màxims crítics de l'època, Joan Anton Benach situava les singularitats del grup en el marc del teatre independent d'aquells anys. Seguidament, hi havia dos articles signats per Josep Montanyès que en realitat havia redactat Lluís Pasqual, aleshores membre del grup. Pasqual havia aplegat les notes preses en converses amb qui acabà signant els articles. Aquesta va ser una constant en tota la vida de Montanyès: demanar a col·legues i amics que li redactessin textos, gairebé sempre a partir d'idees expressades oralment o per escrit, sense que hi valgués de res insistir que tenia capacitat de fer-ho ell mateix.

Tenia un gran respecte per l'escriptura i costava molt que redactés res ell sol. Tanmateix, les idees dels textos que signa són seves en una altíssima proporció, i sovint en el cent per cent.

Dels dos articles signats per Montanyès incloem el que conté les idees més generals i deixem de banda el segon, que se centra en el seu treball sobre *Oratori per un home sobre la terra*, tema també d'un article de Jaume Vidal Alcover explicant la gènesi del seu text, igualment omès. Incloem, però, el de Maria Aurèlia Capmany sobre els actors del grup, amb una programàtica definició del nou intèrpret que perseguia el teatre independent i, en concret, de la singularitat dels intèrprets hortencs. En el dossier també hi havia una entrevista de Jaume Fuster a Jaume Vidal Alcover sobre el seu teatre, i una taula rodona de Josep Martí Gómez amb uns quants membres del grup. El monogràfic incloïa l'edició en català i castellà de l'*Oratori* i reproduïa un parell de crítiques de l'espectacle, una del mateix Joan Anton Benach a *El Correo Catalán* i l'altra de Lorenzo López Sancho a *ABC* –aquesta arran de la presentació de l'espectacle a Madrid.

62

En una doble pàgina central hi havia l'organigrama del Grup, la llista dels seus membres aleshores, el pla del treball de formació, la relació de totes les representacions realitzades fins al moment, la d'obres en estudi i dels encàrrecs fets, així com dels muntatges «en preparació» i les col·laboracions en projecte, de les quals només una es va acabar duent a terme, però anys després. Hem incorporat aquesta documentació, que pel que fa als projectes de futur ens informa de les seves propostes dramatúrgiques i de com es va anar optant per un ampli nombre de col·laboradors potencials.



Logo i marca del Grup d'Estudis Teatral d'Horta, dissenyat per Cesc Espluga.

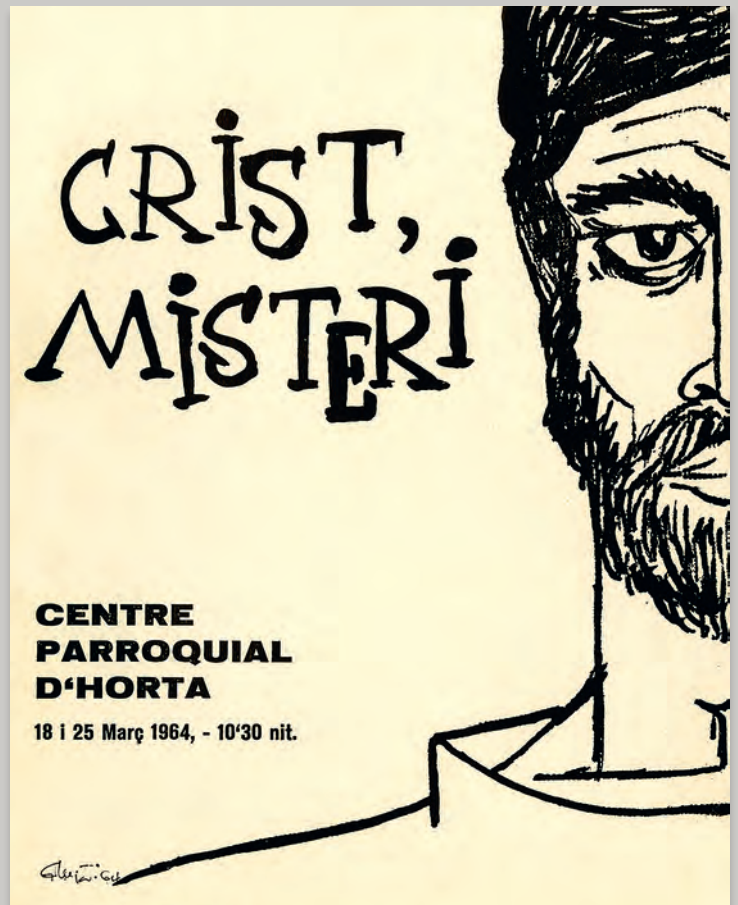
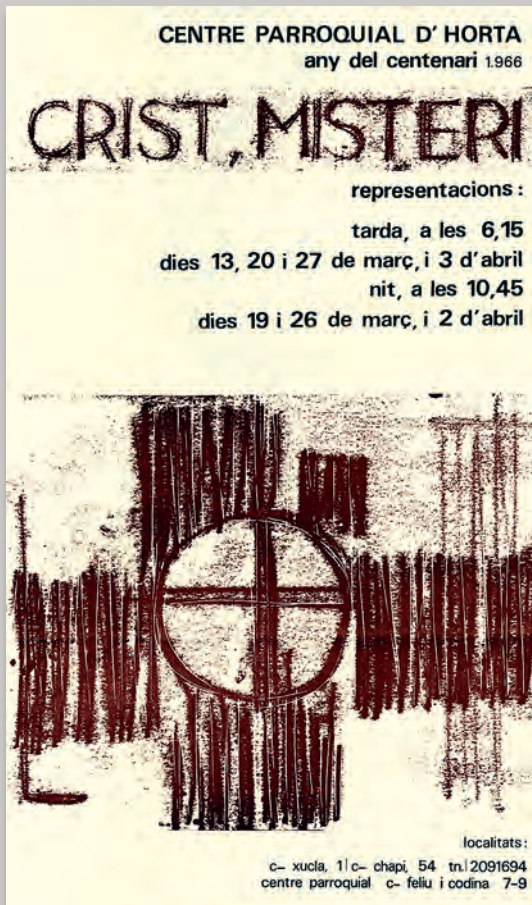
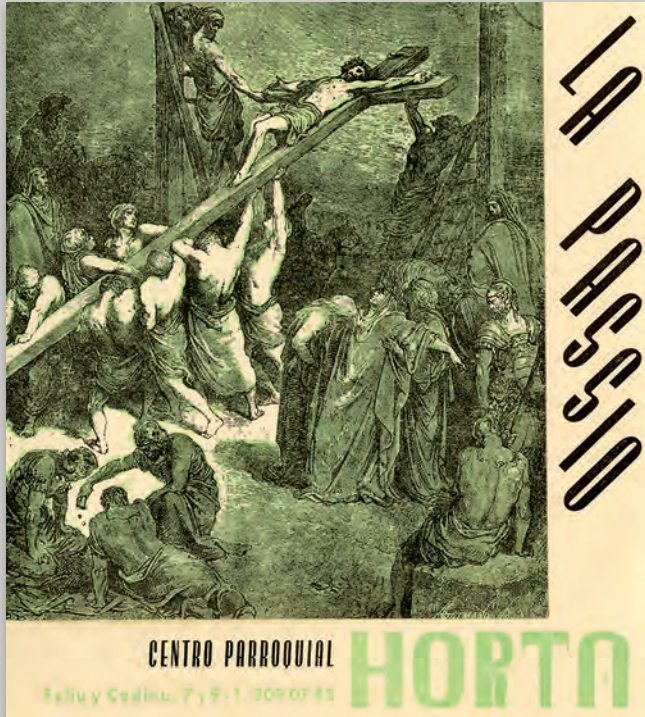
A la doble pàgina següent:
l'evolució del disseny gràfic del GETH, del
1963 al 1969, a càrrec de Cesc Espluga.

El Grup d'Estudis Teatral d'Horta i la seva integració col·lectiva

Joan Anton Benach

En la crònica teatral barcelonina dels darrers deu anys, el Grup d'Estudis Teatral d'Horta (GETH) presenta peculiaritats suficients per no permetre englobar-ne el treball i la funció que va fer dins l'accidentada geografia dels *independents*. Si bé cada iniciativa sorgida en aquest camp ha tingut una identitat i un segell operatiu propis, és evident que el GETH constitueix un cas especialment a part. Al futur investigador d'aquesta època li serà realment interessant comprovar la trajectòria singular d'aquest grup que, enfrontat als mateixos condicionaments artístics, socials i polítics que la resta d'equips no professionals, ha tingut una existència autònoma i, d'alguna manera, contradictòria. De fet, només els orígens del GETH s'escapen d'aquesta singularitat.

Efectivament, el primer espectacle d'Horta, *Crist, misteri*, apareix el 1964, és a dir, quan s'està produint la desaparició de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) i els diversos grups que adopten uns plantejaments ideològics i crítics nous en la tasca teatral n'inicien el relleu. Aquí no interessa tant tractar els pressupòsits estètics ni la línia que seguirà el GETH a partir d'aquella data –de la qual cosa es parla com mereix en altres espais d'aquest volum– com assenyalar el paper que va desenvolupar dins del quadre general d'activitats del teatre independent. *Crist, misteri* va ser representat ritualment durant anys i fins al 1968 no aparegué el segon muntatge del grup, *Improvisació per Nadal*. És en aquest punt que el GETH adquireix la seva singularitat «històrica». N'hi ha prou amb recordar que el 1968 ja han passat moltes



CRIST MISTERI

CRIST, MISTERI



CRIST, MISTERI



disseny:
francesc espuga
fotografia:
gabriel serra

CRIST MISTERI



DESSENY: F. EPLUGA / FOTOGRAFIA: G. SERRA

CENTRE PARROQUIAL D'HORTA | FELIU I CODINA, 7-9
REPRESENTACIONS TARDA, A LES 6,15 | DIES: 26 FEBRER, 5, 12 I 19 DE MARÇ
REPRESENTACIONS NIT, A LES 10,45 | DIES: 4, 11 I 18 DE MARÇ
VENDA ANTICIPADA DE LOCALITATS: XUCLA, 1 | FELIU I CODINA, 4 | INFORMACIÓ: TELEFON 209 19 54

coses en el camp del teatre independent que es practica a Barcelona. Les hores il·lusionades del 62, 63 i 64 han passat definitivament; cada projecte ha acarat una dura problemàtica interna que acaba essent un llast més o menys feixuc per al desenvolupament d'un treball coherent i regular; la «vigilància» sobre els independents assolirà fites asfixiants...

Precisament el 1968 s'intenta l'operació Off Barcelona, un projecte al Poblenou, fracassat un any després a causa, entre altres raons, del menyspreu absolut de les entitats ciutadanes que teòricament hi haurien d'haver donat suport. Doncs bé, en aquell moment, quan la crisi en aquest sector teatral ja és un fet incontrovertible, el GETH comença a desenvolupar les seves activitats més interessants i regulars. Tot sembla indicar que la conjuntura crítica no afecta el grup, que, durant l'etapa de *Crist, misteri*, ha estat buscant, sense impaciències ni mimetismes, senzillament definir-se. 1968: *Improvisació per Nadal*; 1969: *Oratori per un home sobre la terra*; 1970: *La fira de la mort*; 1971: *L'ombra de l'escorpí*. És evident que aquest programa no eludeix les limitacions que es donen en el context sociopolític sempre que entra en joc una feina de comunicació pública. Però també resulta molt clar que el grup d'Horta intenta afirmar-se en un context molt més immediat i proper, o sigui, en les característiques culturals i sociopolítiques d'uns actors que, per una banda, han arribat a un acord comú sobre el teatre que volen fer i, per una altra, provenen d'una parcel·la específica de la col·lectivitat, el barri d'Horta, a la qual volen vincular la seva feina. Examinem amb més detall totes dues circumstàncies.

Un únic discurs dramàtic

Suposo que en més d'un treball d'aquest número monogràfic de *Yorick* quedarà palesa la coherència que hi ha entre els quatre espectacles que acabem d'esmentar. Si hi an-teposem *Crist, misteri*, obtindrem un cicle complet amb un únic discurs dramàtic que va des d'una exaltació de l'humanisme a una presa de consciència cívica exigida per la realitat comunitària. Encara que no tot siguin encerts, aquests espectacles estan inscrits en un autèntic *procés* de maduració expressiva assumit col·lectivament. Cada muntatge suposa una revisió del treball anterior destinat, no precisament a controvertir o a negar el treball realitzat, sinó a accedir a un nou estadi de compromís i de comunicació. Potser aquesta pedagogia interna que el grup ha assumit de manera rigorosament sistematitzada ha impedit la realització d'espectacles «brillants» i contrastats. És possible que la renúncia a experimentacions múltiples, vàlides estèticament i ideològicament, limités per al GETH el camp on es produeixen, amb les més variades espècies, això que anomenem èxits. En aquest cas, tanmateix, ha estat molt més important la introspecció practicada pel grup, l'estudi que actors i directors han realitzat a fi d'establir la *funció* del seu treball –aquella funció sense la qual Artaud no entenia l'activitat teatral– més enllà d'un muntatge concret. Només a través del cicle al·ludit, el GETH es va poder definir col·lectivament i, per això mateix, només a través d'una visió completa del *procés* l'espectador aliè al quadre sociològic d'actors i públic d'Horta pot valorar degudament el sentit de cada espectacle.

Aquestes primeres observacions ens indiquen que el GETH és un dels exemples, per descomptat molt infreqüents entre nosaltres, d'una tasca crítica i estètica realitzada a la

mesura del grup, en funció d'aquest i del públic amb el qual s'identifiquen els seus components. És clar que es podrà discrepar de les bases ideològiques i fins i tot formals d'aquesta feina, però és inqüestionable que com a «acció teatral» es tracta d'un cas admirable de rigor i maduresa. A escala local, l'experiència d'Horta reproduceix, en definitiva, els plantejaments que es van formulant els equips teatrals més exigents de França i d'Itàlia, aquests darrers gairebé sempre amb mitjans i possibilitats d'expressió enormement superiors.

El grup i la seva radicació

Referint-se a les dificultats que per a la seva formació troba aquí l'actor i també al paper del director, element subsidiari dintre d'una institucionalitat acadèmica summament deficitària, Feliu Formosa ha precisat els termes d'un problema en el qual sovint han naufragat els esforços independents més ben intencionats: «És cert que la manca d'una escola interpretativa producte d'una tradició pot anul·lar esforços en el camp de la tasca directiva. Però aquest fet s'imposa per ell mateix i cal ser-ne conscient abans de començar el treball de direcció. És una cosa prèvia. La manca d'una escola, o d'unes escoles, d'interpretació teatral no pot ser superada defugint el problema i llançant cortines de fum en el camp de la teoria pura i dels recursos plàstics, apresos consultant revistes estrangeres. Només hi ha una solució: treballar amb un equip, o uns equips, de gent, a uns quants anys vista».¹ A Horta, aquests principis han estat aplicats profitosament, tant pel que fa al treball del director com per la continuïtat que aquest i els actors han sabut donar

a l'equip. Fins avui el d'Horta ha estat realment un «grup d'estudis», i en aquest sentit el seu esquema de treball constitueix un punt de referència que, a parer meu, podria ser propugnat per a moltes altres activitats teatrals, al marge del seu caràcter guerriller o de la seva arriscada penetració –integració– en els feus comercials.

El grup és d'estudis... i d'Horta. Vet ací la segona circumstància amb una significació que mereix un comentari. A l'estructuració d'un equip, la major part dels membres del qual procedeixen d'Horta, s'ha unit la radicació expressament sostinguda en aquest marc sociològic i urbà que és el barri mateix. Crec que, en aquest punt, l'acció «positiva» del GETH es manté en el terreny dels *principis* molt més que en el de la fàcil especulació respecte als resultats d'un servei cultural i polític operats sobre una comunitat urbana específica o el grau de reconeixement que aquesta comunitat ha trobat en els espectacles muntats pel grup. Mantindrem com a dada marginal el fet, excessivament equívoc, de l'autosatisfacció que poden experimentar molts sectors del barri pels «seus» espectacles, fenomen que seria similar als apassionats afectes i fervors locals que suscita el *Misteri a Elx* o la *Passió a Esparreguera*. No és, de tota manera, per aquest localisme que mereix ser relativitzada la suposada vinculació social d'una comunitat cap a una activitat escènica –vinculació que en molts casos és efectivament autèntica–, sinó per la valoració patrimonial que acostuma a fer-se d'unes manifestacions que formen part del «dipòsit cultural i artístic» propi, actitud fonamentalment conservadora, acrítica, que, en

1. Feliu FORMOSA. *Per una acció teatral*. Edicions 62. Llibres de l'escorpí, 28. 1971. pàg. 87.



conseqüència, s'oposa a la mateixa substància del fet teatral. Deixant al marge, doncs, aquesta dada, el significat de la radicació que ha mantingut el GETH respecte al seu barri cal buscar-lo en el caràcter polític i cultural d'aquest aspecte programàtic i fonamental que ha mantingut el grup i en la seva permeabilitat per reflectir les instàncies culturals que planteja sociològicament el barri.

L'animació cultural d'un barri

En un altre lloc o ocasió el tema ens apropria a una polèmica que ha dut a una situació de crisi el concepte fins ara més estès que ha circulat sobre el teatre com a «servei públic» (anotem que el problema i la seva discussió s'han produït a França, ja que aquí som lluny de cap lleugera aparença indicadora que el teatre pugui arribar a ser entès com a tal

servei). En virtut d'aquest concepte, que han defensat Jean Vilar i Michel Bataillon, entre d'altres, en el nostre cas es tractaria de potenciar des de dalt el grup d'Horta, dotant-lo de tots els mitjans possibles per tal que el teatre trobés en el barri «el difícil camí del progrés popular» (Vilar), en el benentès que convindria promoure un teatre que «és aquí», tan renovat com es vulgui, i al qual tenen accés les masses, independentment dels sectors socials que les integren. Enfront d'aquesta visió que, de fet, escindeix el teatre –convertit en un producte cultural excessivament abstracte– del marc sociològic que el fa possible, Jean Duvignaud –un dels opositors més constants que els darrers temps va tenir el malaguanyat Jean Vilar– escrivia: «L'animació cultural, perquè tingui sentit, hauria d'anar en direcció contrària a aquesta tendència a la "massificació", característica



de la societat industrial, encara que afortunadament no la defineixi. En comptes de dirigir-se a grans conjunts abstractes, hauria d'exigir esforços d'atenció i espera a grups particulars. ¿Reanimar l'espontaneïtat dels grups no és apropar l'exigència de llibertat política a l'exigència de la creació artística? ¿No seria aquesta multiplicitat de cèl·lules vivents, d'electrons socials, capaç de realitzar el vell somni d'un art fet per tots i per a tothom?». Duvignaud escometia amb aquestes paraules contra el caràcter massificador del Festival d'Avinyó, però en molts altres escrits seus es nota que aquest plantejament respon a una manera d'entendre tota una política cultural en aquest terreny.

La citació ens acosta evidentment a Horta i al «principi» d'actuació localitzada que va adoptar el grup des dels seus inicis. El que inicia el treball és un «grup particular», els membres del qual tenen una procedència semblant, i és des de la seva mateixa condició sociològica –i a partir d'aquella revisió radical d'un primer espectacle d'Horta, la *Passió*– que intenten l'animació cultural del barri. En una altra ocasió vaig poder referir-me al GETH com una de les escasses entitats que integren la infraestructura teatral d'aquest país, aquesta realitat bàsica que tot i estant, penso, excepcionalment dotada d'individualitats, no pot, per múltiples raons, assolir una mínima instrumentalització. I situava el GETH dins

Crist, misteri, primera fita del llenguatge característic del grup d'Horta.

PAU BARCELÓ

d'aquesta infraestructura no tant per més o menys categoria que puguin haver tingut els seus espectacles com per la tasca sistemàticament estudiada i programada que ha anat realitzant dins del barri.

Integració a les noves realitats

Naturalment, seria massa ingenuïtat oblidar els riscos que comporta la mitificació del «barri» que encara s'acostuma a practicar en alguns nivells. Aquesta mitificació pretén uns cops fer d'un lloc tan idíl·lic una mena de compartiment on totes les virtuts han estat preservades, prescindint de l'enriquiment personal i col·lectiu que, malgrat tot, pot proporcionar la cultura urbana. Una altra forma d'idealització o de mitificació consisteix a continuar veient el barri com una parcel·la inexpugnable, amb unes característiques perfectament definides i immòbils, sense considerar les transformacions que en el millor dels casos produeix la mateixa dinàmica urbana de la ciutat i, en el pitjor, la desintegració sociològica que origina l'absència d'una política urbanística i d'assentament demogràfic que és la que sembla que ha existit en moltes àrees barcelonines.

Sigui com sigui, un barri és el que és la gent que l'habita, i són els interessos d'aquesta part del poble, d'aquest «públic» específic, allò que en cada cas convindrà servir, a través d'una animació cultural pel teatre. Des de Barcelona podem encaterinar-nos amb l'obra d'un grup que té per escenari un barri que «conserva encara... l'encant d'una població rural», però des de Barcelona, i des d'Horta mateix, cal tenir en compte que la barriada «actualment és cada dia més

absorbida per la ciutat i pels immigrants».² Crec que el GETH, amb la vinculació al seu àmbit sociològic i urbà específic, pot ser un factor de sensibilització respecte a les noves realitats que hi estan sorgint i un centre viu d'animació cultural per fer front, per mitjà del teatre, al fenomen desintegrador i massificador que tendeix a crear consumidors de cultura anònims i disciplinats.

Durant els seus vuit anys de vida, el GETH ha reunit en els plantejaments els factors per convertir-se en un d'aquells «electrons socials» de què parla Duvignaud, de la mateixa manera que, per exemple, i salvant distàncies, va tenir aquesta qualitat el treball de Planchon a Villeurbanne. La pregunta és aquesta: ¿hauria tingut la mateixa significació i contingut el treball del gran director francès elaborat en el cor de París? Els que han conegut la seva obra de molt a prop poden assegurar que no. I el cas és que Planchon no és exactament un realitzador que es «margina», ben al contrari, és un home de teatre que «s'integra» en una comunitat específica de Lió. És així que el GETH no ha representat, no hauria de representar, penso, cap acció «*off* Barcelona» —en tot cas serà «*off* moltes altres coses»—, sinó un exemple de com servir de manera coherent una activitat teatral dins d'un marc en què actors i públic se senten identificats per una mateixa reflexió, i, la qual cosa és molt més important, per una mateixa condició sociològica. Per acabar només vull assenyalar que, sota aquest punt de vista, els materials dramàtics d'Horta entenc que només podran ser exportats en bones condicions sempre que quedi clar que han estat elaborats dins d'aquest procés d'identificació.

2. Alexandre CIRICI. *Barcelona, pam a pam*.

El nostre teatre a Horta

Josep Montanyès

Si féssim una abstracció de les crítiques rebudes pel GETH durant aquests darrers anys, és a dir arran de la presentació dels darrers cinc espectacles, hi veuríem una constant, i és la coincidència per part de la crítica a atribuir un cert estil personal i propi al grup. El GETH ha trobat o, més ben dit, està trobant un estil –terme utilitzat en tot el seu contingut semàntic–, enfront del concepte de *moda*, pres com a corrent subjecte a variacions temporals, entenent aquest estil com un sistema característic de realització plàstica –escènica– d'una idea.

D'això es desprèn que, fent una anàlisi minuciosa de la trajectòria del grup a través dels espectacles presentats, podríem deduir fins a quin punt el fet de radicar a Horta constitueix un condicionant, és a dir un tret pertinent de la manera de dur a terme uns espectacles. I a continuació podríem exposar les raons del perquè –un perquè molt concret– el grup continua treballant i realitzant les seves representacions a Horta, deixant de banda els condicionants de tipus legal i pràctic, com poden ser el fet de disposar d'un local (el GETH figura com a «secció» inclosa en les activitats del Centre Parroquial d'Horta).

En teatre resulta impossible separar –utilitzant una terminologia tradicional– el fons de la forma; la manera de dir les coses modifica allò que es diu i, per tant, les idees que hem volgut exposar en les nostres realitzacions hem procurat cenyir-les als dos principis bàsics de tota dialèctica artística: aquí i ara, triant el contingut que, com a grup, ens interessava comunicar al públic, ja fos a través

d'un text concret preparat per al grup, com *La fira de la mort* o *L'ombra de l'escorpí*, ja a través de la col·laboració entre el grup i l'autor, com en el cas de *Crist, misteri* o *Oratori per un home sobre la terra*, o presentant un text creat pel grup a partir de les tècniques d'improvisació, com en el cas d'*Improvisació per Nadal*.

L'anàlisi que establirem serà, doncs, a nivell formal; és a dir, exposant l'òptica a través de la qual han estat considerades aquestes idees i els seus sistemes de projecció: la trajectòria estètica –sociològicament parlant, no només des del punt de vista plàstic– del GETH. Per a això, efectuarem un retrocés històric i analitzarem les causes que van cristal·litzar en la fundació del grup.

Testimoniant l'intent de renovació formalista –insisteixo, enllaçat amb una actitud ètica– que el caracteritzà més endavant, el GETH sorgeix del primer xoc amb unes estructures teatrals velles –no antigues– molt concretes. L'any 1963 un grup d'actors i d'integrants de l'antiga *Passió d'Horta* decideixen posar punt final als motllos encarcerats i immòbils que representava la *Passió*. Aquest moment de destrucció havia de conduir necessàriament a un corrent constructivista, realitzat a dos nivells: una reforma ideològica i una reforma estètica.

L'aglutinant del grup en aquells moments constava de dues parts: una actitud de reacció davant d'un fet –la *Passió*– i una tradició de teatre religiós. Partint d'aquestes premisses vam realitzar el muntatge de *Crist, misteri*, que va representar una posada al dia de la problemàtica religiosa. *Crist, misteri* es va estrenar l'any 1964 en plena efervescència de la crisi i la renovació que va produir el concili II del Vaticà. D'altra



banda, vam intentar trencar amb l'estètica tradicional i aportar uns elements nous. A la idea d'un cert espectacle total –amb incorporació de tots els mitjans possibles: música, dansa, mímica, cançons, cinema, projeccions fixes...– s'unia l'intent d'experimentació a nivell d'actors –constituïció de la *massa coral* com a subjecte de la representació– i una recerca de les noves possibilitats escenogràfiques –espectacle realitzat «en negatiu» pel que fa a la luminotècnia. No hem d'oblidar que, ja des d'aquest moment, actuàvem sobre unes bases molt concretes, no només les del país, sinó les d'Horta, amb tots els avantatges i inconvenients que això comportava.

El segon pas, *Improvissació per Nadal* (1968), partia del mateix intent desmitificador que *Crist, misteri* respecte a la *Passió*. En aquest cas, de les representacions estereotipades del cicle de Nadal, *Els pastorets*. D'aquesta desmitificació sorgeix un nou espectacle. La constant que uneix aquests dos primers treballs és l'aprofitament dels dos cicles teatrals més arrelats en la tradició popular del país, el de la *Passió* i el de Nadal, per depurar-los construint un espectacle nou amb una òptica moderna. A nivell formal, *Improvissació per Nadal* va representar el desenvolupament més exhaustiu de certes aportacions insinuades a *Crist, misteri*, i l'addició de dos nous elements: la improvisació com a mètode de construcció d'un muntatge, a partir d'uns actors que «posseeixen» –més que no coneixen– perfectament el tema i la

Coberta del programa, disseny de Cesc Espluga.

Oratori per un home sobre la terra, segon espectacle del GETH.

PAU BARCELÓ



idea a realitzar –en aquest cas concret perquè molts dels actors del grup havien representat també els *Pastorets*–, i la incorporació del folklore del país vist a través d'una òptica actualitzada.

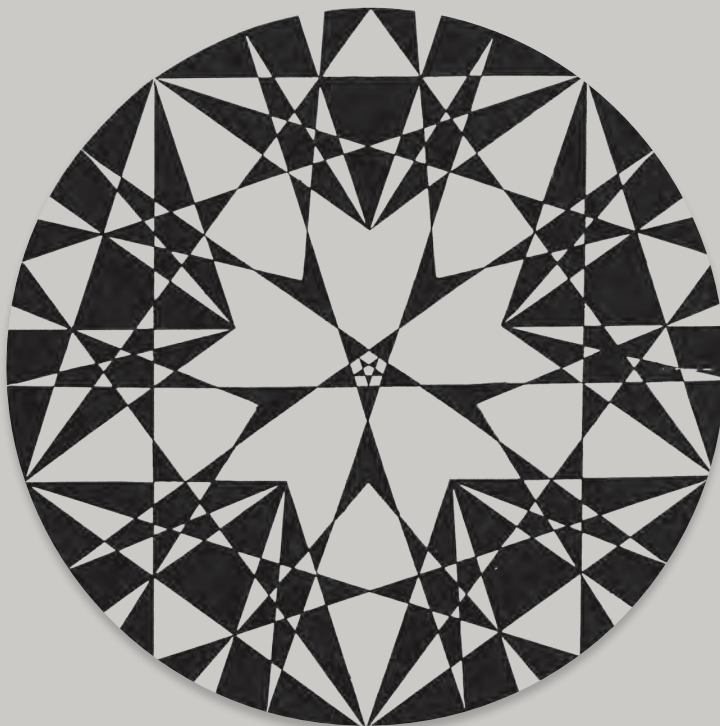
El tercer cas, *Oratori per un home sobre la terra*, no seria exactament una continuació directa de la línia iniciada per *Crist, misteri*, sinó que, a causa del temps transcorregut –l'*Oratori* es va estrenar el 1969– s'havia fet necessari, a desgrat del pont que suposava *Improvisació per Nadal*, un nou plantejament de les coordenades ideològiques i estètiques, del qual sorgia aquest nou muntatge i de la realització del qual, per la importància que va tenir per al grup i en el context, en parlem en un altre article d'aquest mateix número de *Yorick*.

Oratori per un home sobre la terra va intentar, en síntesi, dur a l'extrem els ressorts trobats en els dos espectacles anteriors i crear un nou mètode de treball a partir de l'aplicació que demanava el text, portador d'una problemàtica que seguia les passes del corrent neohumanístic de *Crist, misteri*. Recordem que el corrent que hem batejat amb el nom de neohumanístic envaeix el camp de l'art a partir dels anys seixanta –aquí, una mica més tard– convivint en una plataforma paral·lela amb les manifestacions d'un realisme històric encara molt arrelat. Aquest corrent fou elevat a un to més general mitjançant uns textos de caire universalista, com ara el *Llibre de Job* i el *Càntic dels càntics*.

Dos moments d'*Improvisació per Nadal*, tercer espectacle.

BLASI DOMÈNECH I PAU BARCELÓ

Al centre, el motiu gràfic del cartell i el programa, de Cesc Espluga.



Grup d'Estudis Teatral d'Horta
del Centre Parroquial d'Horta
Feliu i Codina, 7 i 9 Barcelona

Informacions
Telèfons, 220 18 98 229 19 54

Representacions Nit, a les 10,45,
14, 21, 28 de Novembre

Representacions Tarda, a les 6,15,
15, 22, 29, de Novembre

LA FIRA DE LA MORT

de Jaume Vidal Alcover



Un dels cartells de Cesc Espluga per a aquest espectacle.

Dos moments de *La fira de la mort*, quart espectacle.

PAU BARCELÓ

Un cop admesos aquests corrents, *La fira de la mort*, estrenada el 1970, havia de ser la que consolidés el mètode en un estil determinat del grup d'Horta. Aquest estil havia de reunir unes determinades condicions. La primera era un contacte amb la realitat teatral europea, no pel fet del simple contacte sinó perquè a través de la incorporació de noves tècniques aconseguiríem donar al teatre la revolució d'estructures que li calia –en desfer-se d'unes formes mimètiques– per tal de trobar els mecanismes de comunicació vàlids per a l'home actual, immers en el nostre marc històric. En resum, una incorporació dels elements tècnics produïts pels grups d'investigació estrangers (no cal insistir en el fet que al país, per raons sociopolítiques i, en conseqüència, econòmiques, no existeix cap intent reeixit en el terreny de la investigació teatral). La segona condició seria la d'unir el nostre sistema a una tradició que situés el nostre teatre com a conseqüència d'una tradició històrica. Aquest enllaç amb la tradició va intentar manifestar-se en la seva totalitat a *La fira de la mort*.

Posat que la nostra recerca se cenyia al camp del muntatge, és a dir, de la realització, el text ens servia com a mitjà d'expressió ideològica damunt del qual s'insertarien les noves formes de comunicar-lo, és a dir: l'enllaç amb la tradició en el camp de les idees seria funció de l'autor, que quedava integrat en aquell moment com una peça més del grup. La tasca de la resta es produiria en el terreny del muntatge escènic. Es tractava, doncs, d'enllaçar amb una tradició catalana de muntatge. Aquest enllaç no podia establir-se a partir de fonts directament escèniques per dues raons: la primera, la inexistència d'una tradició teatral d'escola catalana, a partir d'Adrià Gual, referint-nos a principis de

segle, i la segona, unes noves formes de pensament que exigien trencar amb els sistemes anteriors, que ens havien arribat a partir de degeneracions més o menys desgraciades de l'alta comèdia.

El GETH tenia, per tant, pel que fa a la curta tradició pròpia, un sistema de treball. Calia afegir-hi una matèria, un programa a realitzar seguint aquest sistema. En aquest sentit, vam abandonar tant com vam poder les convencions escèniques anteriors i, considerant que tots els mitjans que poguessin contribuir a un mecanisme audiovisual per a la nostra comunicació eren vàlids per connectar amb un futur públic, vam intentar trobar allò que aquest públic tenia com a valors parateatral que poguessin ser adaptats al fet teatral, a l'espectacle. D'aquesta manera, enllaçàvem amb una tradició del país en els seus costums i el seu folklore (balls, cançons...).

La fira de la mort doncs, l'intent d'enllaçar amb aquesta tradició, retrobant un seguit de possibilitats pertanyents al fet teatral en èpoques anteriors i tornant-les a plantejar a l'escenari. Tot això contribuiria, no ho oblidem, a l'assoliment d'un estil propi, característic, i així el pas següent, *Lombra de l'escorpí*, constituïa la destil·lació dels elements trobats i l'aplicació dels que fossin adients al text.

Com hem pogut veure, els dos primers muntatges incideixen directament i marquen la producció posterior. Aquests dos primers muntatges són un moviment localitzat en les estructures de formació del GETH. Així és com aquesta trajectòria a través de les nostres produccions pot explicar una mica el perquè d'aquest teatre a Horta.

El primer mòbil és que partíem d'un equip que era a Horta, un equip d'individualitats

amb personalitat pròpia i amb aquella que confereix haver fet teatre a Horta, encara que fos la *Passió* i altres espectacles habituals dels centres parroquials. Per tant, teníem l'element humà com a primera motivació. La primera renovació teatral, és a dir l'espectacle *Crist, misteri*, va ser pensat –i el lector cal que excusi la insistent repetició– des d'Horta i per la gent d'Horta. Si l'estil presentat compta amb algunes aportacions escèniques exteriors, la línia haurà sorgit, si de cas, d'uns punts de semblança amb l'exterior (punts de semblança que resulten d'evolucions sociològiques i ideològiques paral·leles –recordem el cas d'*Oratori per un home sobre la terra*–, la síntesi ètica i estètica dels quals es produïa alhora en alguns punts d'Europa), però, insisteixo, han sorgit sempre, en principi, de l'element humà d'Horta. D'altra banda, trobar la tradició parateatral a través, per exemple, de certes formes del folklore català era una cosa realitzable a partir de les experiències que tenien en aquest sentit alguns membres del grup i del nostre espectacle anterior, *Improvissació per Nadal*.

Igualment, el segon factor del fenomen teatral –per al qual es realitza la tasca–, el públic, era el públic real, concret, assistent, el públic d'Horta, i si a la gent que ha vingut després li ha interessat el nostre treball –si per cas, l'hem encarrilat per les vies d'un estil propi– és perquè en teatre, i més en el corrent neohumanístic actual al qual fèiem referència abans, equival a una estètica menys localista i, per tant, les peces que constitueixen aquest estil s'han generalitzat i són vàlides per a un públic més ampli.

Exposats els condicionaments concrets del teatre a Horta podem afegir, per via negativa, el perquè d'un *no* a un teatre fora d'Horta, amb l'epítet de *per ara*, és a dir, mentre

l'evolució plantejada no ens exigeixi un canvi de lloc.

Ha de quedar molt clar que el grup es planteja uns problemes de tipus ètic de cara al país. Tal vegada, més que plantejats, formen part de la seva constitució, i són la llengua i el mètode. La llengua, amb tots els condicionaments i les circumstàncies que comporta, és la catalana, la qual cosa no limita perquè mai no s'ha plantejat utilitzar un altre vehicle d'expressió. El mètode va lligat al nom: Grup d'Estudis Teatral d'Horta. El fet que s'anomeni d'«estudis teatral» comporta l'intent d'oferir, com s'ha fet fins al moment, uns productes amb un contingut estètic nou, que seran el resultat d'una recerca –no podem anomenar-la «investigació»– i, per tant, tindran un risc experimental. Aquesta darrera premissa ens separa totalment de les estructures comercials del teatre, i ens incorpora, tot i l'amplitud de la denominació, dins del corrent anomenat Teatre Independent, no perquè ens creiem inclosos com a militants en el moviment, sinó perquè incorporem totes les constants que formen el seu programa d'acció. Finalment, diguem que el fet de realitzar la nostra activitat a Horta suposa una descentralització del moviment teatral respecte del centre urbà que és Barcelona, fet que li confereix una personalitat més acusada.

Hem explicat el perquè del teatre a Horta i el nostre intent de dur a terme un programa que, per a nosaltres, resulta coherent. La realització d'aquest programa ha estat el producte d'un element humà ubicat en un lloc i que ha realitzat una tasca continuada durant nou anys. Aquests nou anys seran, en essència, l'únic embrió productiu dels nostres futurs muntatges.

**Els actors d'Horta.
Un estil? Una limitació? Una vocació?
Un violí d'Ingres?**

Maria Aurèlia Capmany

No fa gaire, en ocasió d'una de les darreres representacions del Grup d'Estudis Teatral a Horta, un espectador, aliè als intríngruls teatrals hispànics, és a dir, un estranger, em va dir:

–Aquí hi ha tres o quatre actors de primera qualitat, ¿com us ho arregleu perquè no vinguin les grans companyies a prendre-vos-els?

–Podem estar tranquils –li vaig respondre–. No se n'han adonat.

Això, que sembla un acudit, és una simple veritat i, a més, fàcil d'explicar. El simple fenomen de *no veure el que veiem*, sinó *el que creiem veure*, ens passa a tots. Cal apropar-se a una cosa sense cap mena de prejudici per veure realment allò que existeix. Per veure realment el que fan, el que han fet, el que es proposen de fer els actors que treballen sota la direcció de Josep Montanyès i de Josep M. Segarra, cal aclarir un cop més tres o quatre conceptes que usem i dels quals abusem sense gaire rigor. El primer concepte equívoc que acostuma a aplicar-se a la feina dels actors és el de *professional*. S'estableix així una primera classificació que vol ser aclaridora però que no ho és. La divisió simplifica d'aquesta manera la qüestió. Actors professionals són tots aquells que: a) cobren per la seva feina; b) treballen sota contracte en empreses comercials, i c) estan sindicats, i per tant posseeixen un carnet que garanteix els requisits mínims d'aquesta professionalitat. A l'altra banda de la disjuntiva hi ha els actors: a) que no cobren per la seva actuació;




Lectura de textos de Ricard Salvat: Montanyès amb Francesc Nel·lo, Maria Aurèlia Capmany i Jus Segarra, el 1961.
ANDREU BASTÉ

El dia del casament, amb companys de l'EADAG: Ernest Serrahima, Carme Fortuny, Maria Aurèlia Capmany i Jus Segarra.

**l'ombra
de
l'escorpi**
de Maria Aurèlia Capmany

GRUP D'ESTUDIS TEATRALS D'HORTA
del Centre Parroquial d'Horta
Fellu i Codina, 7 i 9, Barcelona
Informacions: Tèlfs. 220 1898, 220 1954

Representacions Nit
23 i 30 d'Octubre i 6 de Novembre, a les 10,45
Representacions Tarda
24 i 31 d'Octubre i 7 de Novembre, a les 6,15



Il·lustració: Francesc Estanyol. Disseny: @_www.palau.com. 2010-2011

b) que pertanyen a un sens fi d'altres professions (empleats, obrers, mestres, etc.), i c) que actuen perquè el fet d'actuar els gratifica, de la mateixa manera que al pintor el gratifica pintar un quadre o al poeta escriure un poema.

Heus ací, doncs, que ens trobem davant d'un primer problema gravíssim, si acceptem com a bona aquesta primera divisió. Si aquesta divisió fos vàlida, si per jutjar el treball d'un actor a escena valgués tenir en compte la seva professionalitat unida a la possessió del carnet sindical, ens trobaríem en primer lloc davant del fenomen gens agradable que el teatre no professional estaria format per actors esquirols; per actors que, per una especial mala voluntat, es dediquen a treballar sense percebre salari, pel simple fet que el treball en si els gratifica. En aquest sentit els actors d'Horta –i de tant altre teatre independent– serien com aquells burgesos de principi de segle que tractaven de carregar ells mateixos les seves mercaderies per rebentar una vaga de transports.

Si aquesta divisió tingués, a més del seu sentit laboral, un sentit artístic, hauríem d'acceptar, i la qüestió va per aquí, que l'actor sindicat posseeix uns coneixements que l'actor llec no té. Es tractaria d'una diferència paral·lela a la que hi ha entre un metge col·legiat i un guaridor. En aquest cas un actor sindicat, o sigui professional, seria aquell que, després d'anys d'estudis en una escola superior especialitzada, hagués donat proves fefaents de la seva tècnica, dels seus coneixements, hagués

Cartell de Cesc Espluga.

merescut el títol d'actor i, en sindicar-se, el d'actor en exercici. En aquest cas l'intrusisme de l'actor no professional seria evident a escena per la seva actuació exempta de preparació tècnica.

Però cal destruir tot seguit aquesta divisió que aclariria tantes coses, divisió que seria perfectament lícita en qualsevol país europeu, excepte al nostre. L'escola té en els nostres ambients professionals més aviat mala premsa. Anunciar que un grup teatral pertany a una escola inclina immediatament el crític en acció a considerar el treball escènic com una cosa provisional i aleatòria. En el nostre país, el professional es considera bon professional si pertany a la classe que a l'exèrcit s'anomena *chusquero* o *garbancero*, és a dir, que no ha passat per l'acadèmia. Tant és així que els actors que han passat per una escola i després han ingressat en el camp professional procuren fer oblidar el seu origen «intel·lectualoide» perquè saben que és una taca originària de casta que els impedirà prosperar.

La idea profundament arrelada en la mentalitat del país és que l'actor neix, i que a més es fa a ell mateix, com el milionari ianqui o el poeta romàntic. I el públic, el gran públic, espera encara el divo, l'exigeix, i li permet tots els excessos. Però, no ho oblidem, el divo té poc a veure amb el bon actor. El divo és aquell que es mostra, que s'ofereix, que flameja en escena. El divo pot tenir la veu trencada, el gest descompassat, pot destruir el text que recita, però allà el tenim, com el torero que desafia el *tendido* amb les banyes del toro dirigides als seus ronyons. El divo necessita un teatre abarrotat de gent disposada a plorar i suar amb ell. El teatre espanyol té pocs divos, perquè no és multitudinari, i per això els divos se sostenen en



Dues imatges de *L'ombra de l'escorpí*, cinquè espectacle.

PAU BARCELÓ

equilibri inestable a la corda fluixa del seu èxit. El teatre català no en té cap, i en cas que neixin aquí, en aquesta terra, emigren, com va emigrar Margarida Xirgu, com ha emigrat Núria Espert.

Deixant de banda, doncs, la passió i mort dels divos, ¿què ens queda com a actors? Alguns casos raríssims, carregant la seva vocació sencera, exigint papers que creuen que valen la pena de defensar, com aquella inolidable Ana M. Noé, com la insubornable Lola Gaos, com l'exquisida Elisenda Ribas, a qui cada any i mig de la seva incansable actuació van descobrint crítics i directors.

Fernando Fernán Gómez, en el programa del seu *El enemigo del pueblo* –rara, extraordinària mostra de tasca teatral a nivell europeu–, feia un breu resum, molt intencionat, de l'agonia de la professió d'actor. No sé si va ser compresa exactament, el que no fou és comentada, es va guardar silenci.

En aquest silenci van néixer les escoles. Així va néixer l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, i així va fracassar. Va triomfar –tots podem recordar les seves esplèndides sortides– i va fracassar perquè Ricard Salvat, el seu director, i els actors que van ingressar en l'àrea de la professionalitat, foren engolits pels mòduls ancestrals i van oblidar els seus propòsits, la seva exigència, la seva escolaritat, el seu treball com a tècnics, com a aprenents d'un art nou. I no dic que fracassessin com a director i com a intèrprets, això són figues d'un altre paner, dic que van fracassar com a membres d'una escola, d'una tasca teatral nova, avantguardista, experimentadora d'un art. Van fracassar en el sentit que van renunciar als pressupòsits plantejats *ab initio*.

No és, doncs, casualitat que Josep Montanyès i Josep M. Segarra es formessin a les aules de l'Adrià Gual. Van aprendre que el teatre, el que interessa socialment i artísticament, no està format per un proletariat d'actors i una classe dominant de directors i autors, sinó que el teatre de veritat existeix quan hi ha una feina conjunta del que expressa el text i del que l'ha escrit, una tasca que va dirigida a un públic determinat, amb el qual s'estableix un diàleg del qual és portaveu una crítica conscient. Tots aquests pressupòsits, tants cops exposats, discutits, viscuts, en els anys més creatius de la vida escolar, en aquella Cúpula del Coliseum, seu del Foment de les Arts Decoratives, Montanyès i Segarra se'ls van endur en reprendre, des de zero, la seva tasca vocacional.

Josep Montanyès va extreure del seu treball escolar la valoració de l'espai escènic, la totalitat de l'actor en la seva dimensió plàstica i corporativa, el retorn als elements essencials del teatre: situació tràgica, màgia, sacrifici.

El primer que va reclamar Josep Montanyès del seu jove elenc d'Horta va ser una renúncia. Perquè, no ho oblidem, el jove elenc –uns trenta o quaranta actors, amb edats que oscil·len entre els vint i els trenta anys– estava acostumat a uns èxits, a un públic fidel, a una gratificació immediata d'aplaudiments per un treball que reproduïa, com a amateur, els mateixos temes, gestos, inflexions de veu que el teatre comercial. Si algú vol verificar aquesta afirmació meua, només cal que tregui el cap a qualsevol grup amateur, qualsevol dissabte o diumenge per la tarda a qualsevol barri de la nostra ciutat, o poble dels voltants; veurà una obra ja estrenada per aquest o aquell actor conegut, veurà reproduïts els seus gestos, les seves inflexions de veu, el calc perfecte d'un model acceptat.

Van haver de renunciar, doncs, a aquest calc inútil i emprendre el camí insegur d'allò nou. Aquests joves actors van aprendre a parlar de nou, van aprendre a no confiar en les seves facultats imitatives, van aprendre a moure's de nou en un espai escènic nou, van aprendre a respirar, a projectar la veu, a cantar, a ballar, a exercir la funció d'actor com a baula gairebé invisible d'una cadena coherent.

Ja en plena feina, Montanyès va reclamar l'ajuda de Josep M. Segarra. Qui tingui bona memòria i repassi els muntatges escènics de Segarra recordarà la dicció nítida, la frase intencionada, el silenci idoni que és el resultat d'un ardu i lent treball i que assoleix aquell quelcom tan escàs en els nostres escenaris que és l'atmosfera, el clímax que provoca en una sala plena un silenci carregat de tensió, sense falses impostacions, servint el text i la situació amb una severitat i un rigor que no és estrany que molts ho hagin acusat de fredor.

I tampoc no és estrany que els actors d'Horta tinguin entusiastes entre la gent jove, no especialment aficionada al teatre a l'ús. Cal deixar els prejudicis del vell teatre a la porta per comprendre que la tensa, severa dicció d'un Joan Nicolàs, el gest contingut de Joan Miralles, la utilització que de la veu fan Maria Martínez i Carme Solé, l'actitud que acompanya la dicció tràgica de Matilde Miralles i l'enorme autoritat d'una rèplica de Manuel Bartomeus es troben en el camí d'una perfecció que no té res a veure amb l'anomenat teatre professional. Més encara, que ells saben que es troben en trànsit d'exercici, que cada nova obra els torna a plantejar una exigència nova i que de res no els serviran els calcs, ni tan sols els que el seu propi fer els pugui proposar.

Després d'aquest petit esquema que intenta situar la feina dels actors d'Horta dins del camp sempre en conreu de la nostra col·lectivitat teatral, potser convindria una valoració concreta de cadascun d'ells, i una estimació valorativa del seu treball, però no és això el que m'havia proposat i queda per fer. El que m'havia proposat era simplement cridar l'atenció sobre els seus propòsits, per tal que no ens trobéssim amb el fenomen tan corrent de reclamar a un artista allò que no s'ha proposat de fer. A partir d'aquesta seva tasca teatral crec que tenim dret a exigir-los una vocació a prova de tots els malentesos.

Organigrama del Grup d'Estudis Teatral d'Horta

Organització del grup:

- Equip de Direcció General
 - Direcció administrativa
 - Direcció escènica
 - Direcció musical
 - Equip literari
-

Relacions públiques:

- Contractació, festivals, exterior
-

Equip tècnic:

- Escenografia, llums, so, vestuari
-

Projectes gràfics:

- Programes, cartells, fotografia, publicitat
-

Equip de coordinació

Junta directiva del Grup, dins de l'organització del Centre Parroquial d'Horta:

- President: Manuel Bartomeus
 - Secretari: Lluís Pasqual (enllaç amb la junta directiva del Centre)
 - Tresorer: Joan Martínez
 - Vocals: Francesc Espluga, Josep Montanyès i Josep M. Segarra
-

Membres actuals del Grup d'Estudis Teatral d'Horta:

- Antem, M. Àngels
- Armengol, Joan
- Arrizabalaga, Josep M.
- Bayés, Helena
- Bartomeus, Manuel
- Boada, Francesc
- Bonany, Joan
- Bonany, Pilar
- Bonany, Susanna
- Capmany, M. Mercè
- Cantero, Emilio
- Clot, Josep
- Clot, Xavier
- Espluga, Francesc
- Ferrando, Eulàlia
- Martínez, Joan
- Martínez, Maria
- Martínez, Ricard
- Maymí, Santi

- Miralles, Joan
- Miralles, Matilde
- Miralles, Teresa
- Montanyès, Joan Enric
- Montanyès, Josep
- Montforte, Josep Antoni
- Nicolàs, Joan
- Pasqual, Lluís
- Pla, Joaquim
- Plana, Joan
- Ponce, Joan
- Renom, Gabriel
- Segarra, Josep M.
- Serra, Gabriel
- Solé, Carme
- Solé, Roser
- Vallhonestà, Josep
- Zegrí, Emilio
- 37 membres en actiu
- 25 pertanyen al barri d'Horta
- 12 són membres fundadors del Grup

Pla de treball de formació:

- Educació corporal: ritme, gimnàstica, ball, expressió corporal, jocs...
- Educació de la veu: sons, respiració, cant, expressió oral
- Improvisació teatral
- Lectura d'obres teatrals

83

En estudi obres de:

- Francesc Barceló, Guillem d'Efak, Alexandre Ballester, Xavier Romeu, Xavier Fàbregas, Salvador Espriu, Terenci Moix, Fernando Arrabal i Marc Connelly

Sol·licitats treballs literaris per al Grup a:

- Lluís Pasqual, Josep Urdeix, Jaume Vidal Alcover, Guillem-Jordi Graells, M. Aurèlia Capmany i Josep M. Arrizabalaga

Sol·licitats treballs musicals per al Grup a:

- Josep M. Arrizabalaga

Muntatges col·lectius en preparació:

- *La por i la bogeria* (textos diversos)
- *Qui em té l'amor* (cançons populars)

Col·laboracions projectades:

- *Amb jazz i prou* (amb el grup La Locomotora Negra)
- *Ninots i Actors* (amb Putxinel·lis Claca)

El dossier de la revista *Yorick*, tot i incloure una llista considerable de projectes i encàrrecs, va ser, de fet, una necrològica del Grup d'Estudis Teatral d'Horta, però no podia explicar com va ser el final d'aquella etapa. Convé apuntar-ho perquè ens il·lustra sobre la tenacitat i la perseverança de Montanyès pel que fa als seus objectius. Després d'acabar les representacions de *L'ombra de l'escorpí*, i havent sospesat diverses possibilitats d'aquella llarga llista, es decantà per fer el muntatge d'*Antígona*, de Salvador Espriu, la mateixa obra que havia interpretat deu anys abans en el paper de Creont. Aquella experiència anterior li feia intuir que havia de resoldre una qüestió prèvia, la del «dispositiu escènic». I per això va demanar la col·laboració de Fabià Puigserver, que amb el seu recent espai per a la *Yerma* de García Lorca-Víctor García-Núria Espert havia causat impacte en diversos conceptes i pràctiques de la posada en escena. Montanyès, conscient de les dificultats del text espriuà, tan auster i essencial, tan «literari» i problemàtic teatralment, creia que un escenari insòlit, que generés una actuació orgànica per part dels intèrprets, seria bona per al text, i, per tant, la tardor del 1972 es posaren a treballar.

84

Puigserver ideà una mena d'enorme coixí, de roba de lona farcida de boles de material sintètic, que podia adquirir tota mena de formes, tal com succeïa amb uns seients aleshores de moda, de forma més o menys cònica, que cada usuari podia modelar al seu gust. La prova es va fer amb un model reduït, «experimental», que ocupava aproximadament un terç de l'escenari del Centre Parroquial d'Horta, on es van fer les sessions d'assaig i d'improvisació, durant els mesos següents. Algunes fotografies en donen una referència prou indicativa. Els intèrprets de l'espectacle havien de ser els habituals del GETH: Matilde Miralles (*Antígona*), Teresa Miralles (*Ismene*), Carme Solé (*Euridice*), Susanna Bonany (*Euriganeia*), Maria Martínez (*Astimedusa*), Joan Bonany (*Etèocles*), Manuel Bartomeus (*Creont*), Joan Nicolàs (*Tirèsi-as*), Lluís Pasqual (*Eumolp*), Joan Miralles (*Pròleg i Lúcid Conseller*) i Emili Cantero (*Polinices*). Aquest darrer personatge, que no apareix en l'obra espriuana, hi fou incorporat com a ombra muda.

A més, la idea era incorporar un ampli component musical, tant instrumental com de cançons. Pel que fa a la composició, el seu col·laborador Josep Maria Arrizabalaga proposava una instrumentació exclusivament amb música d'orgue i, orguener de professió ell mateix, es comprometia a confegir el dispositiu adient, integrant-lo escenogràficament. Les proves i les improvisacions amb el dispositiu escènic, però, no van funcionar. Aquell enorme coixí que podia adoptar tantes formes no aportava gran cosa al text, més aviat entrebancava els actors, que van començar a anomenar despectivament «el moc» aquella superfície rebeca, on era impossible desplaçar-se amb la dignitat que reclamava el text i que tampoc generava



Dos moments dels
assaigs frustrats
d'*Antígona*, amb
el «moc».
PAU BARCELÓ

situacions dramàticament riques. Puigserver, que ja havia experimentat que el seu dispositiu escènic per a *Yerma* fos infrutilitzat, a causa de les dificultats que plantejava als intèrprets, va intentar resoldre-ho sense sortir-se'n, refent-lo una i altra vegada, introduint-hi modificacions, provocant aturades i repeses de les sessions d'assaig i improvisació fins que es van haver d'interrompre per permetre un replantejament, però el projecte estava ferit de mort. O no. Perquè al cap de cinc anys –després del parèntesi del Teatre de l'Escorpí– Montanyès el va reprendre, deixant de banda la idea anterior d'espai, i assumint-ne el disseny, com havia fet abans en els espectacles d'Horta. Puigserver hi va continuar col·laborant, però únicament en el disseny de vestuari. En una entrevista amb Joaquim Ibarz arran d'aquell nou intent, ara plenament reeixit, Montanyès declarava respecte a la provatura anterior:

Estuvimos trabajando cinco meses, y quizá por la moda de la expresión corporal en el escenario me metí en un campo del que no supe salir. Teóricamente los personajes respondían a la idea dramática, pero en el escenario no funcionaban. Para entendernos, el texto de Espriu nos ganó a todos. Resultó muy duro tener que abandonar el proyecto pero por honestidad teníamos que hacerlo.

Cinc anys després, la nova dramàturgia aportada per l'espai, el vestuari i la música van contribuir a un gran espectacle, dels millors que va dirigir.



Cesc Espluga i el disseny gràfic teatral

Guillem-Jordi Graells

86

El fet que el disseny gràfic no sigui considerat, en general, un aspecte pertanyent a la creació multidisciplinària que és l'espectacle, sinó que pertany a una esfera perifèrica, lligada a la mediació i el consum, és un absurd prou habitual. I, en canvi, el disseny gràfic per a un espectacle pot ser d'una notable complexitat, ja que a partir d'una imatge o idea principal pot produir una considerable quantitat de productes: cartells, banderoles, programes de mà, díptics, octavetes, anuncis de premsa, marxandatge divers, etc. Sovint és *La Imatge* d'un espectacle. Una imatge que, a més, pot ser present durant mesos i anys en una constant difusió i esdevenir una icona habitual fins a ser objecte de paròdies o altres utilitzacions subsidiàries. Per no parlar de les marques i els logos que identifiquen empreses o institucions durant dècades.

Cesc Espluga va ser un dels que va fer una aportació més singular i constant al disseny gràfic teatral al llarg d'una trajectòria de més de quaranta anys, iniciada i consolidada en els treballs per al Grup d'Estudis Teatral d'Horta durant la segona meitat dels anys seixanta, perllongada en les col·laboracions en empreses i iniciatives lligades a algun dels membres d'aquest col·lectiu, i desenvolupada sobretot en tres dècades de vinculació al Teatre Lliure, del qual fou un dels fundadors. Va ser, des de la seva especialitat, un «home de teatre» exactament com ho poden ser un dramaturg, un actor, un director (i en els seus inicis va fer d'ambdues coses), un escenògraf, un il·luminador, un productor o qualsevol altre dels especialistes involucrats en el procés de creació i comunicació del fet escènic.



Amb Fabià Puigserver a Girona, en els assaigs de *La nit de les tribades*.

ROS RIBAS



Amb Montanyès, Lluís Pasqual i Anna Lizaran en els assaigs de *Roberto Zucco*.

ROS RIBAS

Es va incorporar al Grup d'Estudis Teatral d'Horta des dels inicis, quan Josep Montanyès, procedent de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, planteja la renovació del teatre que es produïa als Lluïsos d'Horta, al Centre Parroquial del barri barceloní, i proposa d'aplicar nous criteris a la tradicional *Passió*. En la mateixa línia que des d'abans havien fet en l'actualització del repertori, a través del grup Àgora, on Espluga també fa d'actor i director. El primer resultat amb projecció fora del barri d'aquella renovació, *Crist, misteri*, que es representa a partir del 1964 durant sis anys consecutius, fa afluir al local del carrer Feliu i Codina moltíssims barcelonins, inclosa la crítica teatral i els sectors més inquietos culturalment, que ho converteixen en un dels fenòmens escènics d'aquella segona meitat dels seixanta. En Cesc hi fa d'actor, en una experiència de «teatre col·lectiu» liderat

per Montanyès, sempre amb Josep Maria Segarra al costat, que tracta de produir com a grup tots els aspectes de la creació escènica, sense acreditar les especialitzacions individuals. Però ja en el primer programa, encara d'aspecte molt convencional, com de butlletí d'entitat, Espluga hi aporta un dibuix, un retrat «humà» de Crist només revelat parcialment, amb l'eix central del rostre que coincideix amb el marge del programa. Tot un canvi de disseny gràfic, que aviat assumí plenament. A partir de la versió del 1967, és el responsable de la «maqueta» del programa, del tot renovat: de format quadrat, amb una coberta purament gràfica, que juga amb la tipografia, la seva situació i fins l'audàcia de compactar les dues ratlles en què es disposa el títol de l'espectacle fins a fondre les lletres. A partir d'aquí, el paper de l'Espluga actor desapareix en favor de l'especialització

en la part gràfica, essencial en les produccions d'Horta i fins desproporcionada a la magnitud real de l'empresa.

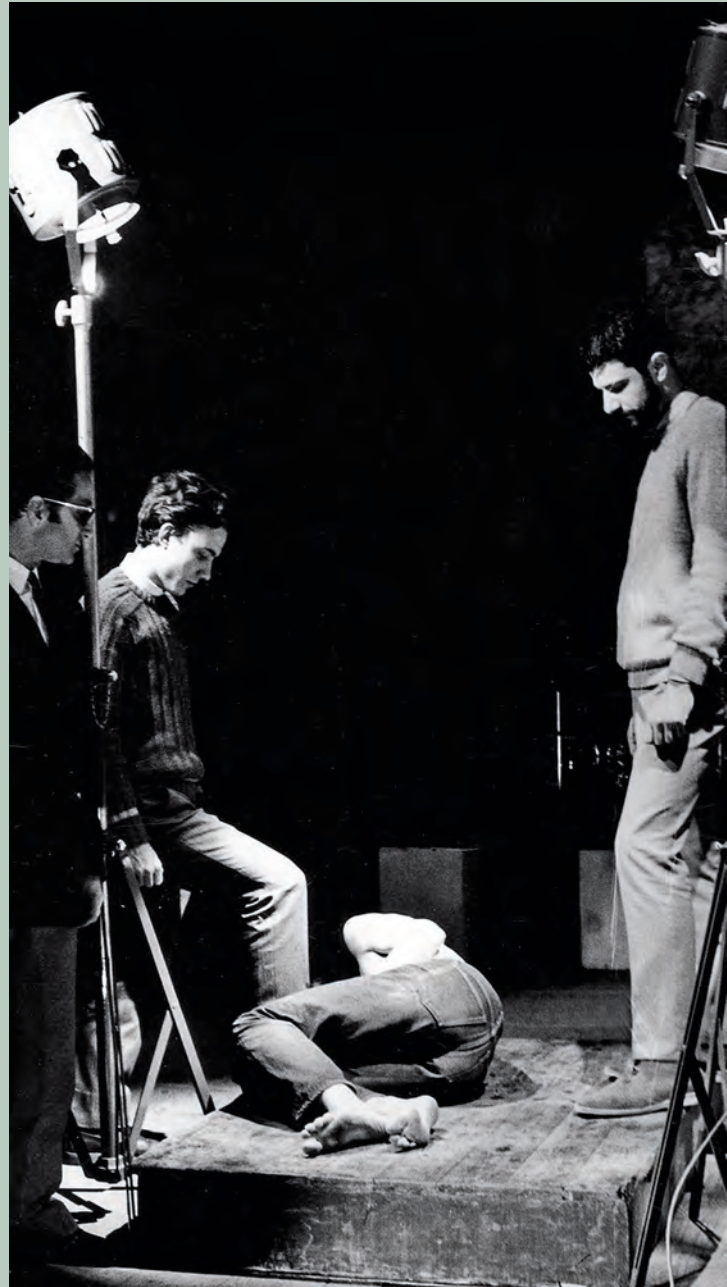
Montanyès sabia que de l'espectacle en queda molt poca cosa, l'únic indici material que en resta, sovint, és la producció impresa que l'ha acompanyat. Per això el Grup d'Estudis Teatral d'Horta va produir uns cartells i uns programes d'una qualitat, en disseny i factura, sense paral·lel en el teatre català del seu temps. Cesc Espluga va tenir, doncs, una oportunitat excel·lent per desenvolupar el seu ofici de dissenyador gràfic i artista plàstic, des d'aquell primer dibuix fins a les diverses realitzacions que, amb tota carta blanca, va poder experimentar. En les successives versions de *Crist, misteri* prova fórmules a la recerca d'una estètica pròpia, aquells anys molt influïda pel neoexpressionisme dominant: des del màxim relleu atorgat a la tipografia fins a la seva minimització, jugant amb la imatge fotogràfica en negatiu, o encara amb menys relleu tipogràfic i jugant amb el positiu-negatiu fotogràfic. Una estètica que evoluciona en els següents espectacles del grup: *Oratori per un home sobre la terra*, encara amb l'estètica de foto cremada però en equilibri amb la tipografia; *La fira de la mort*, amb un retorn a l'ús exclusivament tipogràfic en el programa, però amb un collage molt bigarrat en el cartell, i l'audàcia d'un programa amb el nom de l'espectacle «troquelat» reiteradament, o *L'ombra de l'escorpí*, que ja mostra la seva decantació cap als usos tipogràfics destacats en harmonia amb un element icònic rellevant, però no il·lustratiu, més aviat al·lusiu o simbòlic.

En treballs posteriors per a membres del Grup –sobretot Josep Montanyès, però també Lluís Pasqual, que s'hi va iniciar com a actor– seguí aquestes pautes treballades i

experimentades els anys d'Horta. Espluga rep la influència del cartellisme teatral polonès d'una banda, però també es deixa enlluernar pels models del disseny gràfic italià, singularment el realitzat en el Piccolo Teatro di Milano, fins al punt d'adoptar el format allargat dels programes de mà d'aquest teatre, provatura que desenvolupa primer a *La setmana tràgica* i que després manté –coberta amb una tinta plana i joc tipogràfic– les primeres temporades del Lliure. O bé intenta depassar els límits dels formats habituals amb l'ús de troquelats o fins i tot, com en el magnífic cartell per a *La nit de les tribades*, proposa un doble cartell en què, per revelar la il·lustració de fons, cal esqueixar la superfície del cartell exterior. El Lliure, del qual és membre fundador, li permet, amb la mateixa carta blanca, desenvolupar tota mena de tractaments, individualitzats segons les característiques de l'espectacle. Espluga llegeix els textos en profunditat, parla amb els directors, assisteix als assaigs i, finalment, proposa una idea-mare del que per a ell és la síntesi visual de l'espectacle. Sense escarafalls, amb un entusiasme contingut i una sornegueria silenciosa, va dibuixant esbossos fins que troba la «idea». La discuteix, la defensa, la prova i, si cal, rectifica. Alguns cops la idea apareix abans de la primera lectura amb els actors, d'altres la idea es resisteix i compareix en el darrer instant, sota pressió. En tot cas, en Cesc s'hi lliura apassionadament, sabent que hi té una llibertat que les feines editorials o altres encàrrecs no li permeten sempre. I compta també sempre amb la complicitat d'una indústria gràfica, Orient, disposada a experimentar i a sotmetre's als ritmes desiguals i les presses derivades d'aquest procés singular o de les provatures i experiències que proposa. Així, any rere any, acumula no només moltíssims

cartells i programes, sinó tota la tipologia diversa que la vida del teatre genera, des de la papereria quotidiana fins als fulletons promocionals, les programacions, díptics d'espectacles convidats i un llarguíssim etcètera, tot un univers de disseny gràfic d'impossible enumeració. I amb una altra complicitat bàsica, la del fotògraf Ros Ribas, amb el qual és corresponsable de la imatge visual del teatre, en un concepte que ha quedat establert des dels inicis, en formar part de la cooperativa inicial, i que els manté com un departament tan essencial de la institució com pugui ser-ho qualsevol altre.

Per això, també, la seva feina va ser tan impactant i va arribar a constituir la base de bona part de la memòria visual lligada a la trajectòria d'Horta, dels espectacles posteriors de Montanyès, i finalment la del Lliure, sobretot una de les seves grans creacions, la marca del teatre: la T que fon les dues inicials i alhora al·ludeix als quatre pals catalans continua essent el model de la capacitat de síntesi i, a la vegada, d'impacte visual de la feina de Cesc Espluga, un home de teatre.



A la dreta, fent d'actor a *Oratori per un home sobre la terra*.

PAU BARCELÓ



Memòria d'un temps viscut, amb moltes emocions i algunes certeses

Joan Nicolàs i Soley

Montanyès amb Lluís Pasqual i Joan Nicolàs al cim de l'Aneto, el 1970.

Fa molt de temps que en Josep Montanyès se'n va anar, sense avisar. No era la seva manera d'actuar... Tenia una agenda on s'ho apuntava tot. Ho sé perquè havia viscut moltes coses a prop seu.

Ara, se m'ofereix la possibilitat de participar, aportant els meus records, en un volum que l'Institut del Teatre vol publicar sobre ell i la seva manera de viure el teatre. I he acceptat el repte, és clar! I m'he posat a recordar en Pep i les experiències viscudes en comú. Recordar és fàcil, explicar-ho no tant. Però ho vull fer.

Miro enrere i m'adono que han passat molts anys des que ens vam conèixer. Tot queda tan lluny en el temps, que he dubtat si podria refer aquest espai de la meva història en què ell hi era tan present que formava part del meu entorn habitual. M'hi ha ajudat remenar papers i documents que deixen constància de les vivències i dels interessos compartits en l'espai i en el temps.

L'Escola d'Art Dramàtic, els Estudis Nous de Teatre, el Grup d'Estudis Teatrals d'Horta, el Teatre de l'Escorpió... Experiències que em van proporcionar vivències i emocions irrepetibles. En totes anava confirmant, dia a dia, la meva voluntat de fer del teatre l'eix més important de la meva vida. Reviure tot això m'ha fet tornar a veure en un primer pla, com un zoom a punt de saltar de la pantalla, no només unes imatges, també el seu contingut profund, que em va marcar la vida.

Crec que llavors ja ho sabia; però ara, reviure-ho m'ha recordat el significat, important, d'aquelles experiències que m'obrien portes a un món atractiu i màgic, en un cert sentit. Durant aquells anys vaig aprendre a observar, a conèixer, a saber a poc a poc qui soc i com soc.

En Pep Montanyès era present en tots aquests espais teatrals pels quals he peregrinat, i va tenir una influència important en la meva evolució personal i l'aprenentatge que sorgia de les experiències viscudes. El vaig conèixer a l'EADAG, instal·lada a la Cúpula del Coliseum. S'havia acabat una classe de la Maria Aurèlia Capmany i ens vam quedar una estona fent tertúlia. Allà

també hi eren Joan Miralles, Toni Moreno, Emma Cohen i d'altres de qui no puc recordar els noms. El seu pas per l'EADAG li va descobrir una altra manera de viure el teatre: en primer lloc, la necessitat de fer una recerca sobre allò que es vol comunicar i amb quins objectius. I quines experiències es volen compartir amb el públic que vagin més enllà de les paraules que escoltaran.

Partint d'aquests estímuls, en Pep va crear el Grup d'Estudis Teatral d'Horta. Va creure que hi havia les condicions necessàries per portar a la pràctica aquesta aventura, il·lusió i ambiciosa. Ell havia format part del grup d'actors que hi feien teatre habitualment. Hi havia el local amb unes instal·lacions prou bones, hi havia els tècnics per fer-les funcionar, hi havia persones que volien fer teatre... només calia pensar bé el projecte, escriure'l i presentar-lo a la junta del Centre. I el projecte va ser acceptat!

En Pep em va convidar a formar-ne part i no vaig dubtar ni un moment a acceptar –amb il·lusió– integrar-me en aquella aventura. Era un repte estimulador i ho va ser durant tot el temps que va durar. Allà se'm va reforçar la vocació teatral. Allò era el que jo volia fer!

92

Aquest grup va tenir com a padrins la Maria Aurèlia Capmany i en Jaume Vidal Alcover. La primera obra que s'hi va interpretar portava per títol *Crist, misteri* i volia substituir la Passió clàssica que s'havia representat durant molts anys al Centre Parroquial amb molt d'èxit, fins al punt que el públic que hi assistia venia de tot Barcelona, perquè tenia molta fama.

Crist, misteri va ser un èxit impressionant. I per a mi una magnífica experiència en tots els sentits. Hi vaig treballar de valent, sense plànyer temps ni esforç. El resultat va ser proporcionalment gratificant, tant, que em va reafirmar en la certesa que la meua vocació d'actor era autèntica i ferma.

El text era d'en Josep Urdeix, un xicot del barri amb una gran formació i ben documentat sobre les Escriptures i els llibres de la Bíblia. En Josep M. Arrizabalaga va crear la música de tots els espectacles que es van fer en el Grup d'Estudis Teatral d'Horta i ens va ensenyar a cantar. *Crist, misteri* es va estrenar el març del 1964 i es va representar cada Quaresma fins al 1969.

El muntatge següent va ser *Oratori per un home sobre la terra*, i va significar la consagració del grup en el mapa teatral de Barcelona, de Catalunya i més enllà... perquè després de l'estrena a Horta es va representar en temporada al Teatro Español de Madrid, a Valladolid, al Romea i al Calderón de la Barca de Barcelona i al Cercle Mercantil d'Igualada.

El text era de Jaume Vidal Alcover i la música de Josep M. Arrizabalaga, interpretada a l'orgue per ell mateix, acompanyat per en Ricard Gili a la



La fira de la mort.

PAU BARCELÓ

Sessió fotogràfica
per a *Oratori per un
home sobre la terra.*

GABRIEL SERRA

trompeta i en Carles Gili a la bateria. Aquí hi vaig fer el protagonista. Vaig treballar molt, però també vaig aprendre moltíssim! En Josep Montanyès treballava sempre amb en Jus Segarra. En Pep tenia un gran sentit per definir l'estructura i el ritme de l'espectacle i la precisió del moviment en l'espai, fins al punt de dissenyar l'escenografia, tot i que quan ho veia necessari podia comptar amb el suport d'en Fabià Puigserver. En Jus treballava amb concisió i saviesa en el ritme, i l'entonació adequada en la paraula.

Va seguir, amb èxit creixent per al grup i per als que hi treballàvem amb il·lusió, *La fira de la mort*, de Jaume Vidal Alcover, i *L'ombra de l'escorpí*, de Maria Aurèlia Capmany, que es va estrenar al Festival de Sitges i es va anar representant fins al febrer del 1970.

Després vam fundar el grup Teatre de l'Escorpí amb Guillem-Jordi Graells, Fabià Puigserver, Josep Montanyès i jo mateix. Vam començar fent una versió de *Terra baixa* d'Àngel Guimerà, on jo feia de Manelic. L'espectacle següent en què vaig participar portava per títol *Home amb blues*, i era un musical amb tots els ets i uts. Cantàvem, ballàvem, recitàvem poesies d'autors molt diversos, i ens divertíem molt!

Home amb blues és el títol d'un poema de Joaquim Horta. Joan Vives en va fer la preciosa cançó amb ritme de blues que obria l'espectacle. La cantàvem la Maria Martínez i jo, acompanyats per La Locomotora Negra, que estaven enfilats en una gran tarima en un costat de l'escenari. Tot el text s'havia fet amb poemes signats per una llarga llista de poetes seleccionats per Guillem-Jordi Graells. Agrupats i ordenats segons criteris temàtics, parlaven de tot: pau, guerra, emocions, sentiments. Alguns eren sàtires, d'altres

romanços; alguns eren recitats individualment, d'altres en parella o en fórmules corals, fins i tot cantats, com l'emocionant *No passareu*. Hi havia ball i peces de concert, ritmes de jazz, melodies... Al final, entre els aplaudiments, els «locomotoros» s'engegaven a tocar i el públic pujava a l'escenari a ballar. Espontàniament, no calia convidar-los! Ballaven i aplaudien per la sala i l'escenari, tot marxant.

Aquest va ser el meu darrer espectacle amb el grup d'Horta, i va ser un final triomfal, amb una llarga gira per molts pobles i ciutats de Catalunya. En aquella època en Montanyès ja era professor de l'Institut del Teatre i em va animar a anar-hi a completar la meua formació com a actor, i així ho vaig fer.

Aquells anys passàvem molt de temps compartint experiències, no només en el teatre, també professionals i lúdiques.

En Pep no vivia del teatre. Aquest somni encara no era possible, i repartia el temps entre la feina en el món industrial i el teatre. Vam treballar junts en la mateixa empresa, fèiem teatre els caps de setmana, i m'agradava molt aquesta manera de repartir el temps, pel fet en si mateix i perquè la mena de teatre que fèiem era innovador i interessant i tenia un valor afegit de compromís social. Feina i aficions facilitaven el contacte personal en un extens sentit de la paraula. Les dues famílies vivíem una forta i regular relació de manera fluïda i natural, fins i tot durant les vacances. Coincidíem a Cadaqués a l'agost, compartíem barca i tramuntana... Tot plegat, certament, lliga molt!

Recordar, remenar papers, deixar volar el pensament, reviure imatges i escenaris molt variats farcits de sentiments i d'emocions, viatjar en el temps... Al final no ha resultat tan difícil com em va semblar en el moment que em vaig comprometre a realitzar aquesta tasca.

Ho he fet. I, escrivint sobre aquesta dilatada experiència vital, he tornat a posar en valor tot allò que guardo en l'espai més profund de mi mateix i que forma part dels fonaments que han fet sòlids els coneixements que tinc, els fets vitals que m'han ajudat a créixer com a persona, encara que no m'hagi dedicat professionalment al teatre, tal com havia desitjat amb molta força i durant molt de temps.

En Josep Montanyès em va acompanyar en molts aspectes, mentre hi va ser. Ara he vist que encara m'acompanya, si em poso a recordar.

El Pep Montanyès que he conegut

Ricard Gili

No puc pas presumir d'haver conegut el Pep Montanyès a fons; això és una cosa només reservada als seus éssers més propers. Tanmateix, vaig poder tractar-lo de prop en tres èpoques, circumstàncies i ambients diferents. Així, doncs, referint-me a aquests tres capítols de la meua vida en què ell ocupa un paper rellevant, intentaré explicar el Pep Muntanyès tal com jo el vaig poder conèixer.

En el món de l'escoltisme

95

Crec que va ser cap al 1962 que el Pep, potser seguint les passes de la seva promesa, la Maria Martínez, va aparèixer de cop a les nostres vides com a membre de l'equip directiu de l'agrupament escolta Guerau de Liost, en concret com a ajudant de la secció de minyons de muntanya de què n'era cap l'Enric Sabadell, home ple d'empenta, d'una alegre energia, del tot lliurat a la causa escolta dintre d'una total ortodòxia.

L'aparició del Pep va comportar una certa sorpresa. El seu tarannà, la seva personalitat, la seva manera de relacionar-se amb nosaltres, contrastaven amb la idea que des de l'etapa de llobatons i després en la de minyons, ens havíem format del que havia de ser i de com s'havia de comportar un cap escolta i, per descomptat, contrastava amb la forta personalitat i maneres de fer enèrgiques de l'Enric Sabadell. El Pep apareixia, per contrast, com una persona reposada, reflexiva, amb un cert aire intel·lectual, que parlava amb un to tranquil, sovint de temes gens habituals en l'ambient escolta de l'època i, a més, per si això fos poca cosa –oh, escàndol!– fumava amb pipa! Amb la pipa a la mà, el cap una mica tirat enrere i els ulls només mig entreoberts, agafava un aire somiador que trencava la imatge que fins aleshores ens havíem anat formant del típic cap escolta.

La seva autoritat no es desprenia d'actituds brusques ni sorolloses. Eren aquelles maneres més reposades, aquella gesticulació parsimoniosa però d'una densitat que imposava, el que ens feia prou efecte per reconèixer-li autoritat. Ell i l'Enric eren molt diferents. I, tanmateix, les possibles diferències

que poguessin sorgir entre bastidors entre el cap i el seu ajudant no van aflo-
rar mai a la vista dels minyons que formàvem la secció; al contrari, els vàiem
diferents, sí, però molt complementaris. Realment, formaven un equip que es
feia estimar i obeir. Entre tots dos van enriquir les nostres adolescències amb
tot allò que ens van saber ensenyar i inculcar: germanor, civisme, esperit de
servei, coneixença del país tant de la geografia com de la història, i un amor
profund i abnegat per aquest país que, aleshores, després dels anys més obs-
curs, començava a desvetllar-se.

El paper del Pep es va fer notar d'una manera especial en el muntatge dels
«focs de camp». El cuc teatral que ja el devorava treia el cap en aquestes
ocasions, de manera que els focs de camp de l'època d'en Montanyès van
assolir un nivell molt per sobre del que era habitual en aquelles eufòriques
i desgavellades manifestacions nocturnes al voltant d'una foguera. Els pares
dels minyons que hi acudien com a espectadors la darrera nit del campament
d'estiu així ho reconeixien i ho expressaven amb entusiasme i admiració. Re-
cordo el gran èxit personal que va tenir recitant, mentre els nois d'una patru-
lla ho representaven, aquell poema macarrònic que comença dient: «*A veinte
leguas de Pinto y treinta de Marmolejo...*». També en les representacions que
fèiem cada any per Nadal, després de la Missa del Gall, la mà i el toc del Pep
es deixaven notar positivament. Si no vaig errat, amb l'Enric Sabadell i el
Pep vam fer el Pedraforca i la Pica d'Estats, les dues fites més importants de
la meua modesta activitat muntanyenca.

96

Un cop va deixar la secció, el Pep va passar a ser el cap del Clan dels Guies
del mateix agrupament. Aleshores va haver de tractar amb xicots que ja pas-
sàvem els setze anys, tots nosaltres molt savis, creguts, atrevits i sentint-nos
homes de cap a peus. Això, però, no va representar cap inconvenient per a
ell. El seu tarannà dialogant, les seves preocupacions socials i artístiques en
sintonia amb els temps que es vivien (hipisme, la irrupció de la droga, el maig
del 68), la seva flexibilitat enfront de l'ortodòxia de la doctrina escolta, etc.,
van ser suficients perquè fos acceptat i apreciat per aquells joves que aleshores
ens sentíem amb forces per menjar-nos el món, però que ell sabia controlar i
mantenir a ratlla amb el mínim d'interdiccions i el màxim de comprensió i di-
àleg. No crec equivocar-me de gaire si dic que la majoria dels escoltes que vam
passar per l'agrupament Guerau de Liost i que el vam tenir com a ajudant de
secció o com a cap de clan en conservem un grandíssim record.

En el teatre

Solapant-se amb el final del seu pas pel moviment escolta, en la meua relació
amb el Pep es va iniciar una nova etapa, ara ja com a home de teatre. Cer-
tament, durant l'època escolta havíem sentit a parlar dels seus muntatges



Una excursió amb els minyons del Guerau de Liost, el 1961.

Els germans Gili –Ricard a la trompeta, Carles a la bateria– en un dels espectacles del GETH en què van intervenir.

GABRIEL SERRA

teatral, innovadors i atrevits, al capdavant del Grup d'Estudis Teatral d'Horta, com el *Crist, misteri* que es representava als Lluïsos d'Horta pels voltants de la Pasqua, amb actors aficionats del barri on ell havia crescut. Però la veritat és que nosaltres no havíem arribat a assistir com a espectadors a cap d'aquells muntatges.

D'altra banda, el meu pare, Joaquim Gili, home de múltiples aficions, sobretot el ferrocarril i el jazz, i al qual li agradava conèixer i tractar de prop els nostres caps escoltes, igualment com havia fet amb l'Enric Sabadell, va establir de seguida una bona relació amb el Pep i el va posar al corrent de les aficions jazzístiques de la nostra família. Fins i tot el va convidar a venir a les audicions comentades de discs que organitzàvem a casa els diumenges pel matí amb el nom d'audicions de «La Locomotora Negra». El Pep també estava al cas que jo a la trompeta i el meu germà Carles a la bateria, portats per la nostra afició, començàvem a tocar jazz. Igualment, en aquells moments, alguns dels companys de l'escoltisme, com els germans Jordi i Josep M. Pujol i el Carles Bertran, començaven a moure's en el camp de la música folk. Tot això al Pep li va començar a fer bullir el cap i a donar-li idees.

Fruit, en part, de tot plegat, pel Nadal del 1968 va idear un muntatge titulat *Improvisació per Nadal* en el qual la música de jazz va tenir un cert paper. Aquest espectacle nadalenc constava de dues parts ben diferenciades. Començava amb una paròdia d'un assaig d'*Els pastorets* de Josep M. Folch i Torres, paròdia que, sota el pes del ridícul i de l'anacronisme, en la segona meitat del muntatge s'anava transformant i derivant cap a una celebració del Nadal més moderna i més d'acord amb les inquietuds estètiques que es portaven aquell temps. Amb els companys que he esmentat i el reforç del Jaume

Arnella, un dels principals impulsors de l'anomenat Grup de Folk, vam posar música a l'espectacle, de manera que s'hi va poder sentir una mica de jazz, una mica de folk i una mica de cançons tradicionals catalanes interpretades amb ritmes moderns. Aquest va ser l'inici d'un seguit de col·laboracions en diversos espectacles teatrals ideats i dirigits pel Josep Montanyès, una col·laboració que es va allargar durant més de quinze anys, en concret fins al 1984.

En aquesta segona etapa, la del teatre, vaig anar descobrint un altre Pep Montanyès. Ja no era l'educador que intentava transmetre uns valors a uns joves més o menys espavilats o més o menys ximpls, de manera bonhomiosa i seguint el mètode escolta amb una certa flexibilitat. Ara dirigia un grup de teatre, encara que estigués format per actors aficionats, i hi aplicava el mateix rigor i el mateix grau d'exigència que si estigués treballant amb un grup professional. Aquesta apreciació no deu ser del tot exacta, però és el que a mi em semblava aleshores. Juntament amb les seves qualitats didàctiques, la seva paciència i el seu bon humor –estava fent el que més li agradava– vaig descobrir un Pep que quan s'arribava a un cert grau d'indisciplina o conflictivitat, quan ja no podia més, alçava la seva veu potent com un tro, esbroncava de manera sorollosa i posava la gent al seu lloc. Tot seguit, podia, amb un toc d'humor o d'ironia, rebaixar la tensió i reprendre la feina en el punt on havia quedat interrompuda. La tempesta havia passat.

98

Tot això ho vaig anar descobrint en els successius espectacles en què vaig participar com a músic. Després d'*Improvisació per Nadal* va venir, la primavera del 1969, l'*Oratori per un home sobre la terra*, les representacions del qual, espaiades, es van allargar fins al 1970. En aquesta obra, el meu germà Carles i jo formàvem trio amb el Josep M. Arrizabalaga, que tocava l'orgue elèctric i era l'autor de la majoria de les músiques. El 1971, el mateix trio vam tocar la música de l'espectacle següent, *La Fira de la Mort*. Resultava evident que aquests muntatges eren cada vegada més ambiciosos i atreïen de manera creixent l'atenció del públic i de la crítica teatral. Formar part d'aquests projectes em va permetre conèixer i enriquir-me en el contacte amb importants personatges del món de les lletres, amics del Pep, que hi aportaven els seus textos, com la Maria Aurèlia Capmany i el seu inseparable Jaume Vidal Alcover, autor del text de *La fira de la mort*.

Tant amb l'*Oratori per un home sobre la terra* com amb *La fira de la mort*, vam fer actuacions en diverses poblacions catalanes i també les vam portar a Madrid i a Valladolid. En aquestes petites gires per les *espanyes* vaig poder comprovar el respecte i l'estima que importants actors establerts a la capital del regne, com ara la Julieta Serrano i el mateix Fernando Fernán Gómez, i encara altres personatges importants de la dramaturgia peninsular, tenien per la mena de teatre que estava tirant endavant amb tan pocs mitjans i amb

tant d'entusiasme el Pep Montanyès. D'altra banda, en el muntatge i la representació d'aquestes obres vaig ser testimoni de com, amb un tarannà obert i paternal, anava incorporant al Grup d'Estudis Teatral d'Horta un seguit de joves actors interessats en el teatre independent, alguns dels quals amb el temps havien d'arribar a ser força coneguts, fins i tot famosos; d'altres van dirigir companyies teatrals molt populars, i algun d'ells va ocupar càrrecs de la màxima responsabilitat en el teatre català.

Aquest fet s'accentuà en un altre muntatge del Pep en què vaig participar. De fet, hauria de dir en què vam participar, perquè va ser amb tota l'orquestra de La Locomotora Negra que interpretàrem la música, obra majoritàriament del Joan Vives, de l'espectacle anomenat *Home amb blues*, estrenat el 1977. Aquest muntatge, basat en textos dels poetes catalans del segle XX, alguns de recitats, d'altres cantats o ballats, i encara d'altres representats en forma dramàtica, va tenir un èxit espectacular. La gent de Barcelona pujava a Horta i omplia la petita sala dels Lluïsos, que en més d'una ocasió va veure desbordada la seva capacitat. Els llargs mesos d'assajos nocturns, després d'acabades les feines respectives, sense gairebé temps per sopar, van posar a prova la resistència i la capacitat creativa del Pep, però van valer la pena vistos els resultats i l'èxit obtingut. He de reconèixer que una gran part de la popularitat assolida per La Locomotora Negra, que encara perdura, ve d'aquell inoblidable *Home amb Blues*, amb representacions que es van allargar dues bones temporades.

Després d'un parèntesi de gairebé sis anys durant el qual, gràcies a muntatges successius, el Pep Montanyès va anar afermant el seu prestigi en el difícil món de la faràndula fins arribar a ser director de l'Institut del Teatre, es va plantejar l'ocasió d'una nova col·laboració. Crec que en l'origen o la base del nou espectacle hi van intervenir diversos factors. Per una banda, des que es van conèixer i La Locomotora Negra va començar a caminar, el meu pare i el Pep havien parlat de fer un espectacle basat de manera exclusiva en la música de jazz; fins i tot hi havien posat títol: *Amb Jazz i prou*. Dissortadament, el meu pare va morir força jove, a principis del 1984, sense que aquest projecte hagués anat més enllà d'uns primers esbossos. Vull suposar que el Pep, que apreciava molt el meu pare, afectat per la seva mort, va voler desenterrar aquella idea i donar-hi cos i forma. L'altre factor que va fer tirar endavant el projecte va ser que el 1984 es complien els deu anys del traspàs del gran Duke Ellington. Com a homenatge a aquest geni del jazz que havia tingut una molt bona relació amb Barcelona i en ocasió del *Memorial Xavier Regàs*, en Montanyès va idear i muntar l'espectacle *El Duc a Barcelona*, que va voler dedicar explícitament a la memòria del meu pare, cosa per la qual sempre li estaré agraït.

La idea era molt ambiciosa. Hi havia de participar, en primer lloc i per descomptat, l'orquestra de La Locomotora Negra; joves actors, la majoria d'ells alumnes o acabats de sortir de l'Institut del Teatre; ballarins clàssics i de claqué; una coral amb l'enyorat Toni Santandreu com a director; i per si no n'hi hagués prou, va voler que hi intervinguessin músics americans que, si podia ser, haguessin format part de l'orquestra de Duke Ellington. I així es va fer. De la mà del manager i gran aficionat al jazz Jordi Suñol, es va poder comptar amb exmembres d'aquella mítica orquestra, com l'organista Wild Bill Davis, el saxo tenor Harold Ashby, el trompeta James Bolden i altres músics afroamericans tan notables com el saxo alt Charles Williams, la cantant Adrienne West, el bateria Alvin Queen i el ballarí de claqué Buster Brown. A més, per muntar els balls es va fer venir expressament el coreògraf Michael Gaudreau, que havia treballat amb Alvin Ailey, responsable de diversos muntatges coreogràfics basats en la música de Duke Ellington.

Amb tot aquest material humà, que fa pensar en un circ de tres pistes, amb la música i els textos del mateix Ellington i d'alguns poetes catalans com Joan Brossa i Joaquim Horta, el Pep es va disposar a donar-hi forma i a fer-ne un espectacle tan brillant com el nom de Duke Ellington mereixia. Per estructurar el guió d'aquest ambiciós muntatge, és a dir, per definir les diverses facetes que formen el món de Duke Ellington, per efectuar la tria dels temes musicals més característics i representatius d'aquest món ric i divers, i per procedir a escollir textos literaris del mateix Ellington que ajudessin a completar aquest muntatge calidoscòpic, el Pep es va posar en contacte amb mi per demanar-me que l'assessorés i li fes, en certa manera, de conseller.

Vam treballar en el tema, colze a colze, durant llargues sessions, escoltant música, llegint textos, ponderant la importància o la conveniència d'emfatitzar més o menys els múltiples aspectes, artístics, cívics i religiosos que convergeixen en la polifacètica i immensa personalitat de Duke Ellington. Ell m'escoltava, em preguntava, feia els seus comentaris; sempre des d'una actitud absolutament receptiva, amb tot respecte i humilitat pel que jo li deia i atorgant-me una suposada autoritat que a mi em sobtava, gairebé em feia sentir una mica incòmode per la responsabilitat que se'n derivava. Aquell Pep que jo havia conegut dirigint teatre, a vegades autoritari, de formes tallants i caràcter fort, era en aquelles estones nostres un home plàcid i obert a tots els suggeriments, que dialogava sense límits i que mostrava, davant de les meves propostes i també dels meus dubtes, una comprensió exquisida. La impressió que em feia era que quan no es trobava en la circumstància d'haver de portar el timó i donar ordres a la seva tropa, li aflorava la faceta més afable i bondadosa del caràcter. M'ha quedat un record entranyable d'aquelles sessions de treball a duo i m'hauria agradat poder-lo orientar millor del que ho vaig fer, a causa de la meva inexperiència i d'un excés de reserves de

El Duc a Barcelona, amb La Locomotora Negra i solistes americans.

Montanyès fa unes indicacions al pianista, Tòfol Trepal.
ROS RIBAS



part meva davant d'un repte tan important i d'un personatge com el Pep que, malgrat tot, imposava.

Un cop elaborat un primer guió, va començar la feina d'anar donant cos i forma a les músiques, als balls, a la presentació dels textos, etc., combinant-ho amb l'escenografia, la il·luminació, la sonorització, etc. Va ser una feina llarga i complicada, amb múltiples esmenes i rectificacions fins que es van poder començar a ajuntar totes les parts i es va poder començar a veure com funcionava el muntatge, el ritme de l'espectacle, els moments intensos i els que no donaven el que se n'esperava... Així, doncs, encara més canvis, afegiments, retallades i supressions en bloc. Pel que fa a l'aspecte purament musical vaig rebre un gran ajut del Tòfol Trepal, pianista de La Locomotora Negra, que va escriure una part important dels arranjaments, i de l'Oriol Bordas, saxo, clarinet i vibràfon, que amb el seu geni i el seu rigor professional va fer que l'orquestra sonés tan bé com es podia esperar d'un grup d'aficionats. En tot aquest treballós procés, l'autoritat del Pep es va fer notar tant com la seva capacitat creativa i per improvisar solucions brillants quan alguna cosa coixejava o no funcionava. Vam tornar a sentir els seus crits indignats i també les seves riallades sonores i engrescadores.

102

El punt culminant del procés de muntatge, la cirereta que coronava aquell pastís multicolor, va tenir lloc amb l'arribada dels músics americans. Amb el seu aspecte i les seves maneres de comportar-se tan diferents de les nostres, l'encaix no era senzill i semblava que la cosa podia petar en algun moment. La veritat, però, es que van entendre a la perfecció de què anava el muntatge, van copsar el *feeling* i l'amor per la figura de Duke Ellington que sostenia l'espectacle i van lliurar-se a fons, sense reserves, i per tant ens van facilitar les coses amb una senzillesa i una familiaritat encantadores. A part d'això, des del primer assaig, l'efecte que va produir la seva categoria musical en tots els que interveníem en la producció va ser una cosa que ens va galvanitzar. I la seva integració progressiva en l'espectacle va fer que el rendiment anés a més dia rere dia.

A la fi, va arribar l'estrena i des del primer dia ja es va veure que *El Duc a Barcelona* seria tot un èxit. Van ser deu representacions amb el Teatre Romea ple de gom a gom, crítiques força favorables, encara que alguna va ser sobretot dura amb La Locomotora Negra, però, en general, no es van escatimar elogis. Tanmateix, el rigor i l'exigència que el Josep Montanyès posava en la feina van fer que ja des de la primera funció després de l'estrena s'introduïssin nous canvis per alleugerir i donar més ritme a l'espectacle, cosa que es va aconseguir en bona mesura. Tinc la impressió que el muntatge d'*El Duc a Barcelona* va resultar una experiència que ens va aportar moltes ensenyances a tots i que el Pep en va prendre bona nota per a futurs projectes i

col·laboracions. La realitat, però, és que, per molt diverses circumstàncies, aquella va ser la nostra última ocasió de col·laborar en el terreny del teatre. L'etapa que em va tornar a proporcionar un contacte continuat amb el Pep va tenir lloc en un context molt diferent i fora dels escenaris teatrals.

En el món de la gestió

Aquesta darrera etapa té a veure amb la que ha estat la meua professió, la d'arquitecte. Però, abans, cal que ens posem una mica en antecedents. El Josep Montanyès, que havia començat a ser reconegut en el camp del teatre independent durant els darrers anys de la dictadura, en els anys de la anomenada transició política es va anar significant com a membre molt actiu de l'incipient Teatre Lliure al costat del Fabià Puigserver. A partir d'aquest moment, la seva activitat professional es va centrar en el món del teatre. En paral·lel, però, les seves inquietuds socials i polítiques el van portar, junt amb la seva esposa, la Maria, a militar en el Partit dels Socialistes de Catalunya. El paper hegemònic que aquest partit va assolir en moltes institucions li va obrir un camp d'oportunitats per exercir el seu talent i demostrar un abnegat esperit de servei i una gran generositat, no tan sols en l'aspecte purament artístic, sinó també en el camp de la gestió, en què va demostrar una capacitat notable. Així, per exemple, va arribar a la direcció de l'Institut del Teatre, entitat que depèn de la Diputació de Barcelona.

103

Com que durant aquests primers anys de la democràcia van anar sorgint joves talents en el camp del teatre, tant actors com directors, i atès que ningú en el món artístic és gaire aficionat a ocupar-se de papers, de reglaments, lleis i números, el Pep, donant mostra de la seva bona fe, esperit de servei i generositat, es va anar centrant en la feina de gestió i deixant de banda la purament artística. I s'ocupava amb tant encert d'aquests enrevessats afers dels quals ningú no volia saber res, que el seu prestigi com a gestor, en certa manera, va eclipsar la seva tasca estrictament teatral. Fou així com, quan ja havia deixat l'Institut del Teatre, va ser nomenat director de l'Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona. Fou ocupant aquest càrrec que el Pep es posà de nou en contacte amb mi per encarregar-me algunes feines d'arquitectura i interiorisme en una planta d'un nou edifici de la Diputació de Barcelona on s'havien d'ubicar les oficines de l'Institut d'Edicions d'aquesta institució. Això passava el 1993.

L'encàrrec va ser providencial per al petit despatx que jo compartia amb el meu soci Jordi Cuadrat. Quan el Pep ens va trucar acabàvem de trencar les relacions amb el nostre principal client, tips de les seves múltiples i continuades informalitats. Evidentment, en Montanyès no ens va triar pel nostre prestigi professional, que de fet no traspassava les quatre parets del despatx.



Crec que ho va fer, en bona part, per amistança, però sobretot perquè necessitava tractar amb gent en qui pogués confiar plenament. Tinc la sensació que els anys que havia dedicat a la gestió s'havia trobat amb tota mena de proveïdors, tècnics, professionals i arquitectes d'alta volada. I, de ben segur, en alguna ocasió n'havia sortit una mica escaldat. Per això buscava gent en qui pogués confiar.

Després de la planta d'oficines de l'Institut d'Edicions de la Diputació, ens va encarregar algunes reformes en l'històric edifici del Teatre Lliure, a Gràcia. A aquests treballs en van seguir d'altres en relació a l'equipament mobiliari de l'edifici on s'havia d'ubicar el nou Teatre Lliure, a Montjuïc, atès que en aquella època, mort feia uns anys Fabià Puigserver, el Pep també s'encarregava de la complicada feina de controlar el desenvolupament de les obres, tant en els aspectes tècnics com en els econòmics. Fins i tot, va arribar un moment en què em va proposar un treball que en sentit econòmic era llaminer però que, a mi, des del punt de vista professional, em va resultar difícil d'assumir. Es tractava que controlés i fiscalitzés la feina dels arquitectes titulars de l'obra per tal que no s'excedissin en solucions que l'encarissin, més enllà del que ja s'havia encarit sobrepassant de molt el pressupost inicial. Aquest encàrrec, i molt a desgrat pel que representava el grau de confiança del Pep en la meua persona, no el vaig poder acceptar.

Va ser aleshores quan vaig comprendre de manera definitiva el que en el curs d'aquesta darrera etapa havia anat intuït, o sigui, l'enorme grau de pressió i responsabilitat que requeria sobre les seves espatlles. Ja ho havia començat a copsar en les obres de l'Institut d'Edicions. La seva habitual bonhomia es veia emmascarada sovint per certs atacs d'impaciència, a vegades de nervis no gaire ben controlats, que denotaven que tantes feines i responsabilitats el portaven a situacions límit. Però el procés de finalització del nou Teatre Lliure, malgrat la il·lusió immensa que hi posava i potser per aquesta mateixa il·lusió, li creava un estat d'angoixa permanent que de ben segur va repercutir en la seva salut i li va escurçar la vida. Encara, durant aquest procés estressant, va voler que el nostre despatx redactés un avantprojecte per a la reforma del vell Teatre Lliure de Gràcia. També li feia molta il·lusió i ens vam posar a treballar seguint les seves pautes. D'aquest avantprojecte, un cop ell va traspasar, no se'n va saber res més i la reforma que es va fer seguia el disseny sortit d'un despatx diferent.

Finalment, hi havia un altre projecte que li feia molta il·lusió de cara als anys que suposava més tranquils i que havien de venir. Es tractava de projectar, en un terreny que havia adquirit a Santa Maria d'Oló, un conjunt de dos habitatges, un per a ell i la Maria i l'altre per al seu fill Joan i la seva companya. Vam treballar en un primer avantprojecte, però la dolorosa realitat de tot el

Cartell de Saura i Torrente.

Ricard Gili i Maria Martínez a *Home amb blues*.

PILAR AYMERICH

que va seguir va fer inútil aquesta feina. Mentre que a nosaltres ens havia ajudat a sortir del pou professional, ell s'havia anat trobant atrapat en un embolic de responsabilitats, lluites i incomprensions que, probablement, el portaren de cap al seu final sobtat.

Epíleg

La tardor del 2002, el Festival de Jazz de Barcelona ens va encarregar el muntatge i la realització d'un espectacle dedicat al públic infantil que s'havia de representar a l'Auditori i que havia d'explicar el naixement i el desenvolupament de la música de jazz. Vam idear un espectacle ambiciós titulat *De l'Àfrica a Amèrica*. Hi intervenien La Locomotora Negra, altres músics i cantants, ballarins de claqué, de Lindy Hop i, fins i tot, una colla de ballarins africans. El muntatge va adquirir una envergadura tal que em vaig veure incapaç de dirigir-lo. Aleshores vaig recórrer al Pep. Ell no podia encarregar-se'n, però em va indicar el nom del Quim Lecina i m'hi va posar en contacte. Va ser un veritable encert l'elecció del Pep i una sort comptar amb el Quim. L'espectacle va sortir rodó i va ser un èxit total. Aquest fou el darrer servei, després de tants, que el Pep em va prestar.

106

Al cap d'uns dies, el telenotícies ens estabornia amb la fatal notícia de la seva mort sobtada. Gairebé en el mateix instant va sonar el telèfon. Era la Maria. Entre llàgrimes només va poder dir: *Quina merda!* Tenia tota la raó. En aquells moments no es podia dir res més. Al cap dels anys, sí que podem dir una cosa: *Gràcies per tot, estimat Pep!*

Una amistat de durada llarga i recorregut ample

Joan Font (Comediants)

Vaig conèixer en Josep Montanyès, en Pep, un dia de tardor de l'any 1969 a La Cova del Drac del carrer Tuset de Barcelona, on jo pul·lulava col·laborant, o millor, aprenent, d'en Josep Anton Codina, en Josen, i de tots els artistes del grup Ka barret!, fent feines de tota mena per ajudar a sufragar les meves despeses existencials pel fet de viure a casa d'en Josen.

Des d'aquell vespre de trobada fins al dia de la seva mort, el 10 de novembre de l'any 2002, vam mantenir amb en Pep Montanyès una amistat molt especial, fidel, d'intercanvi i de respecte mutu. Al llarg d'aquest viatge pel temps vam passar per moments de gran intensitat on barrejàrem teatre, vida, família, projectes, èxits i alguna decepció. Els moments relaxats d'amistat, que n'hi va haver, vaig gaudir-los a casa seva d'Horta tot dinant, sopant, dormint, compartint jocs amb els seus fills, que cuidava, i celebrant plegats aniversaris i festes memorables amb amics i familiars.

La nostra amistat va anar molt enllà, ja que el seu fill Joan, el gran pallasso Monti, va viure a casa meva-nostra, molt més que a casa seva. En Monti va formar part de Comediants molts anys en èpoques diverses al llarg de les nostres vides. La dimensió de la relació s'escapà del fet purament professional per crear uns lligams emotius perdurables en el temps. Fins i tot he creat projectes amb la Maria Martínez, la dona d'en Pep.

És, sobretot, a l'inici de la nostra coneixença quan vam viure amb més passió la descoberta mútua. Aquesta intensitat modelà la base i fixà les regles de joc de la nostra amistat que va perdurar fins al final dels seus dies.

Amb en Pep vaig aprendre moltes coses, però, sobretot, vaig aprendre a projectar idees, conceptes, il·lusions, necessitats i ganes de construir. En Pep em donà les eines per entendre que cada somni té el seu recorregut, les seves necessitats i els seus pressupostos. Fer realitat les utopies ens obre els ulls d'una realitat complexa i que aquesta té moltes cares i arestes.

En Pep m'ensenyà una mirada polièdrica del fet artístic i creatiu, no n'hi ha prou amb tenir una bona idea, un bon text, un bon equip o un excel·lent

concepte, tot això és imprescindible, però tot això pot quedar en no res si no es materialitza i no es fa realitat; i per fer-ho, descobries i aprenies que la producció és indispensable i també forma part del joc creatiu. Finalment, qualsevol projecte és un tot i tot forma part del fet i resultat final. En el cas del teatre, el dia de l'estrena, per dir-ho d'alguna manera, és el primer gran final d'un recorregut de treball ple d'estratègies i esforços: aixecar el teló i generar el miracle de la representació i submergir-nos en la màgia de la comunicació, iniciant una nova etapa dins aquest viatge iniciàtic.

D'en Pep se n'han dit moltes coses, però n'hi ha una de bàsica i primordial: era un mag, un mag capaç de transformar el seu entorn i el dels altres, era un potenciador de realitats, de noves realitats, i mai no es donava per vençut o esgotat, no li agradava tirar la tovallola i sempre volia arribar fins al final. Era un mag que feia possibles les il·lusions dels altres, un mag que es feia seves les necessitats dels altres i compartia aquestes necessitats alleugerint-ne el pes. Sí, era un mag que descobria la clau del pany que obria la porta del futur.

Un vespre, en Pep em convidà a anar a veure un assaig de l'obra *Oratori per un home sobre la terra* del seu Grup d'Estudis Teatral d'Horta. Vaig quedar impressionat i fascinat per la proposta teatral, el tema de la representació, el grup d'artistes i, sobretot, de l'ambient tan apassionat pel fet teatral que s'hi respirava.

Jo tenia vint anys i venia d'Olesa de Montserrat, famosa per la *Passió*, després d'un any d'activitat teatral frenètica i d'haver creat un grup de teatre jove anomenat Tespis, amb què havíem representat diversos muntatges d'autors contemporanis i algunes propostes de creació pròpia. Aquell mateix any 1969 també vam organitzar el primer Festival de Teatre d'Estiu, i el dia 13 de setembre van venir a actuar el grup Ka Barret! de la Cova del Drac de Barcelona, amb la seva obra *Manicomi d'estiu*, un espectacle de cabaret on es cantava, parlava i actuava.

Explico això perquè aquella nit la meua vida va fer un tomb extraordinari i rotund: vaig conèixer el director Josep Anton Codina, que m'oferí casa seva i ajut per si volia fer el salt a la capital. També vaig conèixer l'autor de l'obra, Jaume Vidal Alcover, els intèrprets Enric Casamitjana, Josep Torrents, Elisenda Ribas i Carme Sansa. Aquella nit a Olesa els acompanyava l'autora teatral i escriptora Maria Aurèlia Capmany.

Vaig percebre un gran sotrac interior, aquesta actuació i tot el que representava va suposar un feliç inici d'un nou viatge, una aventura capital que va capgirar de cop la meua vida. Empesa pels contactes de la gent del grup Ka Barret!, la meua anada a Barcelona es va precipitar. Al cap de quatre dies estava fent de meritori a la Cova del Drac. Entrar en contacte amb aquesta



Una classe als Estudis
Nous de Teatre.

PAU BARCELÓ

Joan Font a l'època
d'alumne de l'Institut
del Teatre, el 1972.

PAU BARCELÓ

gran família artística m'obrí la porta a tota l'odissea posterior i la coneixença amb en Pep Montanyès.

Tornem a Horta. Arran dels primers assaigs, em vaig integrar a la companyia ràpidament i hi vaig desenvolupar les feines d'ajudant de direcció d'en Pep i en Josep M. de Segarra, i de col·laborador en el disseny de les llums. El primer espectacle en què vaig participar va ser *Oratori per un home sobre la terra*. Era un espectacle de gran format, amb música en directe i plantejat en dues parts ben diferenciades. La primera part es basava en el *Llibre de Job*, era un teatre sobri, contemporani i amb una certa duresa. Hi destacava una gran potència visual. La segona part era teatralment oposada, una mena de festa musical basada en el *Càntic dels Càntics* i que ens parlava de l'amor. La unió de les dues parts ofería una mirada global, una visió molt àmplia de l'home sobre la terra. Pel tipus de representació, podríem parlar d'un teatre molt físic.

Amb el grup d'Horta i amb en Pep al capdavant vaig fer el primer viatge de gira i amb responsabilitat fora de Catalunya. Vam anar a Madrid i a Valladolid a representar l'*Oratori*. Recordo que vam viatjar a Valladolid per preparar l'actuació uns mesos abans en Jaume Vidal i jo, vam anar-hi amb avió, el primer que agafava a la meua vida, i no era un avió normal, era un avió bimotor molt antic, de l'any de la Maria Castanya i que, quan estava volant, trontollava tant que no entenies com s'aguantava a l'aire. Així em va començar la passió pels viatges, que m'ha durat tota la vida fins a dia d'avui.

A Horta vaig continuar treballant amb *La fira de la mort* i *L'ombra de l'es-corpí*.

ESTUDIS NOUS DE TEATRE

**Centre
d'Estudis d'Expressió**

**Aribau, 112. 2^o
Tel. 254 23 63
Barcelona - 11**

Alumnes Curs 1969-70

E	AMAT NOGUERA, Frederic	I	VILLAN CANADELL, Vicky
I	ANGUERA, Joan	D	VINOLAS RIBERA, Joan Carles
I	ARRENGOL MOLINER, Joan		
I	BARBANY TOMAS, Damià		
I	BAU BLAST, Aurora		
I	BERENGUE LAZARETO, Margarida		
I	CALAPSELL CARRASCO, Teresa		
I	DELAGADO CLAVERA, Eduard		
I	PALGUERAS MARSAL, Assumpta		
I	PERRE CORRENTJA, Joaquina		
D	FLORES TARRÉS, Enric		
D	PORT PUJOL, Joan		
I	PORT GARSAYALL, Maria		
I	LIZARAN KEBLOS, Anna		
I	LOZANO MONFO, Teresa		
I	NINGULLON ARAN, Margarida		
I	MIRALLES RIBAS, Teresa		
I	MOLL, Blanca		
I	MOYA DOMENECH, Benvingut		
I	NICOLAS BOLET, Joan		
I	NOGUERA NOGUERAS, Margarida		
I	PASCUAL SANCHEZ, Lluís		
I	PLANA FERRAN, Joan		
I	RABOLA AGUADE, Cristian		
I	REIXACH GARCIA, Fernà		
I	RENOM BELSO, Gabriel		
I	ROCA, Neus		
I	RODA PABREGAS, Frederic		
I	RUIS GIRONES, M. del Carme		
I	RUIS DE PALACIOS Y FERRALES, Natalia		
I	SERRA OLIVA, Josep M.		
I	SUBIRATS BACARDIT, Ignasi		
D	TURU CASAO, Danielle		
M	VALVERDU DUCH, Josep M.		



Llista d'alumnes de
l'efímera escola.

En aquell temps, en Pep va muntar, juntament amb l'Albert Boadella, una escola de Teatre, els Estudis Nous de Teatre-Centre d'Estudis d'Expressió, a Barcelona, al carrer Aribau, 112. L'experiència i l'aprenentatge que hi vaig i vam viure en els dos anys de vida de l'escola no té preu i és difícil d'explicar. Recordo amb una gran excitació i emoció el temps viscut al Centre: les classes, l'aprenentatge i com fruïa de cada racó de l'escola i de cada segon. Tots els alumnes participàvem activament de les propostes que ens feien, un munt d'activitats diverses: classes teòriques amb Xavier Fàbregas, M. Aurèlia Capmany, Jaume Vidal parlant dels clàssics universals, autors i formes de teatre contemporani, propostes autòctones de representació, noves mirades a dramaturgies actuals. També hi havia classes teòriques i pràctiques amb Iago Pericot, Fabià Puigserver, Josep Anton Codina... on es parlava d'estils diversos d'interpretació i que després posàvem en joc escènic. Diàriament teníem classes pràctiques amb Albert Boadella, Pep Montanyès, Albert Vidal... I hi apreníem els diferents mètodes de treball i de representació, a improvisar, a treballar individualment i en grup. A l'escola apareixien, de tant en tant, altres artistes que venien puntualment a fer-nos cursos especials o a impartir lliçons magistrals. Era una escola viva i dinàmica, i tots n'èrem responsables, del funcionament. El grau d'aprenentatge era brutal, només cal mirar alguns dels noms dels alumnes que hi vam estudiar per entendre



Montanyès «inaugura»
la maqueta de xocolata
de la Cúpula de
Comediants, el 1987.

l'impacte i la dimensió que van tenir l'escola i el seu funcionament per a les nostres carreres artístiques i teatrals, despertant inquietuds i el compromís amb una manera de fer, pensar i crear. L'escola ens donà una base i unes eines de treball que encara avui les tinc i tenim presents i formen part del nostre patrimoni personal i de l'ADN artísticocreatiu; l'escola esdevingué un punt de referència. Alguns dels alumnes han fet una sòlida i gran carrera teatral i artística: Lluís Pasqual, Anna Lizaran, Fermí Reixach, Imma Colomer i molts d'altres....

El Centre, a més d'una escola de teatre, era un local d'assaig i un espai on es desenvolupaven altres activitats artístiques, com ara presentacions de llibres, conferències, projeccions de pel·lícules... Els Joglars hi assajaven i muntaven els seus espectacles. Per exemple, vam tenir la fortuna de veure el treball d'*El Joc* i *Cruel Ubris*, l'Albert Vidal hi preparava les seves intervencions i, l'any següent de la meua arribada, el Centre es va convertir en el local d'assaig del que seria el primer espectacle de Comediants, *Non Plus Plus*, en el seu inici concebut com un treball de presentació de final del primer curs de l'Institut del Teatre.

Els inicis dels setanta van ser temps de canvi, i en Pep es va vincular al nou Institut del Teatre de Barcelona capitanejat pel seu nou director, Hermann

Bonnín, i així va ser com vaig passar de l'escola del carrer Aribau a l'Institut del Teatre de la mà d'en Pep, ja que m'oferí una feina allà mateix: seria el suplent de les seves classes d'expressió corporal i improvisació. La meua situació va ser molt curiosa i inversemblant, era alumne de l'Institut i al mateix temps en alguns moments n'era professor, rebia classes com a alumne i en altres instants iniciava la meua classe com a professor, em posava a l'altre cantó davant dels meus companys i impartia la meua classe. Aquest invent va funcionar, curiosament no hi va haver cap problema, però no em treia del cap aquesta història i situació tan surrealista.

Durant tot aquest temps vaig anar compaginant La Cova del Drac ajudant el Josen quan podia, anava de tant en tant a Horta amb el Grup d'Estudis Teatral, feia classes a l'Institut del Teatre i dedicava el màxim de temps a la nova criatura, Comediants.

La presentació de *Non Plus Plis*, el juny del 1972, va suposar un canvi en les relacions amb en Pep. De mica en mica Comediants va anar agafant més protagonisme, més temps, força, dedicació i compromís. Tot i continuar a l'Institut del Teatre, vaig anar deixant el grup d'Horta i totes les altres activitats teatrals fins que l'any 1973 me'n vaig anar a París per estudiar teatre a l'escola de Jacques Lecoq amb una beca del Govern francès concedida a través de l'Institut Francès de Barcelona. La seva directora va quedar impactada i emocionada a l'estrena de *Non Plus Plis* i ens ho va agrair convidant-me amb una beca per anar a París a estudiar teatre. L'hi agrairé tota la vida, vaig ser un afortunat.

La relació amb en Pep continuà, tot i que el fet que Comediants s'instal·lés a Canet de Mar i passés gran part de l'any de gira dificultava veure'ns i generar nous projectes. De totes maneres, vaig mantenir el contacte docent amb en Pep a través de l'Institut del Teatre i, puntualment, feia cursos especials i algunes classes peculiars explicant i experimentant sobre el nou llenguatge de la companyia.

L'any 1983, Comediants representava per darrer cop l'espectacle *Sol, Solet* que tants èxits i bona fortuna ens havia donat. Jo tenia al cap deixar un senyal en forma de llibre, perdurable en el temps, de la gran aventura viscuda amb aquest espectacle. Li vam proposar a en Pep ajut per crear un llibre excepcional i emblemàtic, una proposta nova, la de crear un llibre espectacle. En Pep va ser receptiu i, gràcies al compromís de l'Institut del Teatre com a coproductor, va sortir a la llum el *Llibre del Sol Solet* que va tenir un gran impacte en el món editorial, cultural i teatral català, espanyol i internacional.

«La Vinya», Centre de Creació i Producció de Comediants a Canet de Mar, un llarg somni de Comediants, es feia realitat. El paper d'en Pep va ser clau:

ens va ajudar un cop més a fer possible un projecte. El 1987, Antoni Dalmau, president de la Diputació de Barcelona, va inaugurar la Cúpula Geodèsica, espai de treball i representació, un receptacle emblema del grup durant més de trenta anys.

Encara hi va haver més col·laboracions de Comediants: el 1998, festejant els vint-i-cinc anys de vida de la companyia, apareix un llibre en forma d'agenda perpètua en què l'Institut del Teatre té un paper destacat pel que fa a la producció i realització. Una nova publicació que explica, de manera suggeridora, aquests primers vint-i-cinc anys de vida.

Vaig seguir de molt a la vora el llarg temps d'incertesa i conflictes que va suposar el canvi de seu del Teatre Lliure de Gràcia cap a Montjuïc. En Pep ens volia a la vora per tenir més força davant les institucions i l'opinió pública. Ens va demanar permís per posar el nom de Comediants i d'altres grups i artistes en la nova configuració del Teatre Lliure per sentir-se acompanyat i ampliar la capacitat d'acció del teatre en moments difícils i convulsos. En Pep no va abandonar mai el projecte tot i les enormes dificultats. Avui tenim una realitat, una gran realitat en forma d'un gran teatre ideat per Fabià Puigserver, un artista creatiu, amant i apassionat del teatre. Tenim a la ciutat de Barcelona un contenidor excel·lent de cultura i d'arts escèniques, un equipament de primer ordre que perdurarà en el temps gràcies a l'esforç de molta gent, però, deixeu-m'ho dir, el tenim gràcies a la tenacitat i força d'en Pep, que va aguantar fins al final.

Escrivint aquestes quatre ratlles evocant la seva figura no he pogut contenir l'emoció en memorar les pàgines viscudes, el viatge per molts temps i espais i el passeig per les diferents personalitats i dimensions d'en Pep. Tanco els ulls i m'imagino assegut a la platea d'un teatre, s'apaguen els llums, s'aixeca el teló i a l'escenari una figura humana, amb un físic que recorda el senyor Montanyès i, a través d'un joc de màscares, en un monòleg, aquest personatge es va transformant en un actor o director d'escena i televisió, o en un mag generador de noves realitats, o en un personatge íntim i familiar, inquiet o preocupat, trist, perdut i dubtós, cansat i explosiu, alegre i reflexiu... Posa-hi la màscara que més t'agradi i tindràs el teu Josep Montanyès per recordar.



Josep M. Arrizabalaga, l'Arri

Maria Martínez i Vendrell

114

Per explicar qui era i com era en Josep Maria Arrizabalaga i Amoroto, cal dir que era basc per naixement i per convicció, i com a tal va actuar tota la seva vida. I en puc explicar algunes coses perquè m'hi han ajudat els seus fills Toni i Eva, a més de les que sé perquè les vam compartir.

Nascut a Markina-Xemein (Biscaia), el 29 d'octubre de 1931, va ser el sisè fill de nou germans d'una família molt catòlica i de dretes. El pare era director del Banc de Bilbao a Markina. A 6 anys comença a anar a l'escola, en un convent en què el mestre ensenyava als alumnes tant a cuidar l'hort com a tenir

cura de les truites de riu. Va entrar d'escolà a la parròquia de Santa Maria de Xemein, i hi va rebre les primeres lliçons de solfeig i de piano de Don Donato Beascochea, l'organista de la parròquia. Molt precoçment va demostrar que era músic vocacional i en el seu currículum figuren l'estudi del solfeig, la interpretació de diversos instruments, la composició i diverses investigacions sobre història de la música i de la cultura.

Als 12 anys va entrar als Carmelites i a estudiar piano i orgue. Als 15, ja era l'organista de l'església i del col·legi, i als 16 va ingressar al noviciat carmelita, però la música es

Josep M. Arrizabalaga.

PAU BARCELÓ

mantenia en el primer pla dels seus interessos. Eren els anys de la postguerra, l'alimentació era molt precària i va caure malalt. Durant la convalescència, la lectura va ser la seva activitat preferida. Als 19 anys va començar a tenir problemes de disciplina en el marc de la comunitat carmelita. El repòs i les lectures fan que es replantegi moltes coses i se li presenten dubtes que influeixen en la seva conducta. Als 21 anys se'n va a un convent a Fontainebleau, i hi estudiava el segon any de Filosofia.

L'any següent ha de fer el servei militar perquè no havia informat de la seva condició de religiós. L'envien al Marroc i, en tornar, decideix penjar els hàbits i buscar feina per guanyar-se la vida. Aquell estiu coneix Pilar Blanch, amb qui es casa el 1957, a Markina. Dos anys abans havia anat a Barcelona a treballar com a joier amb el pare de la Pilar, que tenia un taller propi. Allà coincideix amb un grup format pel ceramista Jordi Agudé, el joier Aureli Bisbe i altres artistes-artesans, que es constitueixen en el grup La Cantonada. També coneix Gabriel Blancafort, amb qui més endavant aprèn l'ofici d'orguener, a Collbató.

Els pares de la Pilar tenien una casa de pagès a Marata, i hi anaven sovint. Hi havia una petita església, amb mossèn Cardús, confinat allà per motius polítics. En Josep Maria hi anava sovint a tocar l'orgue i es van fer amics. De tant en tant, s'hi feien concerts, amb algun altre músic convidat. Ell treballava com a gerent a Barcelona, a Ars Sacra,

propietat de La Cantonada, on venien objectes per al culte religiós. En aquesta època, també dirigeix el Cor Universitari Basc, integrat per estudiants que cursen estudis a Barcelona. D'altra banda, entra en contacte amb cantants i compon músiques per a Mikel Laboa i Guillermina Motta, entre d'altres.

El 1969 coneix Pep Montanyès, que llavors preparava una estrena del Grup d'Estudis Teatral d'Horta i buscava finançament. El dia que va a Ars Sacra perquè li contractin un anunci, l'Arri l'atén com a gerent. Parlen llargament i constaten un munt de coincidències: el teatre, la cultura, el moment polític, la consciència social... Aconsegueix l'anunci i posen la primera pedra d'una amistat sòlida que es va perllongar en el temps, més enllà del fet teatral.

Des d'aleshores, l'Arri va fer les músiques de diversos espectacles dirigits per en Montanyès, i també les va interpretar en directe en algunes ocasions. Ensenyava a cantar als actors, i els explicava el perquè de tot plegat i la base cultural que li inspiraven les músiques en cada cas. Una feina especial va ser per a l'espectacle *Antígona*, a partir del text d'Espriu. L'escenari, dissenyat per en Pep Montanyès, es va convertir en un gran orgue. A cada banda de l'escenari hi havia uns tubs d'orgue gegants, connectats al teclat per unes mangueres esteses sota l'escenari. La música, creada expressament per a l'espectacle, era interpretada per ell mateix al teclat.

En Josep Maria Arrizabalaga va fer moltes altres músiques per al teatre treballant



també amb directors com ara Lluís Pasqual, que havia conegut als anys d'Horta. A través de Montanyès va entrar també com a professor de música a l'Institut del Teatre, i hi va impartir docència una colla d'anys. A més de fer-ho per als espectacles del Grup d'Estudis Teatral d'Horta, també ho va fer per a *Terra baixa*, del Teatre de l'Escorpí, i després per a la mateixa obra de la Companyia Enric Majó, ambdues dirigides per en Montanyès.



No vull acabar aquest text sense parlar de la relació que la família Arrizabalaga Blanch tenia i continua tenint amb la família Montanyès Martínez. Ha estat, i és, una relació d'amistat de veres, i molt profunda. Jo he treballat durant anys per a la Federació d'Ikastoles de Biscaia. Hi anava uns dies al llarg del curs, i també una setmana sencera a l'inici de les vacances d'estiu. Els nostres fills, en Joan i la Laia, encara eren massa petits per anar a colònies, i durant uns quants anys la família Arrizabalaga els acollia a Marata, mentre jo treballava a Euskadi. S'ho passaven molt bé trescant per l'hort, jugant amb els gossos, donant menjar als conills i les gallines, compartint casa amb els Arris.



Encara hi va haver algun altre gest d'acolliment. Quan anava a Euskadi, treballàvem metodologies adequades a l'aprenentatge de

Jornades de professors el 1972, l'Arri entre Montanyès i Josep M. Espinàs.

PAU BARCELÓ

Reunió del claustre de l'Institut del Teatre, el 1974.

PAU BARCELÓ

Notes als actors al final d'un assaig de *L'ombra de l'escorpí*.

PAU BARCELÓ



les matèries que costen més d'interioritzar, com ara les matemàtiques. A Barcelona, tenia contacte amb una professora excepcional que sabia motivar els alumnes amb una metodologia basada en l'aplicació de la lògica. Vaig demanar-li si estava disposada a rebre un grup de mestres del País Basc, i em va dir que sí. El problema era l'allotjament, perquè el viatge i tot plegat gravava molt el pressupost.... I se'm va ocórrer el lloc ideal: van dormir a Marata, al taller de construcció d'orgues positius de taula. La Pilar els va escalfar el menjar, l'Arri els va fer un concert d'espina i orgue, van cantar cançons, van riure i van xerrar...

I una darrera anècdota. Quan en Pep dirigia l'Institut del Teatre, va anar a visitar diverses universitats dels Estats Units amb facultats

d'arts escèniques. En aquella ruta hi havia Palo Alto, on estaven instal·lats l'Eva Arrizabalaga i en David, la seva parella, que feien el doctorat sobre una tècnica avançada per aconseguir sonoritats especials, que jo no sé explicar... En Pep es va preocupar de saber l'adreça d'allà on s'estaven i s'hi va presentar a veure'ls, per sorpresa.

L'Arri ha sigut un artista arrauxat, divertit, bon amic, molt bon músic i magnífic company en el teatre, en l'aventura artística i musical... Va morir el 4 d'octubre de 2018, als 78 anys. El seu comiat, al tanatori de Granollers, va ser molt emotiu: van dur un orgue dels que construeixen al taller de Marata i van tocar cançons basques i catalanes, i algun tema compost per als espectacles d'Horta.

Ha sido creada en Pamplona el aula de estudios teatrales

Las clases tienen lugar todos los días en la Universidad

El otro día los pamploneses aficionados al teatro nos vimos sorprendidos con una agradable noticia: se ha creado en Pamplona el aula de estudios teatrales.

Falta nos hacía, puesto que, como ya venimos diciendo muchas veces en estas mismas páginas, en nuestra ciudad se ha despertado de pronto una gran afición al arte de Tella.

Existen numerosos grupos de actores y actrices aficionados, que por su cuenta y riesgo acometan la ardua tarea de poner en escena obras de difícilísima interpretación. Y lo hacían bien gracias a su sentido artístico y a las magníficas cualidades que han demostrado tener estos dilettantis. Pero era preciso que alguien les orientara. Ese alguien decidido y emprendedor y artista ha salido ya.

Se trata de tres jóvenes competentísimos en la materia, los cuales han concebido la feliz idea de instalar un «Aula de estudios teatrales». La iniciativa de estos tres personas ha sido recogida por la Universidad de Navarra, la cual están prestándole todo el apoyo posible.

Los nombres de estos tres jóvenes artistas que, a pesar de su juventud, tienen una gran experiencia en el teatro, son: don José Montañez, don Guillermo Alonso del Real y don Javier Bodas.

El primero es el director. Me he puesto al habla con estos tres señores para saber cosas acerca de la matrícula, lugar en dónde se van a dar las clases, en qué van a consistir éstas. Y también, ¿por qué no?, para saber qué técnica teatral van a inculcar a sus alumnos, etcétera. Han dicho:

—La preparación en el «Aula de Estudios Teatrales» seguiremos la misma técnica que se lleva a cabo en la E. A. D. A. G. (Escuela de Arte Dramático de Adrián Cuatrecasas) de Barcelona.

Constará de tres cursos. Al final de cada uno de éstos, habrá unos exámenes, y al terminar los tres les daremos un título. Este no será oficial, pero valdrá mucho para los alumnos que deseen colocarse en compañías.

—¿La oficialidad vendría después? Quiero decir: si van a hacer trámites para conseguir que este título dado por la Escuela de Arte Dramático de Pamplona sea reconocido, tenga validez nacional, como lo tienen las de las otras dos escuelas (Madrid y Barcelona).

—Primero hay que hacer algo bueno aquí. Después, cuando se haya conseguido efectos muy positivos, presentando esos escritos, es decir, poniendo ante los ojos de las autoridades competentes de la materia, una gran obra realizada podremos aspirar.

—Tienen razón. Bueno, y ¿dónde van a tener lugar esas clases?

—Las enseñanzas ya se han comenzado. Se dan los lunes, martes, los días, menos los sábados, en el edificio central de la Universidad de Navarra, aula 14. Allí se pueden hacer también las inscripciones. La matrícula es muy barata, puramente simbólica; fiárese, 100 pesetas para todo el curso.

—¿Horario de clases?

—De siete y media a nueve de la noche.

—Número de asignaturas y profesores?

—De las primeras, nueve. Los segundos, catorce. Ahora, por mi cuenta, voy a de-

tallarlas las especialidades que cursarán en primer año los que se decidan a matricularse: Historia del Teatro; Iniciación a la pantomina; Formación del actor; Fisiología teatral; Música en la escena; Ortofonía y dicción; Workshop.

Además, a lo largo del curso los alumnos que deseen aprobar tienen obligación de hacer prácticas. Estas van a consistir en la representación de escenas de obras o de obras enteras. A veces tendrán lugar ante público a veces en privado.

Desde luego, la experiencia va a ser interesantísima.

—¿Cuántos alumnos se han matriculado ya?

—Unos cuarenta.

—Bueno algo se me quedaba en el tintero esas clases, ¿van a ser únicamente para universitarios?

—No; aquí puede venir todo el que se sienta con ganas de aprender a representar. Ya ve usted, tenemos hasta un señor que es ingeniero...

—¿Ei, ante no tiene edad?

Maria Blanca FERRER

unidad

diario guipuzcoano de la tarde

SAN SEBASTIAN, MIERCOLES 26 DE ENERO DE 1966.

L'ATUN d'en Montanyès a Pamplona

Joan Rendé Masdéu

Fins fa ben poc, hauria jurat que en dèiem ATUN (Aula de Teatro de la Universidad de Navarra), però un retall del diari *Unidad* (diario guipuzcoano de la tarde) del 6 de gener del 1966, signat per la periodista Maria Blanca Ferrer (una senyora molt entusiasta, crec recordar, però d'una edat diguem-ne madura) em va fer notar que s'anomenava Aula de Estudios Teatrales de la Universidad de Navarra. El que sí que juraria és que la cosa havia començat ja cap a un any i mig abans de la nota periodística. Pamplona era encara una ciutat del segle XIX tot i que el calendari Gregorià establia que havíem sobrepassat de força la primera meitat del segle XX; diria que en Pep Montanyès i la Maria Martínez havien arribat a la ciutat el 1964 i aquest fet és crucial per a rememorar la fundació de l'Aula. La periodista esmentada atribueix aquesta fundació a «don José Montañez, don Guillermo Alonso del Real y don Javier Bodas». És clar que es tractava del Pep Montanyès, i els altres dos van tenir-hi una participació esforçada i capdavantera però sempre acòlita del mestratge i l'experiència teatral d'en Pep. La nota de la *Unidad* també ens recorda que s'hi van matricular una quarantena d'alumnes de diverses edats i no només de la UN, que les classes se celebraven «cada dia» (jo diria que les lliçons no eren diàries), de dos quarts de vuit a les nou del vespre, a l'aula 14 de l'edifici central de la Universitat, i que la matrícula costava la quantitat irrisòria de 100 pessetes.

Érem joves, inquiets i decantats a la teatralitat. Necessitàvem expressar-nos externament perquè havíem nascut en la prohibició política i moral i la volíem trencar. Teníem idees vagues de renovació sobre gairebé tot, com solen tenir els aprenents d'ofici que ben just comencen, impulsats per una certa vocació imprecisa. El temps ens ensenyaria a triar i, en alguns casos, a radicalitzar-nos cap a una banda o cap a una altra, i a enfrontar el risc que qualsevol desviació de l'ordre opressiu establert pel franquisme comportava.

La majoria tot just ens havíem anat coneixent acabats de matricular en una de les diverses facultats de la Universitat de Navarra, que era una institució de l'Opus Dei, molt eficaç acadèmicament i segurament en altres propòsits menys acadèmics i més d'engendrament d'un poder alternatiu al Règim,

però, ben arrelat en idees paral·leles. Els estudiants que no pertanyíem a l'Opus hi érem subalterns i simplement tolerats per mor d'omplir les aules, i molt sovint érem objecte d'adoctrinament forçat per part dels alumnes de la institució, dels seus col·legis majors i d'una mena de cèl·lules que tenien escampades per pisos de tota la ciutat.

Sobreviure en aquell ambient havia de ser una causa col·lectiva. Cal tenir en compte també que eren els anys de l'esclat dels Sindicats Democràtics d'Estudiants, sobretot a Barcelona i Madrid, precedit pel del sindicalisme obrer i d'altres moviments de contestació popular clandestina.

Ens semblava que havíem arribat a la saturació de l'ofec social i que el podíem rebenzar. Però necessitàvem pretextos i tapadores per fer-ho. Un atzar venturós va portar a residir a la capital navarresa una parella de joves catalans, en Pep Montanyès i la Maria Martínez, ja molt experimentats en el món del teatre. Hi acabaven d'arribar, em penso que era l'any 1964, no pas per cap afer teatral, sinó per una feina de cables elèctrics industrials d'una companyia barcelonina, de la qual en Pep Montanyès Moliner havia rebut l'encàrrec de la representació. Habitaven un pis modern i molt espaiós on de seguida van començar a rebre sobretot estudiants de la Universitat, estudiants progressistes, podríem dir-ne. Els Montanyès eren una parella extraordinàriament acollidora i oberta d'idees. De manera que allà aviat ens vam aplegar una colla sòlida de nous amics que hi trobàvem l'aire que ens calia per respirar.

En Montanyès i la Maria Martínez tot ho veien a través del prisma del teatre, de manera que ens van encomanar a tots aquesta visió: era allò que en dèiem «comprometre's en una activitat». En Montanyès no va trigar a involucrar-nos en el paraigua ideològic-cultural que podia ser una Aula de Teatro de la Universidad de Navarra. En Monti i la Maria tenien un do per entusiasmar i convèncer i, com que una bona colla dels tertulians de casa seva érem alumnes de Periodisme, vam anar a trobar don Ángel Benito, que era el degà de l'Escola, i ell, un home culte i liberal malgrat militar a l'Opus Dei, ens va cedir, amb molt de gust, una aula de la universitat; un vespre a la setmana hi faríem les nostres sessions d'estudis teatrals, alliberats de qualsevol sospita política per part del Règim (he de remarcar aquí que la més mínima iniciativa cultural era suspecta de dissidència?).

I ara faré una cosa que no s'hauria de fer, per no semblar que n'excloc ningú, que és anomenar els companys que recordo. Hi havia la Idoia Estornés, que em sembla que era de Bilbao; en Guillermo Alonso del Real, que al començament era de l'Opus i després en va sortir (i això comportava dificultats acadèmiques i de tota mena); en Javier Bodas, que era de Talavera de la Reina i que després em sembla que va dedicar-se professionalment al teatre; en Jordi Costa, de Vic, que va ser director de Ràdio Reus i, remarcuem-ho, de

Catalunya Ràdio, potser el primer i que hi va deixar una gran estela, tot i morir molt jove; Eduardo Sarabia (Edorta), d'Irún; Josu Ceberio Galardi, molts anys director del diari *El País*; Blanca (Fernández?), em sembla que de Sant Sebastià, i que després va regentar una galeria d'art o d'antiguitats al carrer del Consell de Cent, a Barcelona; Maria Carmen Beistegui, de la família de fabricants de Bicicletes BH; Pillo Fernández, un canari molt abrandat políticament; Charo Galvete, de Pamplona mateix, i uns quants més dels quals la poca memòria que em resta no em permet de recordar el nom i, per tant, els en demano perdó; potser també hi venien en Tomás Muro i en Juan Ramón Martínez Martín, que foren grans promotors del periodisme en euskera.

L'ATUN va dedicar-se a la preparació teatral dels seus participants i a la propagació de les tècniques més avançades per al treball d'actors. Allà, molts de nosaltres vam sentir a parlar per primera vegada d'«expressió corporal», de Grotowsky, de Stanislavski, que començaven tot just a ser introduïts en aquell temps. Vam rebre conferències de Ricard Salvat i de Maria Aurèlia Capmany. Apreníem de llegir textos teatrals en veu alta, a aplicar la respiració, les pauses en el lloc pertinent, a caminar per l'escenari. Ens visitaren Lluís Pasqual i Pep Urdeix, els actors Anna Maria Barbany i Toni Canal, que feien una gira per la Península i havien d'actuar al Teatro Gayarre. Vam anar a Madrid a veure unes actuacions de La Cuadra de Sevilla i vam executar una lectura actuada de poemes de García Lorca: «Oye, hijo mio, el silencio...».

I, quan no ens dedicàvem a l'Aula, llegíem *Cuadernos para el Diálogo* o *El Ciervo*, que eren les revistes més «progres» que el Règim consentia, o ens trobàvem sota la porxada esquerra de la que aleshores s'anomenava Plaza de los Caídos, al Bar Plaza, un cau amable i modern, amb il·luminació tènue, de contrabandistes i requetès de Carlos Hugo de Borbón (molt sovint totes dues coses en unes mateixes persones). *Cuadernos para el Diálogo* era el periòdic més avançat que es podia trobar en un quiosc, una publicació democratacristiana sota la influència directa de don Joaquín Ruiz-Giménez, ministre o exministre d'Educación Nacional de Franco que ara impulsava una dissidència moderada. Pamplona començava a voler treure's la naftalina de sobre i l'ATUN hauria pogut ser un dels pocs instrument per aconseguir-ho.

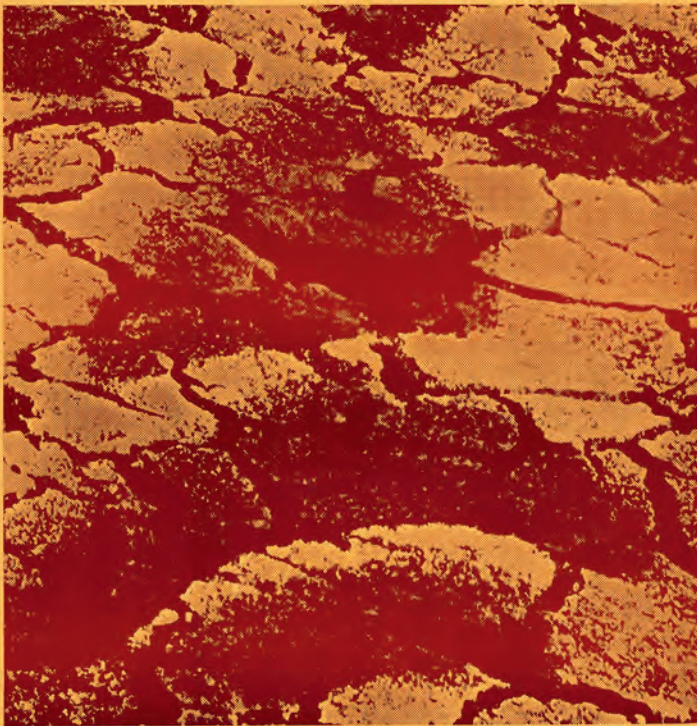
Però l'Aula va extingir-se quan les autoritats universitàries van veure que en Montanyès no picava de cap manera l'ham de l'Opus Dei. I el 19 de març de 1966 els de la colla lliuràvem a en Pep i la Maria un llibre de signatures agràides. Pocs dies després, els nostres amics se n'anaven definitivament de Pamplona i nosaltres, després d'ajudar-los a carregar els mobles del pis del carrer de Bergamín, 45, 2n, 1a, ens quedàvem orfes d'aquell alè democràtic i cultural. Aviat nosaltres també acabàrem la carrera i ens n'aniríem, i sabríem que el degà don Ángel Benito havia deixat l'Opus Dei, l'Obra –en deien l'Obra–: havia penjat els hàbits.

Departament d'Activitats Escèniques (D.A.E.)
de l'Institut del Teatre de la Diputació Provincial de Barcelona

Teatre de l'Institut c. Pere Lastortras, 3
9 i 10 de Maig a les 10,15 de la nit
11 de Maig a les 6,30 de la tarda

TerraBaixa

d'Angel Guimerà Versió de G-J. Graells, J. Montanyès, J. Nicolàs, F. Puigserver



Home amb blues



La Locomotora Negra
Grup d'Estudis Teatral d'Horta
Teatre de l'Escorpí
Temporada 78-79

El Teatre de l'Escorpí i la represa d'Horta

Guillem-Jordi Graells

El curs 1973-1974 em vaig incorporar com a professor a l'Institut del Teatre on, amb l'empenta renovadora d'Hermann Bonnín, tot de gent del teatre independent maldava per renovar els ensenyaments de la casa alhora que assolía un lloc de treball vinculat a la seva feina teatral, que gairebé mai comportava una retribució. D'ençà del 1970, i curs rere curs, Bonnín, amb el suport d'un home de la casa, Andreu Vallbé, i de Frederic Roda, aconseguí de la Diputació de Barcelona ampliar la plantilla alhora que es jubilava la vella guàrdia. Així vaig entrar en contacte sovintejat amb Pep Montanyès, a qui ja coneixia des de feia un parell d'anys per haver assistit als muntatges d'Horta de la mà de Lluís Pasqual, company de la facultat de Lletres de l'Autònoma i actor del grup hortenc.

Dos cartells de Cesc Espluga per al DAE de l'Institut del Teatre i el grup Teatre de l'Escorpí.

Mesos després, al final d'aquell curs, Montanyès ens va proposar a Fabià Puigserver i a mi que ens embarquéssim en la creació d'una nova companyia teatral, en el nucli de la qual va afegir l'actor Joan Nicolàs. D'ençà del darrer muntatge del Grup d'Estudis Teatral d'Horta, *L'ombra de l'escorpí*, el febrer del 1972, en Pep no tenia plataforma per a la creació teatral, i, per la seva banda, en Fabià, d'ençà de les darreres realitzacions del GTI i L'Olíbia tampoc, per bé que duia una intensa activitat com a escenògraf i figurinista amb companyies de Barcelona i de Madrid, professionals o independents. Aquell estiu, doncs, jo que era, de fet, només un jove llicenciat en filologia catalana sense més experiència teatral que la d'espectador i a qui havien incorporat per formar part de la naixent secció de Ciències Teatral, em vaig trobar ajudant a perfilar un projecte que el quartet fundador de la nova companyia, després de remenar molts noms, vam acabar batejant Teatre de l'Escorpí, que era el signe astrològic d'ells dos i, a més, el signe astrològic de Catalunya.

Descartada la possibilitat de tornar al Centre Parroquial hortenc, en Fabià va proposar reprendre contacte amb el Casino de l'Aliança del Poble Nou, al qual havia estat vinculat el GTI i on havien realitzat les campanyes Off-Barcelona. Primer plantejaríem a la direcció de l'Institut la possibilitat de ser els que inauguessin les activitats d'un nou Departament d'Activitats Escèniques (DAE). Jo vaig quedar encarregat de redactar la memòria que resumia les nostres idees i pretensions, el text que seria com un manifest fundacional, que es va presentar primer a l'Institut, i després a la junta directiva de l'Aliança i que està datat a l'agost del 1974.

Memòria presentada pel grup l'Escorpí a l'Institut del Teatre

Els darrers anys, aquell fenomen que hem convingut a anomenar «teatre independent» ha sofert una profunda crisi, fàcilment detectable a través de les dissolucions, transformacions i concessions de diversos dels grups que n'havien estat puntals. Les formacions i les iniciatives que han prosseguit la seva tasca han topat, d'una banda, amb una creixent indefinició quant al sistema de produir-se i, en conseqüència, amb un paral·lel desconcert per part d'uns sectors de públic tradicionalment fidel a la fórmula «independent». A més, s'ha agreujat un aspecte que mai havia arribat a ser resolt satisfactòriament: la reconstitució d'un teatre català que no ho sigui únicament per la llengua en la qual es desenvolupa. El recurs majoritari a traduccions o, en el millor dels casos, adaptacions, ens mostra com no s'ha aconseguit consolidar una generació d'autors joves que havien aparegut paral·lelament a l'auge dels grups, ni iniciar –amb un mínim de continuïtat i garanties– altres mecanismes que proporcionessin textos viables, bé sigui partint d'idees originals, bé partint d'una tradició pròpia que, massa sovint i amb lleugeresa suïcida, s'ha bandejat com a inviable.

124

Davant d'això, una sèrie de persones ens hem reunit per formar un grup, «L'escorpí», la finalitat del qual és presentar una programació d'espectacles en català, tenint molt present la situació exposada i les prioritats que això comporta cara a una línia d'acció. Sense pretensió, per la nostra banda, que les nostres activitats siguin res més que un plantejament conscient, seriós i reeixit de presentar uns espectacles que, alhora que plenament integrats dins la realitat envoltant, situïn la seva realització a uns nivells que depassin la migradesa de plantejaments i el mètode del nivell mitjà que es produeix actualment.

Cara a l'orientació i les activitats del grup, aquest serà dut col·lectivament per un equip de direcció format per Josep Montanyès, Joan Nicolàs, Fabià Puigserver i Guillem-Jordi Graells. Per a la planificació i materialització dels espectacles, es compta amb la col·laboració d'elements de diverses especialitats. En aquests moments, hem obtingut ja l'acord de: Josep M. Arrizabalaga, Francesc Espluga, Jaume Melendres, Joan Enric Lahosa, Francesc Nel·lo, Carlota Soldevila, Lluís Pasqual, Pawel Rouba, Joan Rendé, Iago Pericot, Josep Urdeix, etc.

Per a la temporada 1974-1975, el grup ha programat tres espectacles: *Terra baixa*, d'Àngel Guimerà, *Un lloc entre els morts*, de Maria Aurèlia Capmany, i *Totes les bèsties de càrrega*, de Manuel de Pedrolo.

Entre els projectes que l'equip té en estudi figuren: dramatització de *Tirant lo Blanc*, de Joanot Martorell; muntatge *1945*; adaptació de *Los misterios de Barcelona*, d'Antoni Altadill; *L'auca del senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol; espectacle sobre els textos medievals d'*El cavaller i l'alcapota*; *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu; *Maricantus i llepalicorns*; versió d'*Els carrers de Barcelona*, de Víctor Balaguer; espectacle sobre el llibre de l'Èxode; *Les escales del foc* (espectacle sobre l'Apocalipsi); *El comte Arnau*; *Això era i no era...* (treball sobre rondallística); adaptació de *Canigó*, de J. Verdaguer; *El giravolt de maig*, de Josep Carner i Eduard Toldrà; espectacle sobre Joan Puig i Ferrer; *La bogeria i la por*, proposta de treball de Josep Montanyès; adaptació de les *Històries naturals*, de Joan Perucho; espectacle sobre els «Rebomboris del pa»; el procés Ferrer i Guàrdia; estudi sobre el mite d'Antígona; treball sobre *Macbeth*; *Amb jazz i prou*; espectacle sobre Ramon Llull; i la revisió d'obres de Serafí Pitarra, Emili Vilanova, Ignasi Iglésias, Santiago Rusiñol, Adrià Gual, Josep M. de Sagarra, Joan Brossa, etc.



Després d'aquesta enumeració de títols, capaços d'omplir la programació de mitja dotzena de temporades de qualsevol teatre, s'exposaven els termes pels quals s'havia de regir la relació del grup amb l'Institut del Teatre: independència de gestió i programació, funcions de l'equip de direcció, administració separada, subvenció per a la primera temporada –un modest mig milió de pessetes–, utilització d'aules per a assaigs i disponibilitat de l'escenari. A més, s'hi proposava, com de passada, la possibilitat de crear un «teatre estable de la Diputació de Barcelona», i l'equip s'oferia per desenvolupar aquest punt o qualsevol altre.

Bonnín va acceptar inicialment la proposta i, sàviament, es va abstenir de plantejar res a la Diputació, optant –com feia des de l'inici de la seva direcció– per una política de fets consumats. Si hagués plantejat el projecte, la resposta hauria estat gairebé segur negativa, i en canvi tirar endavant aquell DAE, que s'havia empecat la facúndia inventora de sigles de Frederic Roda, amb un primer espectacle i «ja veurem», era perfectament possible. L'acord, doncs, es va produir sense papers ni contractes o convenis, amb una dotació pressupostària força més modesta i amb el compromís d'inaugurar abans no acabés el curs següent la remodelació de la sala del carrer Pere Lastortras (avui, Verdager i Callís), a l'edifici que havia estat la Biblioteca i Escola de la Dona, que l'Institut començava a ocupar per a algunes activitats o



Tres moments de
Terra baixa, primer
espectacle, el 1975.
PAU BARCELÓ

seccions. La remodelació del teatre va ser encarregada a Puigserver i va consistir en la construcció d'un nou escenari, que ocupava la part frontal de la platea i es va preveure envoltat per quatre estructures metàl·liques per a les necessitats de maquinària i il·luminació, de manera que es deixava sense ús l'antic escenari-capella que hi havia al fons.

Les coses van rutllar prou ràpidament i vam començar a treballar en el que havia de ser el primer muntatge, una versió de *Terra baixa*, d'Àngel Guimerà, a partir d'una anàlisi minuciosa del text i d'una lectura que volíem que reposés, a més del triangle amorós, que estava sòlidament construït i era indefugible, en les tensions socials i ideològiques que volíem potenciar. Com diria algú més endavant –i em sembla que hi vam contribuir amb la nostra lectura– l'obra era també un discurs sobre la propietat, i ens interessava remarcar el doble enfrontament a Sebastià, «l'amo», per part de Xeixa, que Guimerà abandona de seguida i nosaltres vam decidir mantenir, i Manelíc. El primer havia d'encarnar la conscienciació de les classes populars, representades pels Perdigons, mentre l'altre sostenia la seva acció individual. D'alguna manera, i per entendre'ns, eren la posició marxista i anarquista enfront de la burgesia. Per a això vam potenciar el personatge de Xeixa i fins vam cometre la gosadia d'incloure una escena deuterocanònica, en què ambdós personatges discutien l'opció respectiva, a més de reforçar Sebastià en una altra escena

afegida, amb el seu futur sogre, per tal que la «classe dominant» tingués més presència en la defensa dels seus interessos i per reduir la caracterització de «dolent» sense fissures que proposa l'autor. Aquesta nova escena era una manera d'enriquir el personatge, a més de subratllar el fet d'estar dominat per una passió insuperable. La resta de personatges van ser tractats com a cor –recurs que quedava clar en les primeres escenes, amb rèpliques intercanviades i repetitives– i eliminàvem les contalles de Tomàs.

Vam començar a fer llistes de possibles components, recuperant intèrprets d'Horta –Nicolàs i Maria Martínez, però també Helena Bayés, Manel Bartomeus, Matilde Miralles, Gabriel Serra–, acudint a alumnes de l'Institut –Munsa Alcañiz, Alfred Celaya, Miquel Periel–; en Fabià va convèncer Carlota Soldevila d'incorporar-se, jo vaig fer el mateix amb el company de facultat Jaume Creus, i també Rosa Novell i Mercè Managuerra, i Montanyès va fitxar un jove aficionat, Lluís Homar, que acabava de fer de Manelic a Horta, a més d'alguns altres noms. Els assaigs es van poder fer a l'Institut i aviat va quedar establert que l'estrena seria com a DAE i que després hi hauria una segona tongada de representacions al Casino de l'Aliança, ja amb el nom de la nova companyia. Per a això, Cesc Espluga va realitzar dues versions de cartell i programa. Era un «reincorporat» d'Horta, com el músic Josep M. Arribalaga, també professor de l'Institut, o el tècnic de llums Ricard Martínez.

Montanyès va fer un muntatge molt en la seva línia, amb una gran presència i participació del cor, i amb un treball dels personatges centrals en què destacava l'expressió corporal de Nicolàs-Manelic, l'ús de la música cantada *a cappella* en directe, el muntatge d'escenes simultànies amb ressons onírics o subconscients, i un ús de l'esplèndid espai dissenyat per Puigserver, amb una amenaçadora xarxa plena de grans pans de pagès, i un vestuari d'un cromatisme molt dramàtic. La nova companyia, doncs, naixia amb les característiques habituals fins aleshores de l'anomenat teatre independent, amb una vintena d'intèrprets i nul·les pretensions de professionalització. L'estrena al nou Teatre de l'Institut (9-V-1975) i la represa al Casino de l'Aliança del Poble Nou (16-V-1975) van anar força bé. La recepció va ser memorable per diverses raons, amb crítiques acarnissades per haver gosat esmenar Guimerà, o per haver-ho fet donant massa importància als aspectes ideològics i manipulant l'original, però amb una excel·lent resposta de públic, de manera que les darreres representacions es van anunciar com «l'espectacle més polèmic de la temporada».

Entre els projectes plantejats en la memòria fundacional per a la primera temporada, vam treballar un temps en l'adaptació de la novel·la de Pedroló *M'enterro en els fonaments*, una proposta de Montanyès, però no hi vam avançar gaire perquè semblava difícil que la dramatització que s'anava perfilant,

Tres moments d'*Home amb blues*, tercer espectacle, el 1977.
PILAR AYMERICH



ONZE DE SETEMBRE

Grup d'Estudis Teatral d'Horta
Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants
Teatre de l'Escorpi




Salvador Espriu

ANTIGONA

Teatre d'Horta



Temporada 78-79 

amb tota la càrrega política a què aspiràvem, salvés l'escull de la censura. Estàvem en els darrers moments del franquisme, però aquest control no havia afluixat, més aviat el contrari. Per tant, vam anar a buscar un altre projecte, ja que la Capmany no havia enllestit –potser ni s'hi havia posat– l'adaptació d'*Un lloc entre els morts*. També a proposta de Montanyès, vam enfocar la possibilitat d'un espectacle a partir de textos de Joan Brossa. L'autor s'hi va mostrar molt ben disposat, i en successives visites al seu pintoresc estudi a Balmes-Travessera de Gràcia, vaig anar recollint i triant les obres que, fotocopiades, estava disposat a deixar-nos.

Aviat vam optar per un espectacle miscel·lani, basat en la part de l'obra brossiana que parteix de la subversió poètica del món de l'espectacle. Ens agradava el seu text més antic conservat, *Quiriquibú*, però no tenia l'extensió suficient, i vam pensar en una primera part composta de peces breus, extretes del seu «teatre irregular». Vam fer una àmplia tria de fregolismes, *striptease* i peces breus o accions que mesclaven el món del teatre, la dansa i el circ, fins que un elemental realisme ens va exigir fer-ne una selecció més reduïda. I aquí va saltar la sorpresa: Montanyès es va fer enrere. No ho veia clar, no sabia com es podia fer allò i, en definitiva, renunciava, tot i saber que això podia posar punt final a l'espectacle. Però va venir la segona sorpresa: en Fabià, que s'havia engrescat molt amb el material i ja tenia nombroses idees visuals i de tractament escènic, va dir-me: «Si tu m'ajudes, ho tirem endavant».

I així va ser. En Montanyès es va retirar sense escarafalls, honestament convençut que no ens en sortiríem i que allò posava en risc la continuïtat de l'Escorpí. En canvi, la majoria dels intèrprets s'hi van engrescar tant o més que nosaltres. Es van retirar també els actors procedents d'Horta, i va caldre buscar-ne de nous o donar oportunitats a alguns dels que en el muntatge anterior només havien fet de cor. Es van incorporar un altre alumne de l'Institut, Francesc Albiol, un aficionat blanenc que treballava a la Caixa, Domènec Reixach i algú més. L'espectacle, representat al Casino de l'Aliança (13-II-1976), va ser molt reeixit, mal m'està el dir-ho, tot i que el mèrit fonamental de la posada en escena i la direcció d'actors va ser d'en Fabià. En Brossa s'hi va entusiasmar, venia cada vespre o gairebé, acompanyat d'amics, i va arribar a convence's que ell havia escrit algunes de les llicències que ens vam permetre, com ara un parell de *stripteases* fets per transvestits, o un *Sord-mut* inicial que, de fet, era una pausa en una obertura rossiniana. Es van rebre premis, aquest cop la crítica es va mostrar unànimement entusiasta, i en Montanyès va ser dels més satisfets i va reconèixer que s'havia equivocat.

Aquella eufòria, alimentada per l'èxit de cada representació i les que vam haver d'afegir, va anar acompanyada, però, d'una notícia impensada: en Fabià formava una companyia nova, el que seria el Teatre Lliure, amb plantejaments

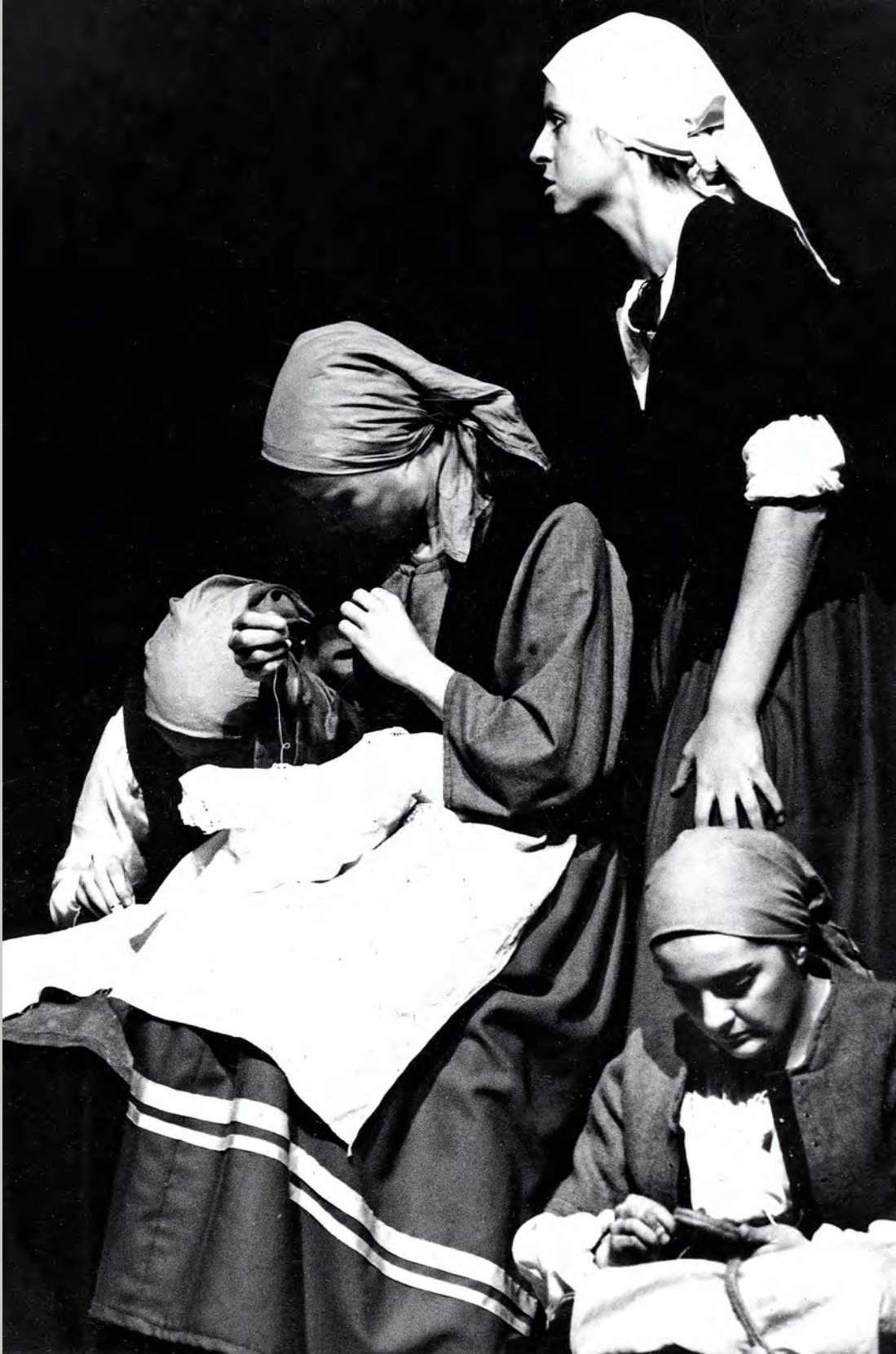
Dos cartells de Cesc
Espluga per a l'Escorpí
i la represa d'Horta.

molt diferents, amb en Lluís Pasqual i en Pere Planella, i s'endua alguns dels actors i les actrius més significatius: Carlota Soldevila, Muntsa Alcañiz, Lluís Homar i Domènec Reixach. Sé que a Montanyès li va doldre no ser convidat a formar part del nou projecte, però no es va posar cap pedra al fetge i va decidir tirar endavant el que teníem engegat, quan estava en un punt tan dolç de credibilitat. Per la meua banda, com diuen que passa als marits enganyats, vaig ser dels darrers que es van assabentar de la nova aventura, que em va explicar en Pep, i que em va sumir en un cert estupor: acabava de codirigir, ni que fos nominalment, l'espectacle amb en Fabià, tenia una història personal i teatral prèvia amb en Pasqual, i formava equip amb Planella en els tallers de pràctiques de l'Institut. Però es veu que no sabien com dir-m'ho. Les explicacions van arribar força més tard.

Animós i emprenedor com sempre, Montanyès va treure de la llista un vell projecte, que ja figurava en les previsions del grup d'Horta: una col·laboració amb La Locomotora Negra que es deia *Amb jazz i prou*, tot i que el projecte inevitablement va evolucionar respecte a la idea inicial. A més de l'Escorpí i la Locomotora, va voler recuperar altre cop alguns dels actors d'Horta que havien estat en el muntatge de *Terra baixa* i, per tant, també es va recuperar el nom del GETH, de manera que va ser una «producció a tres bandes». Com que, a més del protagonisme musical, calia una base textual de nexa, vam recórrer a la poesia, però amb una selecció molt personal, centrada en poetes catalans bàsicament del segle XX, amb un poema de cadascun i de manera que es poguessin articular en blocs temàtics. Alguns d'aquests poemes van ser transformats en cançons i es van encomanar al camaleònic i àgil Joan Vives, compositor capaç d'escriure per a una formació com la Locomotora, amb estils que no s'apartessin gaire del jazz, encara que amb un repertori de solucions molt més ampli. Alguns dels temes serien ballats, i s'hi va incorporar el coreògraf Agustí Ros. Tot plegat va ser *Home amb blues*, a partir del títol d'un poema de Joaquim Horta, i vam retornar als Lluïsos d'Horta, recuperant algunes característiques marca de la casa: escenari nu, escenografia mínima, molts elements i canvis de vestuari, com a tot bon musical, confiats a Pau/Pablo López i Nina Pawlowsky, dos alumnes d'en Fabià, els quals ell va assessorar sempre que li van demanar.

A més dels veterans d'Horta (Manel Bartomeus, Helena Bayés, Pilar Bonany, Maria Martínez, Matilde Miralles, Joan Nicolàs) es van incorporar força alumnes de l'Institut (Jaume Benet, Jordi Brau, Laura Culat, Abel Folk, Pep Anton Muñoz, Ferran Poal, Pau Sampietro, Ricard Sierra), a més d'algun membre de l'Escorpí i gent nova d'altres procedències. Va ser un equip jove i entusiasta que va assajar durant mesos, i la Locomotora va haver de fer més hores que mai, en un procés molt més llarg de l'habitual, però tothom estava eufòric, i d'ençà de l'estrena (11-III-1977) la resposta del públic, i novament

Onze de setembre, quart espectacle, el 1977.
ROS RIBAS





de la crítica, va ser entusiasta i gratificadora, amb cada funció amb part dels espectadors ballant al final a l'escenari i pels passadissos alguns dels temes que la Locomotora encara tenia esma de continuar tocant. L'espectacle es va representar fins al maig i després va ser inclòs en la programació del Grec d'aquell any. Va ser una fita pel que fa a la realització de musicals, per cert abans que s'hi dedicés una companyia com Dagoll Dagom. Però la nostra tampoc va ser la fundació del gènere musical, que comptava, entre d'altres, amb els anteriors espectacles d'Horta, els de la Cova del Drac o aquella *Granja animal* que ens va posar sobre la pista del seu compositor, Joan Vives.

El projecte següent del Teatre de l'Escorpí no va sorgir de la famosa llista programàtica, però sí d'algun dels àmbits que s'hi preveia: el de la recuperació de la memòria històrica. En aquell moment polític vam considerar que era prioritari explicar la pèrdua de les llibertats nacionals i l'origen de la commemoració anual de la Diada, i va ser *Onze de setembre*. Era època de recuperacions, i ens va semblar que havíem de buscar un local emblemàtic: l'espectacle havia de ser de gran format, i per a això ni el Centre Parroquial ni la mateixa Aliança ens servien. Ens calia, a més, ampliar l'equip actoral –en aquella època, les baixes per servei militar eren una maledicció–, i per a les dues coses vam trobar solució aliant-nos amb el Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants, que estava implicat en la reivindicació de les antigues cotxeres de tramvies de Sants com a espai cultural i cívic per al barri. Es tractava de fer un muntatge de teatre document, i ells tenien l'experiència de *La Setmana Tràgica*, en la qual jo havia participat com a assessor històric, un èxit que havia permès la professionalització d'alguns intèrprets mentre uns altres romanien fidels a la gestió de l'Escola.

Dos moments d'*Onze de setembre*. Per a representar el bisbe, Montanyès es va afaitar la barba.
ROS RIBAS



La represa del Teatre d'Horta, amb *Sopa de pollastre amb ordi*, el 1978.

Salutació al final de l'estrena amb els adhesius de la campanya per la llibertat d'expressió.
PAU BARCELÓ

El «tripartit» Horta-Sants-Escorpí va emprendre la producció amb sessions d'improvisació per a les escenes del poble, cadascun fent un ofici manual, unes escenes que anirien intercalades tant amb documents de l'època com amb recreacions literàries que els fets havien provocat de la Renaixença ençà. Com a autor, vaig fer un text massa dens, didàctic i feixuc, que la posada en escena compartida amb en Montanyès no va saber vitalitzar prou. Després de l'estrena a les recuperades Cotxeres de Sants (10-XI-1977), les crítiques foren decebedores, la sala va omplir-se amb moderació els dies programats, i la feina de l'equip va tenir poques compensacions. Un equip d'arquitectes ens havia ajudat a fer habitable l'espai, que contenia el dispositiu escènic, en forma d'H, amb el públic immers a dins, seguint –com ja havia fet *La setmana tràgica*– el model dels dos espectacles del Théâtre du Soleil sobre la Revolució francesa. En els dos braços llargs de la H se situaven els menestrals, i al damunt de dues plataformes elevades es representaven les escenes «històriques» i la lectura de bans, declaracions i tota mena de documents representats o dits pels personatges protagonistes dels fets. L'escenografia i el vestuari tornaven a ser de Pau/Pablo López i Nina Pawlowsky, als quals es va afegir Pep Duran, també assessorats per en Fabià. La música era dels germans Pere i Carles Puértolas, interpretada per dos trompetistes i un percussionista, i el grup d'actors i actrius arribava a la trentena, inclosos els dos directors, tants personatges calia incorporar.

Força abans que es produís l'estrena em van demanar que m'incorporés al Teatre Lliure com a director de la cooperativa –de fet, per organitzar «l'empresa», que estava absolutament per fer– i vaig decidir acceptar-ho pensant que amb l'Escorpí potser ens entestàvem a continuar un model superat de



teatre independent, amb col·lectius amplis no professionalitzats, i que segurament la nova fórmula del Lliure era el que calia plantejar-se. No m'hi havia d'incorporar, però, fins que acabessin les representacions d'aquell *Onze de setembre*. En Montanyès ho va entendre i va acceptar sense cap retret aquella nova deserció, i va decidir replegar esforços i efectius humans en el seu reducte hortenc, de manera que el Teatre de l'Escorpí semblava que finalitzava la seva breu trajectòria.

Però no, encara va ser el rètol, i poca cosa més, per a un parell d'espectacles: primer, al cap de quatre anys, en Montanyès em va plantejar si estava d'acord que l'utilitzés per a l'estrena d'una obra de Josep M. Benet i Jornet, *Revolta de bruixes*, al Romea, cosa que em va semblar perfecte ja que complia el requisit bàsic de la companyia: autoria textual catalana. Enric Gallén en parla prou extensament en una altra banda d'aquest volum. I l'any següent vaig ser jo qui li va proposar que em concedís la utilització del nom en el muntatge en què em vaig embarcar l'any del centenari del naixement de Joan Puig i Ferrer, amb *La dama enamorada*, que es va estrenar al Festival de Sitges i després va fer temporada en el Lliure on, per cert, jo ja no era director de la cooperativa, però que va acollir l'espectacle mentre la companyia estava de gira per Catalunya. En el text dedicat a Josep Maria Segarra, que va dirigir el muntatge, parlo una mica més d'aquest darrer espectacle del Teatre de l'Escorpí.

Sopa de pollastre amb ordi, amb Rosa Maria Sardà i Joan Vallès.
PAU BARCELÓ

El replegament de Montanyès a Horta va consistir a recuperar inicialment el nom de Grup d'Estudis Teatral d'Horta per a un espectacle que suposava un tombant, en incorporar diversos professionals de llarga trajectòria –Àngels Moll, Rosa Maria Sardà, Joan Vallès–, al costat de Joan Miralles, ja professional, de membres històrics com Manel Bartomeus, Helena Bayés o Matilde Miralles, i algun membre més recent, per exemple Jordi Martínez. El text, *Sopa de pollastre amb ordi*, d'Arnold Wesker, en traducció de Manuel de Pedrolo, va tenir un muntatge més convencional, amb música de Josep M. Mainat –però enregistrada–, i una escenografia realista de Josep Maria Espada, alhora que es recuperava el tàndem clàssic d'Horta, la direcció compartida de Montanyès amb Josep M. Segarra. La voluntat de continuïtat la marcava la llista de projectes inclosa en el programa: *Un lloc entre els morts*, *Ròmul el gran*, de Dürrenmatt, i un títol recuperat de l'antiga llista del GETH: *Maricantus i llepalicorns*, que ara s'aclariria que havia de ser un musical, novament amb *La Locomotora Negra*, amb text de Josep M. Benet.


De fet, darrere d'aquella represa hi havia la voluntat de Montanyès de fer una companyia més o menys estable i una programació continuada, una mica segons el model que desenvolupava el Lliure i que seria assajat també per altres intents en la perifèria de la ciutat: el Teatre de Sants –a partir de la

reconversió del grup de l'Escola– el Sant Andreu Teatre i algun altre projecte més efímer. En tot cas, l'operació no era tan fàcil com la gràcia. Horta quedava molt lluny per fer una programació diària, i tot i l'atractiu dels professionals incorporats, l'explotació de *Sopa* no va tenir tant d'èxit com calia esperar. El muntatge era digne, el nivell actoral, no cal dir-ho, impecable, però potser la posada en escena globalment era massa tradicional i allunyada del «segell Horta». L'estrena (9-III-1978), les crítiques i els comentaris foren tots positius, es va comptar fins i tot amb la presència de l'autor anglès en una de les representacions i, en general, podem dir que fou el que els francesos en diuen un *succès d'estime*, però no va aconseguir consolidar la nova fórmula. Tanmateix, valgué als directors la proposta per refer en castellà el muntatge a Madrid, al Centro Dramático Nacional, aleshores dirigit per Adolfo Marsillach, en el Teatro Bellas Artes, una de les seves seues.

A Horta, la decisió fou retornar *all'antico* i, en comptes de desenvolupar els projectes anunciats, la temporada 1978-79 s'hi va fer una reposició d'*Home amb blues*, producció fàcil de recuperar només amb els inevitables canvis en el repartiment, i després un nou espectacle «format Horta» total. Ambdues experiències foren dos èxits, tant la represa del musical com el nou muntatge a partir d'*Antígona*, de Salvador Espriu (1-XII-1978). En aquest cas, la protagonista fou Àngels Moll, i repetien professionals com ara Joan Vallès o Joan Miralles, al costat de joves valors que anaven destacant, per exemple Pep Munné, Josep Sais, Rosa Novell, Abel Folk o Pep Anton Muñoz, al costat dels històrics d'Horta Manel Bartomeus, Matilde Miralles i Jordi Martínez. Amb un espai i una il·luminació extraordinaris del mateix Montanyès i un vestuari espectacular de Fabià Puigserver, es recuperava també la música de Josep M. Arrizabalaga, ara d'orgue, i l'espectacle assolí un nou èxit, que es perllongà amb una quinzena de representacions al Romea el novembre següent. Però l'estrena seria el darrer intent de fer viable una programació regular a Horta i, per tant, també va ser el darrer espectacle que lluïa el nom del barri per designar la companyia. A partir d'aquell moment, Montanyès –i Segarra també, és clar– esdevenia un director *freelance* i hauria d'anar buscant la manera de col·locar els seus projectes o bé d'acceptar els encàrrecs que se li feien.

Tres moments
d'*Antígona*, el 1979.
ROS RIBAS





En Ricard Martínez, el pintaungles vermell i la pica malaguanyada

Francesc Rodelles i Vinyoles

«Bueeneees!» era la cordial salutació que en Ricard Martínez ens adreçava sempre. La deia allargant les vocals fins a obtenir un somriure malèvol de complicitat. La salutació, amb esperits lingüístics superposats, mostrava alhora el gat viu i el gat mort de la mecànica quàntica. Era una entrada potent per crear una expectativa, però rarament l'acompanyava d'un discurs. Ell preferia escoltar. La seva entrada era com el canvi de

llums que estableix un nou clima a l'escena però deixa que siguin els actors i les actrius qui facin les rèpliques.

Malauradament, no vaig conèixer en Ricard en la seva època de tècnic de llums d'Horta al costat d'en Montanyès, ni me'n va parlar mai. Però em puc imaginar els seus esforços per aconseguir el màxim amb el mínim. Rarament els tècnics fan gala de les seves

D'esquerra a dreta, els tècnics Joan Ponce, Ricard Martínez, Xavi Clot i Santi Maymí, en el muntatge de *La bella Helena*, al Lliure.

ROS RIBAS

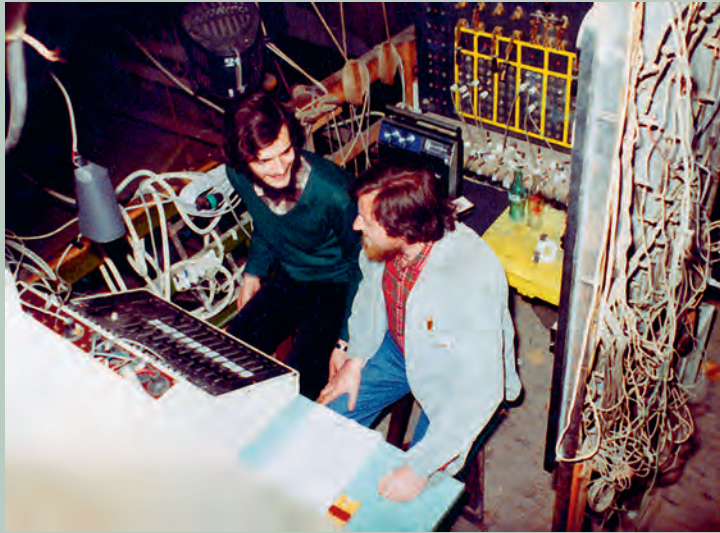
proeses perquè acostumen a ser històries tristes. Haver de dir que una cosa no pot ser, sabent que la raó no satisfarà ningú, no és gens agradable. Haver de fer miracles amb un esclop i una espardenyà no complau ni els més entusiastes. Segurament és per això que en Montanyès, com a director de l'Institut del Teatre, va procurar dotar-lo amb equipaments de darrera generació d'il·luminació. Ho puc confirmar perquè em va consultar per tal que fos així quan es va fer la reforma del Teatre Adrià Gual. En Ricard encara no treballava a l'Institut. Més endavant, quan vingué, a part de pràctiques d'il·luminació impartí l'assignatura de materials d'il·luminació.

No sé en quin curs de creativitat avançada en Ricard devia descobrir un ús insospitat d'un pintaungles vermell. O potser era la seva intuïció natural de tècnic de llums acostumat a haver-se-les d'empescar en circumstàncies precàries. Sigui com sigui, un bon dia vaig descobrir que totes les eines, mànegues, focus, escales i accessoris del laboratori d'il·luminació havien sigut etiquetades per ell ben visiblement amb la paraula LAB en vermell. El pintaungles, que té una adherència impressionant en tota mena de superfícies, en les habilitats d'en Ricard va trobar un ús pràctic per evitar la dispersió dels nostres equipaments per l'Institut. I no només això; el pintaungles vermell va ser utilitzat per lacrar i assegurar que no s'afluïxessin els cargols dels endolls i també per detectar si algú els havia manipulat! Malgrat això, t'he de dir, Ricard, que van desaparèixer —mai més vistes— dues

escales. Segurament algú es devia passar una bona estona rasant les teves inscripcions. Espero que no ho fes amb les ungles.

Una de les experiències pedagògiques més intenses que vaig compartir amb ell va ser en unes jornades dedicades a l'estudi i recreació escènica de la llum mediterrània el setembre del 97. La idea se'm va ocórrer als Estats Units d'Amèrica quan assistia a una convenció de la USITT (Institut de Tecnologia Teatral). En una de les conferències l'empresa Vari-lite de focus mòbils va fer una presentació oferint la possibilitat de cedir-ne temporalment unes unitats a institucions acadèmiques que es plantegessin finalitats experimentals. Vaig manifestar el meu interès a fer una sessió a l'Institut del Teatre i ens van cedir 12 mòbils V5 i una taula Avolite. L'experimentació havia de consistir a estudiar les variacions lumíniques i cromàtiques de la llum en el mar i en el cel de la costa mediterrània per tal que servissin d'inspiració d'un joc de variacions lumíniques en un escenari. Així doncs, es va obrir la matrícula i s'hi van inscriure alumnes de diversos països de la conca mediterrània com ara Albània, Croàcia, Itàlia, Múrcia, València, Málaga (i també de Madrid i Portugal) pertanyents a l'Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo dirigit per José Monleón.

Per tal de portar-ho a terme vaig organitzar diverses sessions preparatòries: per exemple, l'anàlisi musical de la peça *La mer* de Claude Debussy amb en Joan Alavedra, les causes atmosfèriques de la llum mediterrània amb



l'Alfred Rodríguez-Picó, la llum i l'estat d'ànim amb la psicòloga Neus Barrantes, fotografia amb en Ferran Freixa... En Ricard Martínez s'encarregà d'anivellar els coneixements tècnics bàsics sobre materials d'il·luminació per tal que tothom pogués seguir les sessions sense dificultats. Com que a més a més li agradava la fotografia, va muntar una sessió pràctica al port olímpic per tal que tots els assistents poguessin observar i capturar la llum mediterrània. La idea era ser allà de bon matí per veure l'evolució completa de la llum del sol: *De l'aube à midi sur la mer* segons Debussy. Però hi vam arribar a migdia quan ja queia un sol de justícia, i, amb les càmeres penjades al coll, fèiem més aviat pinta de turistes despistats que no pas d'investigadors de la llum.



En escena, la llum no es veu sinó que s'aplica damunt d'alguna cosa. Per fer-ho senzill i flexible, no es tractava tant de crear una escenografia que fos un mar, sinó una llum que en mostrés atmosferes canviants. Per tant, ho vam reduir a l'ús de fum, d'un ciclorama i d'un element molt econòmic però efectiu que vam comprar al súper del costat el teatre: tires de plàstic de cuina transparent que vam tensar de banda a banda de l'escenari, a un pam de terra i que vam animar amb l'aire d'uns ventiladors. Aquest material ens permetria veure a través la llum del terra il·luminat i, per reflex, la llum en diverses direccions des de sobre. Va ser sorprenent observar com tots els participants es van engrescar a jugar amb aquest senzill dispositiu escènic, que també incloïa equipament de llum convencional, i es van llançar a programar amb imaginació uns llums mòbils als quals mai abans no hi havien tingut accés. L'èxit va ser impressionant i, al final, en escrits individuals que ens van adreçar, van argumentar el

En el control de llum del Centre Parroquial d'Horta.

Un retrat de Ricard Martínez dels anys d'Horta.

A la pàgina següent:
Tractament fotogràfic de Ricard Martínez, segons indicacions de Cesc Espluga, per a *Onze de setembre*.

seu aprofitament. En Monleón, en el seu discurs de clausura, va dir que finalment havíem trobat l'element que realment ens unia a tots els de la mediterrània: la seva llum.

També recordo el dia que els arquitectes del nou Institut del Teatre ens van reunir els professors per exposar-nos el projecte. En Ricard va suggerir de fer-hi un laboratori de fotografia. Segons ell, havia de ser un espai fosc amb una pica gran per manipular els productes químics del revelat. Jo vaig manifestar el meu escepticisme perquè ja a l'any 2000 es veia a venir que la fotografia analògica aniria de baixa en favor de la digital. Però seguint les seves indicacions es construí el laboratori de fotografia amb una esplèndida pica d'acer inoxidable. Malauradament, en Ricard morí i el seu laboratori no es va arribar a estrenar mai. Durant anys va servir com a magatzem de vestuari i recentment se n'han desmuntat la pica i els envans per poder ampliar el laboratori d'il·luminació.

En el nou edifici de Montjuïc, el nostre departament de disseny escènic està situat a la planta més alta. Té uns grans finestrals per on entra moltíssima llum de dia. En morir en Ricard, un company professor tingué el detall de penjar una fotografia seva feta amb una càmera digital i impresa en paper. Amb el pas del temps i l'acció de llum, la fotografia s'anà alterant. Primer anà perdent tots els colors un a un, i finalment perdé totes les formes fins a esdevenir un simple paper blanc. Collons, la llum!, vaig pensar; la il·luminació ha desmaterialitzat la imatge del professor de materials d'il·luminació, amant de la imatge. Sort que la teoria diu que el blanc, que representa dol en algunes cultures, de fet, conté tots els colors.



L'Institut del Teatre i el Teatre Lliure





L'home de teatre i el pedagog (1970-1980)

Joan Castells

Recepció al nou professorat de l'Institut del Teatre, el 1970: Espinàs, Berceviczy, Montanyès, Roda, García López i Bonnín.
PAU BARCELÓ

Una reunió del claustre de professors, com a president de la Coordinadora d'estudis, amb Planella, Lahosa, Manich i Soldevila.
PAU BARCELÓ

Durant la dècada dels anys setanta es fixen les bases d'un nou model de l'Institut del Teatre. La màxima dedicació d'un també nou professorat té com a objectiu la posada al dia dels plans d'estudis i de la recerca de didàctiques més d'acord amb les demandes dels estudiants. I Josep Montanyès es dedica prioritàriament a aquesta tasca.

Noves directius

La *Memòria del curs 1970-71*, redactada minuciosament per Andreu Vallvé Ventosa, secretari general, dona fe de les primeres decisions que va posar en marxa Hermann Bonnín immediatament després del seu nomenament com a director. L'acte d'inauguració del curs es va realitzar «bajo la presidencia del Excelentísimo Señor José M^a Muller y de Abadal», que amb la seva presència beneïa la nova etapa empresa per Bonnín. L'ideari i els projectes esbossats en el parlament del nou director són rigorosos i d'alta volada. Però no és el cas d'allargar-nos en aquest apartat perquè el subjecte de l'escrit és el Pep Montanyès. Malgrat això, cal que valorem algunes conseqüències d'aquest primer període de renovació profunda que s'inicia l'any 1970.

A més de les millores de les infraestructures de l'edifici es produeix una primera tria de nous professors i s'inicien les primeres decisions per establir un altre pla d'estudis. El nou equip és integrat per Frederic Roda, Xavier Fàbregas, Àngel Carmona, Bartomeu Alsina i Andreu Vallbé, un home de la casa com a secretari acadèmic. S'inicia, així, una nova regeneració en incorporar al claustre professors com Albert Boadella, José Montáñez [sic], Fabià Puigserver, Catalina Sierra, Joan-Andreu Vallvé, Josep M. Arrizabalaga, Joan Baixas, Josep M. Espinàs, Francesc Nel·lo i Carlota Soldevila, entre d'altres. Un nou equip que en poc temps agafa les regnes de la renovació pedagògica.

La *Memòria 1970-71* també deixa constància d'un respecte per la línia de continuïtat: «Los restantes profesores de Arte Dramático, hasta un total de

treinta y uno, han seguido desarrollando sus clases habituales en sus correspondientes cátedras». Fins aleshores i durant anys, la nòmina dels professors es fonamentava en la propietat de càtedra, i allò tenia com a conseqüència un immobilisme i una manca de treball en equip.

Els nous docents que s'incorporen es mouen per la voluntat de treball compartit i amb proximitat cap als alumnes. Podrien ser qualificats de «profes sense corbata». En el futur, la propietat de càtedra no existí mai més.

La primera tasca docent de Josep Montanyès es desenvolupa al «primer curso de Comunes del Plan Nuevo Docente» i és descrita amb aquests termes:

Materias	Número de horas			Método de estudio	Profesores
	Por semana	Por mes	Curso 1970/71		
Expresión oral	3	12	82	Clases prácticas	José Montañez Roser Coscolla
Sones					
Lectura					
Fisiología e higiene de la voz					Jorge Perelló
Música, Solfeo y Canto	1	4	28	Teoría y práctica	José M ^a Arrizabalaga

148

En els seus inicis com a professor a l'Institut, va introduir l'«expressió oral», una nova concepció de treballar les tècniques de la veu de manera més integradora i propera a la interpretació. Aviat, un bon grup de professors de l'era de Díaz-Plaja (Roser Coscolla, Artur Carbonell, Joan Magriñà, Josep Mesures Cabanes, etc.) s'havien de jubilar, cosa que en va facilitar la renovació. Entre els professors que treballen el tema de la veu cal destacar la incorporació de Coralina Colom, vocacional, treballadora incansable, mestra de mestres, amb una metodologia «modèlica» i que, en bona part, encara perdura en els equips actuals de professors. Josep Montanyès treballa amb ella colze a colze, però també li permet una més gran implicació en l'elaboració dels nous plans d'estudis.

El teatre com a vocació

Abans de seguir desgranant una part del treball que Montanyès va fer a l'Institut del Teatre, cal deixar constància d'un fet molt rellevant i que, sovint, no s'esmenta. Montanyès fou reconegut per la seva capacitat de gestió que, a vegades, exercia amb una vehemència que feia basarda. Però al cap d'un moment se n'adonava i els crits quedaven en no res perquè, a dins, hi tenia una ànima d'home de teatre. Per negociar amb les institucions era molt útil. I també per la seva capacitat d'apropar-se als polítics i convence'ls de la necessitat imperiosa d'un determinat projecte i el pressupost que l'havia d'acompanyar. Més d'una vegada havia fet servir trapellereries d'actor per aconseguir el que volia.

Però aquesta imatge no és l'autèntica. Ell vivia per l'escenari i per la pedagogia. Considerava bàsica la formació teatral com a eina que havia de redreçar les mancances del país.

Josep Montanyès, a més de la seva formació a l'EADAG, en entrar a l'Institut ja havia acumulat una experiència pedagògica renovadora, la creació dels Estudis Nous de Teatre –amb A. Boadella–, que va durar només dos cursos perquè en coincidir amb la renovació de Bonnín a l'Institut, hi van passar bona part dels professors i fins la majoria d'alumnes. Anteriorment, el 1964, va capitanejar la creació d'una companyia, el Grup d'Estudis Teatral d'Horta. El nom del grup ja posa l'èmfasi en el concepte «estudis teatrals» i demostra l'interès pedagògic.

149

Segon curs d'una nova etapa

Però cal seguir desgranant els esdeveniments en què participa. El curs 1971-72 ja es concreten alguns aspectes d'un nou pla d'estudis. Es posa en marxa un primer Curs d'Especialitats en tres ramificacions: Interpretació, Escenografia i Arts Dramàtiques. De catorze assignatures de primer curs es passa a un total de nou matèries i s'incorporen nous professors. José Montañez hi figura com a professor d'expressió oral. Montanyès emprèn noves iniciatives i organitza una activitat extraescolar consistent en una lectura de poemes de Miguel Labordeta amb un grup d'alumnes. Va ser una manera d'obrir l'Institut a una realitat encara marcada pel franquisme, la que el país vivia.

Hermann Bonnín impulsa una renovació valenta del professorat. Durant la dècada 1970-80 s'incorporen més d'un centenar de persones entre docents i no docents i amb dedicacions diverses. La transformació és evident i amb aquesta fórmula s'extingeix el que havia estat durant molts anys un pes mort: la propietat de càtedra.



Bases del projecte de la renovació pedagògica

150

El dia 3 d'octubre de 1971 té lloc a l'Ametlla del Vallès una primera jornada de treball del Claustre de Professors d'Arts Dramàtiques. S'hi presenta la Comissió Coordinadora d'Estudis per al curs 1971-72. Montanyès en forma part al costat de J. M. Arrizabalaga i A. Boadella. El dia 18 de març, a la mateixa localitat, hi té lloc una segona trobada de treball de tot el professorat. Aquesta tasca, realitzada en bona mesura d'una manera assembleària, dona com a resultat la creació d'una coordinadora d'estudis integrada per professors i alumnes. Naturalment, Montanyès en forma part amb J. Mallofré, F. Nel·lo i J. Sanchis entre d'altres, i amb una representació dels alumnes entre els quals Imma Colomer i Joan Abellan, que acabà sent professor. La comissió coordinadora d'estudis es va establir en la segona meitat dels anys setanta, i va quedar integrada per C. Soldevila, F. Puigserver, I. Pericot, J. E. Lahosa, J. Montanyès i J. Melendres.

Als anys setanta, l'Institut del Teatre fa un *aggiornamento* que es correspon a l'efervescència política que vivia el país. Als carrers de Barcelona sovintejaven manifestacions acompanyades de corredisses davant la policia. Els nous professors no només entenien les reivindicacions dels alumnes que van provocar la destitució del director Díaz-Plaja, sinó que les compartien i les ataven. A les aules feien treballs atrevits i mal vistos per algun personal subaltern que va romandre al seu lloc encara uns anys més.

Durant aquest temps, el treball és força compartit però rigorós. La Sala de Professors esdevé la sala de màquines per engegar un nou Institut. Hi tenen lloc maratòniques jornades de treball amb tot el professorat i les trobades

Mostrant al president de la Diputació de Barcelona, Juan Antonio Samaranch, el nou laboratori de dicció de l'Institut del Teatre.

PAU BARCELÓ

Assistint al taller *Ubú, rei* al teatre de Pere Lastortras.

PAU BARCELÓ

informals en hores lliures per compartir criteris i decisions. Des d'aquest espai també es discutien de forma compromesa fets de la vida social i política. Es va engregar una campanya de llibertat d'expressió arran de l'empresonament d'Albert Boadella i els membres d'Els Joglars (1977). Recordo que l'anagrama de la llibertat d'expressió –una màscara amb la boca tapada que s'ha convertit en una icona, avui dia tan malmesa– el va dibuixar Fabià Puigserver mentre discutíem el tema i l'endemà el vam fer públic. Sovint, aquesta activitat es traslladava a un bar veí que va acabar sent conegut amb el nom de l'aula 10. En el moment de redactar aquestes ratlles el bar encara és idèntic i és regentat per l'hereva amb la mateixa passió que ho va fer la seva família.

Avenços pedagògics

Un dels objectius del que podríem anomenar nova pedagogia consistia a obrir els coneixements a conceptes i mètodes que es desenvolupaven en altres països més avançats que el nostre, que sofria un endarreriment molt considerable. Amb aquest objectiu és convidat Roy Hart del 15 al 26 de gener de 1973, deixeble i seguidor d'Alfred Wolfsohn, coneixedor d'una metodologia molt particular sobre l'educació de la veu. Aprofitant la seva presència a Barcelona, Roy Hart va fer una actuació pública al Teatre Romea amb textos del poeta francès Serge Behac. La funció va anar acompanyada d'un col·loqui que va aixecar grans expectatives. Montanyès va descobrir un camí nou per a l'aprenentatge vocal dels seus alumnes, va estudiar les tècniques de Roy Hart i les va practicar a l'Institut, amb la força i la voluntat d'un autodidacte. Es va interessar per conèixer i importar a l'Institut el seu treball.

La importància i la renovació que va agafant l'ensenyament de l'expressió oral queden paleses amb la inauguració, aquell mateix any, d'un laboratori de dicció impulsat per Montanyès, que permetia treballar amb els alumnes d'una manera personalitzada.

El curs 1974-75 es posen en marxa una mena de proves d'ingrés per seleccionar els alumnes d'entre 113 sol·licituds. Aquest gran nombre d'aspirants era una mostra que l'Institut del Teatre remuntava la crisi que havien generat els alumnes a finals del anys seixanta, queixosos perquè els ensenyaments que s'hi impartien eren obsolets. Entre els alumnes matriculats hi figuren molts noms de persones que van passar a formar part de l'activitat dels escenaris del teatre català i alguns que en poc temps esdevingueren professors.

Josep Montanyès, que venia d'una fructífera activitat dins de l'anomenat teatre independent, especialment el que es feia a Horta, s'adona, amb altres professors, de la mancança que tenien els estudis pel que feia a la pràctica escènica. Posen fil a l'agulla i generen petits muntatges que aglutinen les tècniques que van aprenent els alumnes. En aquesta tasca, Montanyès és



152

especialment sensible a materials provinents de la literatura catalana. Creu que els escenaris han d'esdevenir ressonadors de la paraula ben dita. Al mateix temps cerca noves formes expressives en les representacions que porta a les aules i als teatres. Cal deixar enrere les «velles formes».

El màxim exponent el tenim l'any 1975. S'inaugura una renovació del teatre a la seu de Pere Lastortras que havia de servir per mostrar-hi tallers dels alumnes i altres espectacles professionals. També es crea el Departament d'Activitats Escèniques (DAE) amb l'encàrrec de dur la programació de la sala i gestionar produccions d'espectacles proposats pels professors. La remodelació dels teatres i l'activitat del DAE s'inaugura el 9 de maig amb una versió de *Terra baixa* –un espectacle de referència– signada per Josep Montanyès, Fabià Puigserver i Guillem-Jordi Graells que fou l'origen de la companyia Teatre de l'Escorpí.

Es produeix una trencadissa

No és aquí el lloc d'entrar a valorar la crisi que es va provocar amb la destitució d'Hermann Bonnín i Frederic Roda per part de la Diputació amb un decret del 23 de setembre de 1980. Aquests esdeveniments van acabar amb el nomenament de Josep Montanyès com a director, el 20 de maig de 1981, primer provisionalment i després ratificat en ferm pel claustre. Des d'aquest moment, l'home de teatre i pedagog es va veure obligat a invertir la major part del seu temps en la gestió de l'Institut del Teatre.

Acte d'homenatge a
Josep M. López Picó,
al Palau Güell.
PAU BARCELÓ



Presentant al Teatre Romea una conferència-espectacle de Roy Hart.
PAU BARCELÓ

Una visita amb responsables de la Diputació de Barcelona al Palau Güell.
PAU BARCELÓ

«El que em dona sentit al que faig és l'escenari»

Abans d'acabar aquesta crònica, no em puc estar de fer esment, una altra vegada, de la passió autèntica que Josep Montanyès sentia pel teatre més enllà del servei que va fer en la gestió. L'any 2000, jo treballava en el projecte de muntar l'obra de Jaume Cabré, *Pluja seca*, que es va estrenar a la Sala Petita del TNC el 25 de gener de 2001. Mentre em plantejava el repartiment em vaig adonar que l'actor Pep Montanyès donava perfectament el perfil per interpretar un dels personatges, en Ramis, un investigador universitari. En aquell moment, Montanyès era director del Lliure, que estava en el darrer any abans d'obrir la nova seu a Montjuïc. També era gerent del projecte Ciutat del Teatre. Jo era conscient de la feinada que tirava endavant i vaig dubtar de fer-li la proposició. Però és allò que penses: «El no ja el tens». La resposta d'ell va ser immediata: «Ja hi pots comptar». «Però estàs fent molta feina», «Per això no et preocupis. El que em dona sentit al que faig és l'escenari». En dono fe.

Per a la redacció d'aquest escrit he emprat les *Memòries acadèmiques* de l'Institut del Teatre, *L'Institut del Teatre. Els primers cent anys (1913-2013)* de Guillem-Jordi Graells i Xavier Fabrés. I, finalment la meua pròpia memòria, ja escassa.



La direcció de l'Institut del Teatre

Guillem-Jordi Graells

Montanyès, al seu despatx com a director de l'Institut del Teatre.

ROS RIBAS

Inauguració del curs 1981-1982 al Palau Güell.

PAU BARCELÓ

Presentació del Congrés Internacional de Teatre a Madrid.

Durant la dècada dels setanta del segle xx, sota la direcció d'Hermann Bonnín, l'Institut del Teatre va experimentar una transformació i modernització radicals. En el context del final del franquisme i l'anomenada Transició, el centre va ampliar ensenyaments, va modernitzar plans d'estudis, va relançar les activitats i les publicacions i, en general, va tornar a ser present i referencial en la vida escènica i cultural de la ciutat i del país. L'equip de què es va envoltar Bonnín va ser nombrós i entusiasta, compromès en la renovació plantejada. Des del començament, el 1970, s'hi va integrar Josep Montanyès, que en favor de la nova possibilitat que s'obria fins i tot va decidir donar per acabat el projecte que havia iniciat poc abans, conjuntament amb Albert Boadella, els Estudis Nous de Teatre Centre d'Estudis d'Expressió. De fet, bona part del professorat del centre va fer cap també a la nova etapa de l'Institut, en què Montanyès destacà ben aviat en la nova estructura acadèmica i funcional. De tot plegat en parla en aquestes pàgines Joan Castells, un altre dels professors incorporats a l'etapa renovadora. Cal subratllar que el paper de Montanyès a l'Institut del anys setanta va anar creixent, fins a ocupar llocs clau, com a membre destacat i finalment cap i portaveu de la Comissió Coordinadora d'Estudis, en qui Bonnín va anar delegant la gestió de l'Escola Superior d'Art Dramàtic. El seu paper encara es va reforçar en accedir a la secretaria acadèmica de l'escola quan Andreu Vallvé va morir el 1979. Per tant, en produir-se l'any següent la crisi pel cessament inesperat de Bonnín per part de la Diputació, Josep Montanyès era un dels «homes forts» de la institució.

Si a l'Institut s'havia produït una transformació substancial al llarg dels anys setanta, a la Diputació de Barcelona, que n'havia tingut la responsabilitat durant la major part de la seva història, hi havia hagut uns canvis semblants, tot i que de manera més sobtada, a partir del canvi polític: dels diputats provincials procedents de la domesticada *democràcia orgànica* franquista i els presidents nomenats a dit pel govern central es va passar a una corporació formada per personal polític sorgit de les primeres eleccions locals lliures, el 1979. A més, s'havia produït la circumstància transitòria de ser la base operativa de la recuperada Generalitat de Catalunya presidida per Josep



Tarradellas, nomenat alhora president de la Diputació en el seu retorn la tardor del 1977. Amb les primeres eleccions autonòmiques, el 1980, Tarradellas deixà ambdós càrrecs i la Generalitat va enfilars la seva trajectòria autònoma, deslligada de la Diputació, de manera que es va poder completar la renovació conseqüència de la democratització del món local, amb els nomenaments corresponents a la cúpula de l'ens provincial.

Però la idea que, amb la recuperació de la Generalitat, organismes com les diputacions desapareixerien, va fer que, arran de la renovació municipal del 1979, els partits enviessin a la Diputació personal no gaire rellevant, o per equilibrar els diversos sectors d'alguns partits de formació recent, poc consolidats encara, com era el cas del PSC-PSOE, que el 1978 havia aglutinat diverses formacions socialistes fins aleshores enfrontades o, almenys, profundament separades. Tot i haver guanyat clarament les municipals, els socialistes van necessitar el suport dels eurocomunistes del PSUC per formar majories municipals i, també, a la Diputació. La presidència, doncs, els socialistes no l'assoliren fins un any i mig després de les eleccions, quan Tarradellas cessà, i fou elegit president Francesc Martí i Jusmet, que havia de lliurar la Diputació a la nova estructura territorial de què presumiblement s'havia de dotar la Generalitat. Com és prou conegut, la victòria pujolista del 1980 va fer canviar d'idea les esquerres respecte les diputacions, uns organismes on es van atrinxerar i que serien utilitzats en endavant com a contrapoder a la Generalitat convergent.

Tot això ve a tomb per explicar, i potser entendre, el sobtat i imprevisible cessament de Hermann Bonnín al capdavant de l'Institut. La cosa no es va poder aclarir, o reconstruir, fins més endavant: algú de la institució, afiliat a la UGT, va convèncer el diputat de Cultura, César López Vera, del mateix

Simposi d'història del teatre al Palau Güell, amb Ricard Salvat i Josep Romeu Figueras.
PAU BARCELÓ

Inauguració del Congrés Internacional de Teatre, al Palau de la Música.
PAU BARCELÓ



Lliurament dels premis de teatre i dansa, al Palau de la Generalitat.
PAU BARCELÓ

sindicat i procedent de la Federació Catalana del PSOE, que la direcció de l'Institut havia comès nombroses irregularitats i que convenia substituir-la. Una acusació sense cap fonament, com es va haver de reconèixer més endavant. El diputat, un dibuixant de còmics sense experiència en el món de l'ensenyament i de cultura no destacable, no s'ho va pensar dos cops i va decretar-ne el cessament el 23 de setembre de 1980, alhora que s'anomenava una Junta Gestora provisional, integrada per l'inductor, Miquel Bonastre –un tècnic d'audiovisuals, procedent de TVE–, Xavier Fàbregas, Josep Montanyès i Concepció Fuster, que hi era adscrita com a cap de serveis administratius. La direcció de Bonnín, que s'havia produït arran del cessament de Guillermo Díaz-Plaja, havia durat deu anys i mig. La resposta de tot el personal va ser de rebuig immediat, tot reconeixent la vàlua de dues de les persones que havien estat incloses en la Gestora. I no es va declarar la vaga per tal com s'estava en plenes proves d'admissió de nous alumnes, però es van exigir explicacions als màxims responsables de la Diputació.

Aquestes van arribar arran de la inauguració del curs, a la qual el professorat es va negar a assistir fins a rebre les explicacions reclamades. Després d'una sessió molt tensa, en què el president Martí, el vicepresident Cunill i el diputat López es van adonar que s'havien precipitat i equivocat, s'obrí un canal de diàleg per resoldre la situació i de passada regularitzar tot el que havia calgut anar improvisant i imposant per la via dels fets els anys anteriors. Tanmateix, la interlocució delegada en el diputat esdevingué impossible pel seu tarannà autoritari i gens dialogant, i finalment Martí Jusmet ho va haver d'admetre i va proposar una solució que va funcionar: dividir l'àrea de Cultura creant-ne una d'Ensenyament nova, a la qual s'adscriuria l'Institut, i nomenant per presidir-la un jove diputat igualadí, Antoni Dalmau i Ribalta, amb el qual



158



l'entesa del claustre i Montanyès va ser un fet des del primer moment. Abans, però, encara caldria passar per un trossejament institucional: de l'Institut se'n segregava la Biblioteca Museu, és a dir el Palau Güell i el seu contingut i funcions, i a més es creava una anomenada Secció Tècnica de Cultura amb les dotacions, infraestructures i personal tècnic, escènic i audiovisual, que dirigiria Bonastre, incorporant-hi també la senyora Fuster. Com que Xavier Fàbregas havia deixat la Gestora per acceptar un càrrec a la Generalitat, a la pràctica Montanyès es va quedar sol en un Institut reduït a les escoles, en realitat com a director únic en funcions.

No detallaré les vicissituds institucionals ni les realitzacions dels vuit anys de la seva direcció. Es poden trobar, amb abundància de documentació gràfica i tot detall, en el llibre *L'Institut del Teatre. 1913-1988. Història gràfica* (1990), editat arran del 75è aniversari, o bé, sense tantes il·lustracions, a *L'Institut del Teatre. Els primers cent anys. 1913-2013* (2015) que en contenen la crònica minuciosa. De tota manera, cal assenyalar les fites fonamentals d'aquest apartat substancial de la tasca de Montanyès per no deixar coix el nostre volum. En aquesta responsabilitat, va demostrar algunes de les seves característiques més destacades: una enorme capacitat de treball, capaç de simultaniejar-lo amb altres dedicacions; un esperit d'iniciativa que li feia formular fites noves i ambicioses; una voluntat ferma de treball en equip, que va demostrar repetidament, i una convicció profunda en la necessitat de democratitzar de manera plena la institució; una tenacitat, fins a la tossuderia, per tirar endavant projectes, convencent els polítics amb una certa facilitat i generant confiança en l'alt funcionariat, fet destacable i quasi heroic; i finalment, una generositat absoluta a compartir els assoliments amb tot el personal, que no sempre es mostrava tan obert i disposat com ell requeria.

En primer lloc, i fonamental, cal destacar la recuperació progressiva de la unitat institucional prèvia, que va passar primer pel nomenament de Montanyès com a director del Museu del Teatre per després reintegrar-lo a l'Institut. La recuperació dels materials i part del personal tècnic i d'escena que havia anat a la Secció Tècnica de Cultura va venir després. I sobretot amb una nova definició de les funcions i característiques de l'Institut endegant d'immediat, amb l'ajut i la pressió constant del claustre, la redacció d'un reglament que fixés l'estructura, les atribucions, els càrrecs i els mecanismes de representació que havia de democratitzar definitivament un ens fins aleshores de caràcter piramidal i amb designacions digitals, sense participació de professors, personal i alumnat.

Després d'uns primers mesos de tempteigs i acostament de posicions, la Diputació dissolgué la Gestora –de fet, ja era purament teòrica– i el 20 de maig de 1981 va nomenar Montanyès director provisional. El juliol següent, aquest

Amb visitants il·lustres:
Peter Brook, presentat
per Núria Espert;
Pina Bausch i Ariane
Mnouchkine. I amb
Jaume Vidal Alcover en
una inauguració de curs.
PAU BARCELÓ

va nomenar una junta de govern també provisional, d'acord amb l'estructura que s'anava perfilant en la redacció dels estatuts, que foren aprovats assembleàriament el desembre següent. Tanmateix, encara havia de passar un any i escaig fins que el Ple de la Diputació no el va aprovar, el febrer del 1983, havent introduït algun canvi prou significatiu. Cal destacar el paper impulsor del diputat Antoni Dalmau, sobretot a partir del moment que va ser nomenat president de la Diputació, el desembre del 1982. En tot cas, Montanyès i la junta ja havien avançat en l'aplicació de les previsions reglamentàries, per exemple convocant eleccions a caps de departament, partint de la nova estructura que s'havia dissenyat, que racionalitzava el procés de la dècada anterior i incloïa previsions de creixement i equiparació de titulacions, com també en projectava de noves, tant a teatre com a dansa, i establí un mecanisme de representació democràtica en l'accés als càrrecs de responsabilitat que prenia com a model l'universitari.

Així, es va poder anar a una ràpida constitució del claustre general, que va proposar el nomenament com a director efectiu de Montanyès, tot i que ho va haver d'acompanyar de dos noms més per complir amb el mecanisme de la terna que havia imposat la Diputació. Per tant, Montanyès passà a exercir un mandat de quatre anys i fou, en els setanta anys d'història de l'Institut, el primer que accedia a la direcció a través d'una proposta claustral i, per tant, amb plena representació de la institució. El mandat s'allargà un any més en no presentar-se cap candidat per a la convocatòria de noves eleccions, i finalment l'octubre del 1988 es va escaure el primer relleu no traumàtic en la història dels primers setanta-cinc anys de l'Institut. No podem deixar d'assenyalar que posteriorment només s'ha produït un altre relleu normal, el del seu successor, Jordi Coca.

Un cop consolidada la situació, Montanyès es va acarar a un seguit de reptes que van començar per les relacions institucionals, ja que, tot i pertànyer a la Diputació, l'Institut depenia per a alguns temes del Ministeri de Educació de l'Estat, per a d'altres de les conselleries d'Ensenyament i de Cultura de la Generalitat, i encara hi havia dos centres comarcals conjuntament amb els ajuntaments de Terrassa i de Vic. Amb la primera institució es va maldar per desencallar la tramitació d'una llei d'ensenyaments artístics prevista des de feia més d'una dècada, sense cap resultat, però es va liderar un moviment d'escoles i tallers de teatre de les administracions locals de l'Estat a través d'una Secretaria des d'on es van facilitar tràmits, plans d'estudis i assessoraments diversos. A més, hi hagué un apropament al món universitari, com a possible via d'homologació dels estudis, per equiparar-los a les llicenciatures. Tot i algun conveni puntual de caràcter cultural amb la Universitat de Barcelona, amb qui més es va avançar en aquest altre aspecte fou amb la Universitat Autònoma, primer col·laborant en la creació de la seva Aula de

Teatre, cedint un professor i finalment mitjançant un conveni, aprovat l'octubre del 1986, que suposava l'adscripció acadèmica de l'Institut a la UAB, convertint les cinc especialitats d'art dramàtic en altres tantes diplomatures avalades per l'Autònoma, cosa que va començar a regir aquell curs 1986-87.

D'altra banda, els contactes amb la Generalitat van desembocar en la signatura d'un conveni amb la conselleria de Cultura, el desembre del 1983, pel qual es reconeixia l'Institut com a ens col·laborador, es creaven els Premis Nacionals de Teatre i Dansa, es preveia l'accés dels graduats a les produccions del Centre Dramàtic de la Generalitat, hi havia una cessió mútua de fons documentals i es preveien altres col·laboracions anticipant-se al frustrat Pacte Cultural d'anys després, fet que va deixar algunes de les previsions en bones intencions i prou. En realitat, durant tot aquell mandat va sobrevolar damunt la vida de l'Institut la perspectiva –o l'amenaça– del traspàs a la Generalitat, sense que mai s'arribés a cap acord clar, de manera que Montanyès va optar per tirar endavant les coses sense esperar aquell suposat aclariment. Pel que fa als ajuntaments esmentats, amb qui es compartia la responsabilitat dels centres comarcals del Vallès i d'Osona, se signaren els convenis que creaven uns centres dramàtics que havien d'integrar la part acadèmica de l'Institut, vinculant-la a la producció i l'exhibició que hi era prevista.

161

En aquest àmbit de clarificació de relacions institucionals i de reestructuració interna, el darrer que van voler afrontar Montanyès i el seu equip va ser el de trobar una solució definitiva a la contradicció provocada pel fet que l'Institut del Teatre fos un organisme «de gestió directa» de la Diputació, cosa que, donada la seva complexitat i el seu volum, feia cada cop més feixuga la gestió. Es van estudiar múltiples fórmules, gairebé sempre a partir de propostes de polítics i tècnics per resoldre aquella necessitat d'un organisme de gestió propi. Així, es va passar successivament per projectes –en algun cas prou desenvolupats– de Patronat, de Fundació Pública, d'Empresa Pública, de Societat Anònima, de Consorci... i es va acabar optant pel model que possibilitava la nova Llei de Règim Local, és a dir un Organisme Autònom Local. L'estudi dels seus estatuts es va perllongar més enllà del mandat de Montanyès, fins un any i mig més, de manera que va passar per les mans de diversos diputats de l'àrea d'ensenyament i de dos presidents de la Diputació. Finalment, va ser aprovat el febrer del 1990 i, després de superar una impugnació de la Generalitat, es constituí el maig del 1990 i Montanyès va ser membre de la junta de govern.

De tota manera, allò que va esdevenir la principal i més urgent preocupació la tardor del 1980 de crisi institucional va ser la necessitat de desallotjar el segon pis de la seu del carrer d'Elisabets, que segons els tècnics amenaçava ruïna, i, per tant, calia traslladar part de les activitats a l'antic Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona, al carrer de Sant Pere Més Baix, que ja



s'havia començat a ocupar en anys anteriors –per exemple, el teatre, remodelat el 1975– i que aleshores havien quedat lliures, després d'anys d'utilització provisional per part de la Universitat Politècnica. Començaren, doncs, unes obres d'adaptació que, de fet, es van allargar durant tot el mandat i, d'alguna manera, Montanyès va estar afectat per un «mal de pedra» perpetu, ja que un cop fora de l'Institut va continuar amb la responsabilitat d'altres obres de construcció o rehabilitació, pràcticament fins que el 2001 es va inaugurar la nova seu del Teatre Lliure al Palau de l'Agricultura.

Amb Josep M. Carbonell, a Osaka, per presentar la candidatura per al festival de la Unió Internacional de Marionetes, el 1991.

Amb Miguel Montes, a Petersburg, el 1986.

162

Inicialment, el més immediat fou el trasllat de tot el que contenia l'edifici d'Elisabets; això es va anar fent els dos anys successius i comportà l'ocupació total de les quatre plantes de l'Institut de la Dona. Posteriorment, hi hagué un projecte de remodelatge de les dues sales teatrals, iniciat amb modestes pretensions, que va ser replantejat amb més ambició, de manera que el novembre del 1986 s'inauguraven la Sala Gran –rebatejada Teatre Adrià Gual en el següent mandat– i La Cuina, de 300 i 170 localitats respectivament, aptes per acollir les pràctiques escèniques dels alumnes de teatre i de dansa i que també van tenir una programació pública de grups i companyies, sortits de l'Institut o no.

D'altra banda, la declaració del Palau Güell com a «patrimoni cultural de la humanitat» per part de la UNESCO, amb altres edificis gaudinians, condemnava la seva utilització com a biblioteca, arxiu, sales d'exposicions i museu, de manera que calia pensar en un trasllat. Com que, d'altra banda, el creixement de les activitats acadèmiques també mostraven limitacions pel que fa a l'espai del carrer de Sant Pere Més Baix, es va optar per encarregar un pla director d'obres que plantegés totes les necessitats, i que va acabar establint que amb uns nous edificis per al museu i per a l'escola de dansa, traslladant la Biblioteca Popular i integrant un antic dispensari municipal, era possible encabir a l'edifici l'Escola d'Art Dramàtic, el Centre d'Investigació, Documentació i Difusió, i els fons documentals, i es preveia l'existència d'un segon i tercer cicle d'ensenyaments universitaris. Tot i que la Diputació va votar un pressupost inicial de 748 milions per executar-ho en quatre etapes, en finalitzar el mandat no se n'havia concretat res, en part a l'espera de resoldre la nova

figura jurídica de l'Institut. En canvi, coincidint amb el final de mandat s'enllestien les obres del nou Centre del Vallès, a Terrassa, amb l'habilitació d'una antiga fàbrica, annexa al Teatre Alegria, que també es va rehabilitar, amb un conjunt de 3.000 m². I igualment es va deixar enllestit el projecte de nova seu del Centre d'Osona, amb la rehabilitació de l'antic Escorxador de Vic, un projecte que de moment no va tirar endavant i que, cap als anys 2001-2002, fou substituït per la remodelació de l'edifici del Seminari Vell.

Amb totes aquestes vicissituds institucionals i d'ubicació física, la tasca en l'àmbit de l'ensenyament i de les activitats va ser la part primordial i substantiva. En primer lloc, la consolidació de les especialitats d'art dramàtic, equiparant les tradicionals interpretació i escenografia a les que havien sorgit en la dècada anterior, mim i pantomima i titelles, i amb la creació de la de direcció escènica. També en l'àmbit de la dansa, completant les especialitats de dansa clàssica, dansa espanyola i dansa contemporània amb les de coreografia i pedagogia de la dansa. Es van fixar tots els plans d'estudi, que havien anat variant constantment en la dècada anterior, i ara es van establir amb l'establiment dels mecanismes per a la seva revisió i actualització. Com a complement es van crear quatre companyies de postgraduats –teatre, dansa clàssica, mim i titelles– com a forma de transició i accés a la professió, amb campanyes per difondre-les en els municipis de la província. Tot plegat va comportar primer la regularització contractual de bona part del professorat ingressat en la dècada anterior i també es va procedir a la incorporació de nous ensenyants per poder atendre l'ampliació dels estudis i la realització de curssets, seminaris i tallers de tota mena.

En l'àmbit de la investigació i documentació es va fer un notable esforç d'adquisició de col·leccions i fons, se sistematitzà l'adquisició documental –fotos, cartells, programes– de les activitats escèniques, s'inicià la informatització i la creació de bases de dades, i s'inicià la participació en programes internacionals com ara el Tandem System, la International Bibliography of Theatre, la World Encyclopedia of Contemporary Theatre..., a més de reforçar vincles anteriors amb organitzacions com la SIBMAS (Société Internationale des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle), la FIRT-IFTR (Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale), o UNIMA (Union Internationale des Marionnettes), de la qual es va impulsar la creació del centre UNIMA-Catalunya i després la federació UNIMA-Espanya. En aquest àmbit de la presència internacional cal destacar la presència per primer cop a la Quadriennal Escenogràfica de Praga, en l'edició del 1987, en la qual l'exposició de l'obra de Fabià Puigserver va causar un gran impacte entre els especialistes europeus. També l'inici de la presència en la Triennal Internacional de Llibres i Revistes de Teatres, a Novi Sad, aleshores Iugoslàvia, on s'aconseguiren dues de les quatre medalles d'or reconeixent el volum, l'interès i les característiques de les publicacions de l'Institut.



Perquè si Montanyès va patir de «mal de pedra» les dues darreres dècades de la seva vida, ho compartia amb el «mal de llibre», ja que, si bé no va escriure'n mai cap, en va fer possibles centenars. En aquest aspecte, el relleu fou espectacular, vetllat molt directament per ell mateix i una activa Comissió de Publicacions que va formar. Primer, la represa de col·leccions com les Monografies de teatre, la Col·lecció Popular de Teatre Clàssic Universal, la revista *Estudis escènics* o la Biblioteca Teatral, que havia quedat aturada el 1938. També amb noves col·leccions, com Materials Pedagògics, amb tres sèries, la d'Estudis, els Catàlegs, els Fulls Informatius, o una idea que li era especialment estimada: la de Facsímils dels Fons Documentals, a més dels llibres singulars com els dos primers volums de la Guia de Teatres de Catalunya, els creats per Comediants a partir dels espectacles *Sol, solet* i *La nit*, la coedició del llibre sobre els deu primers anys del Teatre Lliure, el volum *L'escenografia catalana...* En resum, més de 150 títols editats en només set anys, és a dir, més que en tota la història anterior de l'Institut. Un amor i una dedicació al llibre que, posteriorment, va tenir continuïtat com a responsable de l'Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, des del qual continuà vetllant per les de l'Institut i fent possibles noves realitzacions singulars.

Tot això va anar acompanyat d'una intensa activitat pública i de difusió, amb la represa de les exposicions, que van tenir fites com la de fotògrafs catalans especialitzats en l'espectacle, el centenari de la mort del compositor alemany amb *Espais wagnerians*, la d'adquisicions de fons documentals, la dedicada a Tórtola Valencia, la dels deu primers anys del Teatre Lliure, les anuals de resum de la temporada teatral anterior, la de Raquel Meller i finalment la dels 75 anys del mateix Institut. També es van organitzar conferències, amb alguns cicles com *Òpera i òpera*, García Lorca, les Aules Pirandello, i també l'organització de trobades acadèmiques com el II Simposi Internacional d'Història del Teatre, les Jornades sobre traducció teatral, les de debat teatral entre autors i directors, i sobretot el Congrés Internacional de Teatre, la fita més destacada de l'activitat pública d'aquells anys. Una idea personal de Montanyès, recordant el congrés organitzat l'any 1929, que va reunir, el

A la Quadriennial de Praga del 1987, amb la comissària i amb la delegació de l'Institut del Teatre: Pericot, Bravo, Puigserver i Graells.



Sessió del Congrés amb Graells i Eugenio Barba.
PAU BARCELÓ

Celebració del 75è aniversari de l'Institut del Teatre al Palau Güell, amb Jordi Maluquer, Macià Alavedra, Manel Royes i Marta Mata.
PAU BARCELÓ



maig del 1985, més 700 participants, amb la presència d'algunes de les principals figures mundials del món escènic, que participaren en nou seccions de treballs i debats, amb l'afegit d'exposicions com *El passeig del teatre*, a les Drassanes, o dels teatres de l'Àfrica negra a la Fundació Miró, un *stage* internacional de formació de joves sobre *commedia dell'arte*, una videoteca d'espectacles teatrals a Metrònom, i una programació extraordinària en diversos teatres barcelonins, inclòs el *Kung Lear* dirigit per Ingmar Bergman, espectacles d'Anne Teresa de Keersmaker, Jacques Lecoq, *l'Home urbà* d'Albert Vidal al Zoo, o *Dimonis*, de Comediants, a Canet, que culminà amb una gran festa que va sorprendre i alegrar els congressistes.

Altres organitzacions destacades foren tres edicions del Festival Internacional de Teatre de Titelles, amb un nombre creixent de companyies, celebrades els anys parells i alternades amb la Mostra de Titelles de l'Estat espanyol els anys senars, i la represa de la Mostra de Dansa, convertida en temporada de dansa en col·laboració amb el Departament de Cultura de la Generalitat. A més, el Centre del Vallès va assumir la programació del Centre Cultural de la Caixa de Terrassa i, més endavant, del Teatre de la Faràndula de Sabadell i del Teatre Municipal de Rubí, mentre que el Centre d'Osona ho va fer amb el Teatre Atlàntida de Vic, tot i que aquestes funcions foren redefinides en crear-se els centres dramàtics del Vallès i d'Osona. Finalment, en aquest àmbit cal destacar la convocatòria, des del 1981, dels Premis de Teatre de la Diputació, que van afegir als tradicionals Ignasi Iglésias de textos teatrals i Josep M. de Sagarra de traduccions d'altres com l'Adrià Gual de projectes de muntatge, i a partir de la seva conversió en Premis Nacionals de Teatre i Dansa, els premis Roseta Mauri, Tórtola Valencia i Vicente Escudero –després refosos en el Ricard Moragas de coreografia–, l'Aureli Capmany, el Ferran Sors i el Xavier Fàbregas.

L'any de pròrroga forçosa del mandat va fer que l'equip liderat per Montanyès organitzés la celebració del 75è aniversari de la creació de l'Institut del Teatre sota la forma d'Escola Catalana d'Art Dramàtic, fent una revisió

del que havien estat aquells tres quarts de segle i, en especial, un balanç del darrer període. En deixar la institució a les mans d'un nou director, Montanyès podia estar satisfet del balanç, tot i la recança de les coses pendents que quedaven per culminar, moltes de les quals ho van ser en el mandat de Jordi Coca. A més, com ja ha estat dit, va quedar vinculat de manera constant a l'Institut primer com a membre de l'Organisme Autònom i també com a delegat del president Manuel Royes i assessor seu en temes culturals, on va poder impulsar la continuïtat de projectes o l'endegament d'altres de nous, com va ser la construcció de la nova seu a Montjuïc, inaugurada l'any 2000, i d'altres no estrictament lligats a l'Institut però sí a l'àmbit escènic i cultural. En conclusió, Montanyès deixava la direcció de l'Institut del Teatre sense recança i amb un bon balanç, i hi seguia vinculat i, a més, amb la perspectiva de dedicar-se intensament a una nova aventura, a la qual s'havia incorporat poc abans.

Com ja hem vist en un altre capítol quan hem parlat del Teatre de l'Escorpí, Montanyès va quedar decebut en produir-se la constitució, el 1976, de la cooperativa Teatre Lliure pel fet que no es va comptar amb ell i a més que es va emportar alguns dels millors efectius del grup. Això, però, no va ser una sensació duradora i, tal com era el seu tarannà, gens rancunios ni venjatiu, ben al contrari, va donar-hi suport des d'un principi. N'és una prova el fet que va ser un dels primers a inscriure-s'hi com a «soci protector», una categoria d'abonat que s'havia creat per ajudar el nou teatre amb una quota mensual i que donava dret a dues invitacions per a cada espectacle i els programes dits artístics. Va seguir amb tota regularitat la trajectòria creixent del teatre, i els seus responsables sabien que podien comptar amb ell quan calgués. Anys després, el 1985, Fabià Puigserver s'havia quedat sol al capdavant del teatre gracienc, després de l'accés de Lluís Pasqual a la direcció del Centro Dramático Nacional, a Madrid. Davant la perspectiva del desè aniversari, volia fer un pas endavant substancial, per superar les estretors econòmiques i les limitacions físiques que experimentava la realitat en què s'havia convertit el Lliure. Així, va formar un equip per elaborar un Projecte de Futur, al qual va demanar que Montanyès s'integrés, i amb ell, Carlota Soldevila, Lluís Pasqual, l'arquitecte Manuel Núñez Yanowsky –company dels anys de l'EADAG– i jo mateix.

D'aquell futur, Montanyès en fou, amb en Fabià, la peça clau, impulsant no únicament l'elaboració de la part teòrica i programàtica del projecte, sinó molt especialment els aspectes pràctics, intervenint, a més, en els temes d'organització interna i gerència, que acabà assumint plenament al final de la dècada. El Projecte de Futur es concretà ben aviat en dos aspectes: la recerca d'un espai per a la construcció d'una nova seu i la constitució d'un nou organisme que es fes càrrec de la gestió del futur. Amb la seva habilitat i

pel coneixement que tenia de les diverses administracions, Montanyès fou clau en la resolució d'ambdós aspectes: primer en l'anàlisi de la viabilitat del primer projecte arquitectònic, la rehabilitació i conversió de l'antiga plaça de les Arenes en nova seu, i quan aquesta va haver de ser desestimada perquè l'Ajuntament de Barcelona hi contemplava una ampliació de la Fira, en la recerca d'un espai alternatiu, cosa que va fer que ell, Fabià i Núñez visitessin una quantitat considerable d'edificis municipals en desús total o parcial, fins que es va decidir que la millor opció era la del Palau de l'Agricultura de l'Exposició del 1929. Aquí es va iniciar una dècada de tràmits, projectes arquitectònics, gestions de tota mena i realització de les obres, tot plegat explicat en substància per Antoni Dalmau, que aviat fou incorporat al projecte a partir de la creació de la Fundació Teatre Lliure Teatre Públic de Barcelona.

En efecte, la modesta societat cooperativa fundada el 1976 no es considerà la figura capaç d'encarar les necessitats de la nova etapa, i després d'analitzar diverses opcions –l'anterior estudi sobre l'Institut del Teatre fou certament útil– s'acabà optant per una fundació privada, amb presència de les administracions públiques, i Montanyès proposà Dalmau per presidir-la, atesa la seva eficàcia, el tracte de confiança que hi havia dels anys com a diputat i president de la Diputació, un càrrec que aleshores ja no ostentava. També s'hi incorporà Josep M. Socias Humbert com a secretari del nou organisme. Així, el febrer del 1988, durant aquell any de «pròrroga» a la direcció de l'Institut, es posà en marxa la Fundació, tot i que no es faria càrrec de la gestió del teatre fins l'any següent, coincidint amb el fet que Montanyès assumia el càrrec de gerent, que va exercir fins el 2000, quan passà a ser-ne el director, després de la dimissió dels codirectors, que aleshores érem Lluís Pasqual i jo mateix.

El diagnòstic que se li va fer a Fabià Puigserver com a afectat de SIDA va accelerar els projectes, almenys en el terreny de la planificació, que es va centrar en el de remodelació del Palau de l'Agricultura en els aspectes arquitectònics i funcionals, inclosa la realització d'una gran maqueta que ho visualitzés. En aquella etapa, amb en Fabià centrat en aquest aspecte, Montanyès va tirar endavant la complexa tramitació que es requeria: primer, la cessió per un termini de trenta anys a la fundació de l'edifici municipal, i després l'enginyeria diplomàtica per posar d'acord totes les administracions que havien de finançar les obres: Generalitat, Diputació, Ajuntament i Ministeris de Foment i de Cultura. Antoni Dalmau en dona una explicació general molt genèrica i elegant, que no posa en evidència els càrrecs polítics que es van succeir durant aquells anys en les diverses administracions, a les quals els costava molt fer-se «seu» el projecte, ja que l'havien de compartir amb tantes altres institucions, sovint d'un color polític diferent. Cal subratllar que Montanyès, amb constància i tossuderia, va fer les infinites i sovint



A Praga, amb Guillem-Jordi Graells, el 1987.

decebedores reunions que van caldre per tal de posar-los d'acord, amb una actitud oscil·lant entre la més exquisida formalitat i algun cop de geni en el moment oportú que, val a dir-ho, va desencallar més d'un obstacle, sovint més aparent que real. Tot això explica la llarga tramitació i execució del projecte, que havia de ser un dels llegats de l'any olímpic... i que es va inaugurar nou anys després d'aquell esdeveniment (amb un retard compartit amb totes les altres obres culturals previstes per al màgic 1992, cap de les quals va estar a punt).

168

Una compensació a aquesta feina tenaç de gestió, Montanyès la va tenir ben aviat quan Puigserver li va oferir de dirigir algunes produccions teatrals, sens dubte el que més el podia motivar. Així, va dirigir *El manuscrit d'Alí Bei* (1988) i *E.R.* (1994), de Josep M. Benet i Jornet, uns espectacles que Enric Gallén tracta en el seu article. També, una *Paraula de poeta* dedicada a Feliu Formosa (1989) i l'esplèndida *Maria Estuard* (1990), va intervenir com a actor a *Història d'un soldat* (1991) i encara la direcció d'*El dol escau a Electra* (1992), un títol que havia estat programat per Fabià abans de morir. Amb la seva desaparició, Montanyès va haver d'intensificar esforços per convèncer les administracions que el Lliure tiraria endavant sense la figura carismàtica de Puigserver, aglutinant al voltant un nucli de fundadors i velles i noves complicitats de companyies (Gelabert, Joglars, Comediants) i artistes (Lluís Llach, Maria del Mar Bonet). A més, i durant la primera temporada, amb la direcció artística nominal de Lluís Pasqual –que, de fet, dirigia el Théâtre de l'Odéon Théâtre de l'Europe, a París– vam fer un tàndem, com a directors adjunts, per assegurar el dia a dia i el desenvolupament de la programació que Puigserver havia elaborat. L'evidència que calia una direcció unipersonal efectiva va fer que s'hi postulés Lluís Homar, que va estar al capdavant del teatre els sis anys que van seguir, durant els quals l'entesa amb Montanyès no va ser tan fluïda com anteriorment, i que va comptar amb menys «compensacions»; ho comentarem en un altre apartat d'aquest mateix llibre.

Fidel a un compromís

Antoni Dalmau

És ben cert que no hi ha moments oportuns per a la pèrdua de la gent imprescindible. Menys encara per a la gent que s'ha fet estimar i que, en deixar-nos, encara tenia una feïnada ingent per dur a terme. De manera que la mort de Josep Montanyès, l'any 2002, no sols ens va deixar estabornits per la sorpresa, sinó que a més ens va aclaparar només de pensar en el buit immens que deixava rere seu. Ens va abandonar en una hora terriblement prematura, en un moment especialment inoportú, però si pensem en la gran quantitat de coses que va fer en la seva vida i en totes les que hauria estat capaç de fer encara un home com ell, hem de reconèixer que mai no hauríem trobat el moment idoni per pensar que estava en condicions de moderar el seu ritme vital.

Al llarg de la vida, Pep Montanyès va tocar moltes tecles, i no tan sols en l'àmbit del teatre: podríem recordar-lo, per exemple, com a home d'empresa en la seva joventut, com a realitzador de televisió una colla d'anys o com a responsable de les publicacions de la Diputació de Barcelona, tasques que va desenvolupar amb l'eficàcia que li era proverbial. Però, des de sempre, el teatre s'havia apoderat clarament de l'escena de la seva vida i, des dels anys heroics i emotius del Grup d'Estudis Teatral d'Horta fins a la direcció del Teatre Lliure, ell havia servit l'art dramàtic de Catalunya en totes les facetes imaginables: actor, director, pedagog, gestor. I a totes hi va aportar sempre una personalitat abassegadora, un esperit generós, un tarannà cordial, una voluntat indefallent. Els darrers anys, la mancança d'homes i dones de gestió en les polítiques culturals d'aquest país havia posat l'accent de la seva activitat en la direcció de projectes, però el cuc del teatre viu el rosegava com abans i com sempre, i continuava delint-se per l'emoció de pujar dalt l'escenari o per fer possible el miracle inexplicable de la màgia teatral.

Crec que és just dir que hi ha dues institucions d'aquest país que, d'una manera especial, li deuran sempre un record fidel, un agraïment que perduri en la memòria de tots: l'Institut del Teatre i el Teatre Lliure. Curiosament, la mort va trobar-lo en una etapa provisional en què compaginava totes dues

funcions: va fer-ho, un cop més, per la seva voluntat d'ajudar a resoldre problemes, pel mateix esperit de servei i de compromís que li havia fet realitzar tantes coses sense cap voluntat de protagonisme. En aquest sentit, Pep Montanyès era el prototip de persona apassionada i eficient que es necessita per tirar endavant les empreses més delicades i complexes.

A l'Institut del Teatre

Així vaig tenir la sort de conèixer-lo i començar a col·laborar-hi la primavera del 1981, quan, havent assumit la responsabilitat de gestionar l'àrea d'Educació de la Diputació, tenia entre les meves obligacions la tutela de l'Institut del Teatre. Va ser el moment en què va caldre designar un nou director, després d'haver passat per una crisi greu en la vida del centre i el tràngol d'una comissió gestora. Ell, que ja coneixia la casa des de feia una dècada –en la qual va ser un puntal per a la renovació iniciada per Hermann Bonnín–, va ser l'home providencial per salvar una fase de transició delicada i per obrir l'Institut a un període d'expansió i consolidació. Vam tenir la sort d'empènyer junts aquesta nova etapa i de reformular amb profunditat les relacions sovint difícils entre l'Institut mateix i la institució que en tenia la responsabilitat directa, amb l'elaboració i l'aprovació d'un nou reglament i una reordenació interna que va implicar sobretot els òrgans de govern i els plans d'ensenyament, així com el Museu d'Arts Escèniques i les tasques de recerca i documentació. Ben aviat vam poder reforçar aquesta nova dinàmica, no sempre plàcida, des de la mateixa presidència de la Diputació.

Ja en aquesta fase, i més enllà de la tasca estricta de direcció del centre i de rehabilitació de la seu del carrer de Sant Pere Més Baix, recordo particularment dues iniciatives de Montanyès que van imprimir un segell propi a la seva trajectòria al capdavant de l'Institut. D'una banda, la celebració del Congrés Internacional del Teatre (1985), que va generar una agitació cultural considerable en el nostre entorn i que ens va deixar, més enllà de les actes de les sessions i esdeveniments diversos, records tan vius com un *Lear* dirigit per Ingmar Bergman i representat al teatre Tívoli. D'altra banda, l'impuls donat a les publicacions de l'Institut a través de diverses col·leccions, noves o reorientades, que acabaren generant els anys següents un centenar i mig de títols: va ser una tasca editorial que Montanyès projectà encara més enllà uns anys després, quan va assumir, com ja hem dit, la direcció de l'Institut d'Edicions de la Diputació en la darrera dècada del segle passat.

Al Teatre Lliure

L'altre temps històric de què puc parlar correspon a l'aventura apassionant del Teatre Lliure a partir de la celebració del seu desè aniversari, moment en



Inauguració de l'exposició del tricentenari de Calderón.
PAU BARCELÓ

Inauguració del Congrés al Palau de la Música.
PAU BARCELÓ



què Montanyès s'hi va incorporar a proposta de Fabià Puigserver. Entre les diverses funcions que hi va exercir, cap no va ser tan intensa ni tan absorbent com la rehabilitació del Palau de l'Agricultura de Montjuïc com a nova seu, tasca a la qual va lliurar-se amb l'entusiasme i la dedicació que posava en totes les coses.

Vist ara amb perspectiva, i tants anys després, potser cal recordar els elements essencials que va haver-hi en joc per tal de fer-lo realitat. I ho dic sobretot per a les persones que no van viure de prop la il·lusió d'aquell projecte. D'una banda, cal recordar en tot moment la singularitat d'una iniciativa cultural que ja havia nascut, el 1976, amb una contradicció aparent: un teatre privat amb vocació de teatre públic. Un teatre nascut d'un nucli professional que es va constituir com una societat cooperativa privada, però que tenia l'ambició d'esdevenir un teatre estable, capaç d'organitzar adequadament les tasques de tots els oficis inherents a la seva activitat, amb vocació duradora i amb un estil propi, amb un model de gestió seriós i transparent i, com deien els papers d'aquells anys, «amb una vocació inequívoca i responsable de servei i d'amor al teatre i al públic». És a dir, els trets genuïns d'un teatre públic sense les hipoteques de la dependència i els condicionaments que es deriven de la tutela d'una administració.

Aquesta fórmula, no gens fàcil de materialitzar ni de ser ben entesa per tothom, s'havia anat aplicant i consolidant al llarg dels primers anys del Lliure. Però en el moment de complir el seu desè aniversari, els responsables de la casa, amb Puigserver al capdavant, havien pres la mida de les limitacions que obstaculitzaven la continuïtat del projecte, que reclamava una fase de projecció i de creixement i que, sense perdre els seus trets genuïns i l'eficàcia



Montanyès i Dalmau
davant la façana del
Palau de l'Agricultura,
quan encara estava
en obres.
ROS RIBAS

del model, havia de definir amb precisió les seves relacions i les regles de joc amb les administracions que podien ajudar a fer possibles els nous projectes. Aquesta ajuda pública era imprescindible, però tothom tenia clar que no podia hipotecar ni el model de gestió ni els trets distintius de la casa. La nova fase requeriria, doncs, nous instruments de gestió i uns nous equilibris, no sempre fàcils. D'altra banda, havia d'adreçar-se a la pluralitat d'institucions que s'hi haurien d'implicar sense perdre autonomia i sense vincular-se excessivament amb cap d'elles en particular, de manera que ningú pogués pretendre capitalitzar en exclusiva les noves realitzacions.

Els anys de la gestió de Josep Montanyès al Teatre Lliure, inicialment amb la companyia i la direcció de Fabià Puigserver, fins al 1991, i després ja sense ell, van requerir un esforç infatigable d'explicació i mentalització dels interlocutors, amb resultats irregulars. Per si fos poc, aquests interlocutors canviaven contínuament de rostre i de color polític, de manera que sempre calia recomençar en l'esforç de fer-se entendre, acceptant de passada que l'ajut necessari per tirar endavant visqués moments de fluïdesa i bona entesa alternats amb parèntesis de recels i discrepàncies evidents. És a dir: amb moments d'acceleració i de frenada que feien impossible la marxa regular i sostinguda que hauria convingut.

El nou perfil jurídic que, amb les seves contradiccions, podria donar forma a aquest model complex de relacions entre el teatre i les administracions es va concretar en la forma d'una fundació, que va néixer el febrer del 1988 amb el nom de Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona. En els seus òrgans de govern participaven els representants del nucli fundacional del teatre i les administracions que ajudaven al sosteniment del teatre i que havien de fer possible la seva expansió. Els primers s'asseguraven la plena autonomia de gestió i la llibertat de creació artística; les segones, la bona aplicació del diner públic. La vella formulació de teatre privat amb vocació de públic trobava, doncs, una nova expressió que ben aviat s'havia de revelar com a efectiva i que encara avui continua. Gent procedent de l'exterior com l'advocat Socias Humbert i jo mateix hi vam ser cridats per Puigserver i Montanyès per donar viabilitat jurídica a la nova fórmula de gestió i per cercar unes relacions fluides amb els interlocutors de les administracions (Estat, Generalitat, Diputació, Ajuntament de Barcelona), tan diverses entre si en tots els aspectes i tan canviants en la seva direcció política.

La nova seu

Així, doncs, la nova etapa s'obria amb un nou instrument jurídic i amb un projecte de futur elaborat per un equip integrat per Josep Montanyès, Lluís Pasqual, Carlota Soldevila i Guillem-Jordi Graells. Pensant ja en una nova



seu –sense abandonar mai la de Gràcia–, els primers esforços es van esmerçar en la possibilitat de rehabilitar la plaça de braus de les Arenes, d'acord amb una proposta elaborada per Fabià Puigserver i Manuel Núñez Yanowsky. Aquesta idea no va ser possible, perquè l'Ajuntament pensava llavors en aquell espai com a lloc de possible expansió de la Fira, però al febrer del 1989, després d'un temps de desenganys i de propostes alternatives que no van fructificar, va arribar l'ofertament municipal del Palau de l'Agricultura, a Montjuïc. Es tractava d'un dels edificis de l'Exposició Internacional del 1929, i realment oferia moltes possibilitats. Lligada finalment aquesta operació –no sense nous entrebancs–, el lliurament simbòlic de les claus es va fer l'octubre del 1990, mentre Manuel Núñez avançava en la redacció d'un avantprojecte que va ser presentat públicament en un acte de l'abril següent: va ser l'últim a què assistí Fabià Puigserver, el qual, tanmateix, ja havia estat a temps de deixar-hi el seu segell inconfusible. Com no podria ser d'altra manera, la seva mort va marcar un abans i un després en la trajectòria del teatre. I com un símbol vivent de la seva permanència, mig any després, en un dia plujós d'hivern i gràvid d'emocions, vam plantar una olivera en record seu a la futura seu de Montjuïc.

No cal estendre's ara en el detall de totes les vicissituds d'una arrencada que ja s'ha explicat bé en altres llocs i que va allargar-se dificultosament en el temps, davant la impossibilitat material de concretar els compromisos i les aportacions de les administracions en el projecte del nou equipament. Així és que no va ser fins al gener del 1995 que es va poder signar un conveni en el qual van implicar-se els ministeris d'Obres Públiques i de Cultura, la Generalitat, la Diputació, l'Ajuntament i, naturalment, la Fundació Teatre

Lliurament de les claus del Palau de l'Agricultura. S'hi veu Montanyès amb Boadella, Maragall, Guitart, Dalmau i Royes, octubre del 1990.

ROS RIBAS

Presentació de la maqueta de la remodelació del Palau de l'Agricultura, abril de 1991.



Signatura del conveni de rehabilitació del Palau de l'Agricultura. El signen Royes, Borrell, Maragall, Alborch, Guitart i Dalmau, gener del 1995.

Lliure. Mentrestant, s'havia avançat en l'obtenció dels permisos necessaris i en la concreció de tots els tràmits pertinents. L'1 de desembre de 1995, coincidint amb el dinovè aniversari del Teatre Lliure, es va poder celebrar l'acte simbòlic d'inici de les obres.

Recordo aquest període lentíssim de gestació com un temps de múltiples gestions i entrevistes, de recerca de nous interlocutors més favorables que poguessin contribuir a desencallar les coses, de paperassa rondant pels despatxos oficials en l'espera de no sé quantes aprovacions, d'ofecs econòmics que van portar fins i tot a la suspensió temporal de l'activitat, en una autèntica cursa d'obstacles que anàvem superant feixugament amb la temptació permanent de llançar la gorra al foc. Les urgències creixents del Lliure ja eren peremptòries, mentre que la manca de respostes de les diverses institucions s'anava fent, cada dia que passava, més exasperant. Per contra, repassar avui la programació d'aquells anys, en la qual s'alternaven a la sala del carrer del Montseny el teatre, la música i la dansa, fa terriblement colpidor el contrast entre el nivell artístic i el rigor amb què es continuava treballant i les angoixes que es vivien simultàniament per tirar endavant en un present incert i, alhora, per mirar d'aclarir un futur sense acabar de definir. Aquests són els anys en què Lluís Pasqual en va exercir la direcció artística nominal fins al 1992, i després van seguir les direccions de Lluís Homar, fins a l'estiu del 1998, i la del tàndem Lluís Pasqual i Guillem-Jordi Graells, que el 2000 van presentar la dimissió, el mateix any que Josep Montanyès va assumir la direcció del teatre amb la missió d'inaugurar els nous equipaments.

Correspon també a aquesta etapa l'encàrrec de l'alcalde Pasqual Maragall a Lluís Pasqual perquè elaborés el projecte de l'anomenada Ciutat del Teatre,

una proposta que havia de permetre projectar molt més enllà i amb una força molt més gran les dinàmiques artístiques que anirien sorgint a curt termini en un espai on estaven cridats a confluïr el Teatre Lliure, el Mercat de les Flors i l'Institut del Teatre. Era fàcilment perceptible que, si s'aconseguia coordinar adequadament aquelles tres entitats relacionades amb les arts de l'espectacle, d'allà podia sortir-ne un focus cultural molt potent, probablement únic a escala europea. Tanmateix, i des del primer dia, aquesta idea va ser torpedinada a la pràctica des del mateix Ajuntament de Barcelona i el projecte concret que la podia materialitzar va acabar oblidat finalment en un calaix. La Ciutat del Teatre, doncs, no va arribar a ser.

Les obres de la nova seu de Montjuïc havien de durar tres anys, però a la pràctica es van allargar encara uns altres dos anys i mig. En aquell moment, a les incidències en les aportacions institucionals van sumar-se també problemes derivats de la mateixa complexitat del projecte, de les dificultats d'intervenció en un edifici antic i catalogat i de les vicissituds viscudes per la unió d'empreses que va executar el projecte. Són els temps, aquests, en què recordem Josep Montanyès, coordinador general, treballant estretament, en uns barracons a peu d'obra, al costat del director facultatiu, l'arquitecte Francesc Guàrdia. Simultàniament s'anava elaborant també el projecte artístic de la nova seu, d'acord amb els requeriments derivats del contracte programa amb les administracions públiques. Van anar-se definint, igualment, les línies de programació artística que, en el futur, caldria repartir entre les tres sales, que ara s'haurien d'especialitzar en comeses diferents: el teatre Fabià Puigserver –amb una capacitat per a gairebé 800 espectadors–, el Lliure de Gràcia –d'uns 220 espectadors d'aforament–, i el nou Espai Lliure de la seu de Montjuïc –amb una capacitat per a 200 espectadors.

Tampoc aquest tram final no va ser tranquil. Per si no fossin poques les dificultats de l'execució de l'obra, la concreció de les aportacions futures de les institucions va ser un altre camí d'espines. En aquest cas, es produïa una nova paradoxa: quedava clar que s'arribaria a la inauguració del nou teatre amb les forces pràcticament exhaurides, però ningú no semblava preveure que no n'hi hauria prou amb obrir un nou escenari, sinó que caldria omplir de vida i activitat unes sales, unes instal·lacions i uns despatxos que implicaven un salt quantitatiu i qualitatiu en l'activitat del Teatre Lliure. Amb els pressupostos del passat no es podia finançar un equipament de futur, que comportava exigències molt més grans. Així, doncs, tothom s'apuntava amb entusiasme a la celebració de l'obra nova, però ningú no semblava disposat a fer esforços per concretar aportacions i compromisos. Per això, quan la Generalitat va despenjar-se de les negociacions d'aquella darrera hora, Montanyès es va veure obligat a dimitir temporalment. En aquell moment concret, segurament ell i nosaltres vam pecar d'optimisme, o qui sap si fins

i tot d'ingenuïtat: pensàvem que, si les administracions semblaven no fer-se càrrec dels costos derivats de la nova etapa, la dinàmica del dia a dia ja les acabaria forçant a l'acord necessari. Tanmateix, això, que podia semblar una premonició lògica, no s'estava complint en el terreny de la realitat, i la finalització de les obres va coincidir amb una etapa última d'ajornaments i reajustaments que anava convertint allò que havia de ser una festa en un goig sense alegria, amb un horitzó immediat més aviat carregat d'interrogants i d'incerteses. Una vegada més, la fidelitat de Montanyès al compromís assumit i la seva tenacitat en l'esforç van permetre, per fi, la inauguració del nou Palau de l'Agricultura el novembre del 2001. I això passava gairebé un any abans que el nostre amic acceptés, com ja sabem, tornar a ser director de l'Institut del Teatre, per abordar una altra vegada la solució d'una situació complexa.

La inauguració va fer-se amb l'estrena, un xic precipitada, de l'òpera *L'adéu de Lucrecia Borja*, de Carles Santos. Abans de començar la funció d'aquella nit, l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure va interpretar una fanfàrria de Santos mateix, i es va despenjar una enorme imatge de Fabià Puigserver que va cobrir tota la boca de l'escenari. Així, doncs, en aquest context de clarobscur, va obrir portes la nova seu del Teatre Lliure, i els ajustaments de darrera hora van arribar a afectar també, lògicament, la programació. Montanyès, però, va aconseguir de donar nou impuls a un inici tal vegada vacil·lant i va deixar perfectament programada encara la segona temporada, abans de la seva desaparició sobtada el novembre del 2002. Aquesta darrera programació, com un testament explícit, acollia tot el ventall de llenguatges escènics que el Lliure sempre havia volgut alimentar: va haver-hi espectacles de teatre, naturalment, però també dansa, circ, poesia i música.

El temps de la nova vida del Teatre Lliure tot just s'iniciava, però el cicle vital de Josep Montanyès es va acabar de manera inesperada i abrupta. Tot el que ha anat passant després ja s'escapa del marc temporal que ens hem fixat en aquesta evocació, però sempre resten obertes les hipòtesis lícites d'imaginar el paper que hi hauria pogut fer un home d'esperit de servei tan constant i tan incansable com Montanyès, capaç sempre de sumar i d'integrar els esforços de la gent i extremament fidel als compromisos que adquiria. Tant de bo els temps presents i futurs en conservin la memòria i retin l'homenatge merescut a una trajectòria tan exemplar com la seva.



Jornades de debat teatral, a Vic, el 1986.

D'esquerra a dreta, a primera fila hi ha F. Nel-lo, M. L. Oliveda, J. Melendres, P. Planella, J. Teixidor i J. Serra Fontelles.

A la segona fila, J. M. Muñoz Pujol, F. Formosa, A. Alonso, X. A. Rodríguez, J. Abellan, I. Pericot, G. J. Graells, J. Mesalles, H. Bonnin.

Entre la segona i la tercera fila, a la dreta, J. Ollé, J. M. Benet i Jornet, I. Garin.

A la darrera fila, F. Roda Fàbregas, J. Anguera, M. Molins, L. Solà, J. Colomer, R. Teixidor, F. Carrillo, J. Montanyès, X. J. Coca, F. Cruzate.
PAU BARCELÓ

Com el recordo

Feliu Formosa

Estic sopant amb el Pep en un restaurant de Vic. Som a la tardor del 1999. Acabem de fer el nostre recital de poemes de Joan Vinyoli al Museu de la Pell. Ja portem uns quants bolos. Aquests recitals sempre van seguits d'un sopar, de vegades amb els organitzadors de l'acte. Però, com en alguna altra ocasió, avui estem sols el Pep i jo. Com sempre, no ens cansem de xerrar. Sovint, abans del recital diem tot fent broma: «Va, liquidem-ho de pressa que hem d'anar a sopar». La veritat, però, és que amb aquesta tria que he fet dels poemes de Vinyoli, tant el Pep com jo ens hi trobem molt bé. La nostra compenetració és absoluta. No té res d'estrany, tenint en compte la nostra familiaritat amb tota mena de textos durant els molts anys que fa que portem vinculats al món del teatre, tant independent com professional, el Pep sobretot com a director d'una trentena d'obres i molt sovint també com a actor, i jo amb menys treballs de direcció, molta activitat actoral i una pila de traduccions de teatre alemany. El Pep, a més, ha exercit com a gestor i director de l'Institut del Teatre, del Teatre Lliure i altres tasques semblants, que sens dubte seran àmpliament comentades en aquest llibre sobre la seva estimadíssima figura i sobre la gran importància que ha tingut per al nostre teatre.

179

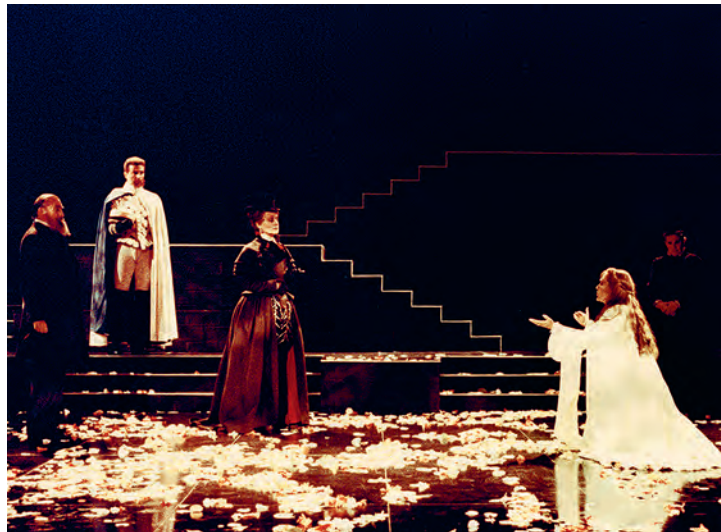
Els recitals que vam fer de Vinyoli van culminar amb l'edició d'un disc per a una discogràfica, Zamfonia, que va tenir una vida efímera. La meva filla Ester es va encarregar de l'edició d'uns quants discos sobre poetes. Ella mateixa, amb Lluïsa Mallol, Cesca Piñón i Anna Güell van gravar poemes de Maria Mercè Marçal, i recordo que Pere Arquillué va assumir amb èxit el difícil repte de recitar Pere Gimferrer. El Pep i jo vam dedicar un parell de sessions a gravar el nostre Vinyoli. Algun poema d'aquest disc corre encara per la xarxa.

Deu anys abans, el 22 de febrer de 1989, després d'haver col·laborat com a traductor en tres espectacles del Lliure i de mantenir-hi una relació continuada i cordial amb els seus components –i molt especialment amb l'inoblidable Fabià Puigserver–, vaig viure amb el Pep una primera experiència també relacionada amb la poesia. El Teatre Lliure va organitzar un llarg cicle

de recitals amb el títol «Paraula de poeta», i el Pep em va comunicar que ell dirigiria i participaria com a actor en el que s'havia de dedicar a la meua poesia. Hi van intervenir la meua filla Ester, el mateix Pep i, a petició meua, l'admirada Rosa Maria Sardà, que va acceptar de llegir ella sola una part del recital. Em sembla recordar que es tractava d'un seguit de poemes en prosa. La música va anar a càrrec de Carles Puértolas. Conservo encara el gran cartell que anunciava l'acte. En aquell moment jo havia publicat cinc llibres de poemes i el recital, celebrat a la sala del Lliure, va ser un èxit que em va omplir de satisfacció i em va estimular a prosseguir la meua tasca com a poeta.

Els dos anys següents, 1990 i 1991, vaig coincidir de nou amb el Pep, que va muntar dos espectacles, en un dels quals vaig poder intervenir com a actor. La temporada 90-91 s'havia d'iniciar aquell mes de setembre amb un espectacle que abans s'estrenà dins el Festival Grec. Uns quatre mesos abans el Pep em va encarregar de traduir Maria Estuard, de Schiller. Traduir els més de 4.000 decasíl·labs de l'obra va ser una feina intensa i molt satisfactòria. Un cop acabada la traducció, vaig haver de col·laborar amb el Guillem-Jordi Graells per fer algunes supressions i canviar de lloc alguna escena del text, d'acord amb el desig del Pep. Atesa la llargada de l'obra, hi vaig estar molt d'acord. Per a les funcions que el Lliure destinava al Teatre Grec i al seu local de Gràcia, el Pep comptava amb Anna Lizaran per al paper de Maria i amb Maife Gil per al de la reina Isabel. L'escenografia de Fabià Puigserver, de tons foscos i amb diversos nivells, era magnífica, com totes les seves. El repartiment, amb l'enyorada Carlota Soldevila i els no menys enyorats Quim Lecina, Alfred Lucchetti, Joan Miralles, Norbert Ibero i Jordi Torras, comptava també amb molts bones interpretacions d'Àlex Casanovas i Pep Tosar. Recordo que Maife Gil va treballar molt a fons el seu paper, amb un resultat brillant que va donar una bona rèplica a la interpretació, rigorosa com sempre, d'Anna Lizaran. També amb aquest muntatge, la meua filla Clara s'iniciava com a maquilladora a les ordres de Chass Llach, que havia concebut unes caracteritzacions perfectes. L'espectacle va obtenir un gran èxit de públic. El Pep havia col·laborat en altres muntatges per al Teatre Lliure, principalment en dos textos fonamentals de Josep M. Benet i Jornet: *El manuscrit d'Alí Bei* (1986) i *E. R.* (1994). També havia donat suport a la Fundació del Lliure.

Un altre moment inoblidable de la relació amb el Pep va ser la meua participació com a actor en l'espectacle *Els aprenents de bruixot*, una obra de l'autor suec Lars Kleberg traduïda pel meu amic Joan Casas i dirigida pel Pep. Kleberg inventa una trobada històricament possible d'un seguit de directors escènics, cinematogràfics i teòrics de la interpretació teatral reunits a Moscou l'any 1935 per homenatjar l'actor xinès Mei Lanfang, aleshores de gira per l'URSS. Com que els intèrprets no havien de ser actors (encara que



Els aprenents de bruixot, a Terrassa, durant la intervenció de Benet i Jornet. Montanyès està amb Formosa, al fons, a la presidència.

JOSEP M. ROSET

Maria Estuard, de Schiller, en traducció de Formosa.

ROS RIBAS

alguns també ho eren) el repartiment que es va fer en una primera reunió amb el Pep va ser el següent: Iago Pericot (Mei Lanfang), Guillem-Jordi Graells (Nemirovitx-Dantxenko), Josep M. Benet i Jornet (Tretiakov), Hermann Bonnín (Stanislavki), Pere Planella (Meyerhold), Joan de Sagarra (Tairov), Joan Anguera (Eisenstein), Jorge Vera (Gordon Craig), Lluís Pasqual (Piscator), Jordi Messalles (Sjöberg). A mi em va voler atribuir de seguida el paper de Bertolt Brecht, però el vaig passar al Sergi Belbel i em vaig encarregar del paper del comissari polític soviètic que tanca l'obra amb un discurs en què qüestiona dogmàticament totes les intervencions anteriors, renovadores del teatre occidental, per defensar el «realisme socialista».

La sala del Teatre Alegria de Terrassa, convertida en la seu del congrés inventat per Kleberg i amb una escenografia de Joan Jorba, situava el públic tot al voltant de la sala, el centre de la qual era ocupat per una gran bandera vermella amb la falç i el martell. En una de les parets, penjaven dos grans retrats de Lenin i Stalin. Entre el públic hi havia una considerable quantitat de la nostra gent de teatre que interpretaven «les veus de sala», «els militars i funcionaris de la cultura» i els «homes de teatre, actors i científics soviètics». Els llargs discursos del protagonistes eren interromputs sovint per aplaudiments o retrets de tots aquests personatges barrejats amb els espectadors.

Aquest muntatge, de gran complexitat, va ser una proesa del Pep, que va tenir com a ajudant de direcció el meu alumne de l'Institut Pep Anton Gómez. I per a mi va ser una experiència molt enriquidora, tot i que en aquell moment em sentia insegur i li vaig demanar que em deixés tenir el paper a la mà per si em quedava en blanc. Per sort no el vaig haver d'utilitzar.

Fins que vam muntar el nostre recital de poemes de Vinyoli, la meva relació amb el Pep va ser escassa: alguna entrevista amb ell al seu despatx de l'Institut i el seguiment de les seves múltiples activitats de gestió, entre les quals, ja cap a l'any 2000, la de gerent d'una fantasmagòrica Ciutat del Teatre, que li va ocasionar més problemes que satisfaccions. Guillem-Jordi Graells, que ho va viure de prop, comenta que la mediocritat dels polítics socialistes (el partit del Pep) li va fer la vida impossible. I un dia de l'any 2002, em va trucar la meva amiga i actriu Marissa Josa per comunicar-me la mort sobtada del Pep. No cal que expliqui com em vaig sentir, perquè és difícil descriure la pila de records que aquell dia i fins avui m'han acompanyat.

Recordo que a ell i el Papitu Benet els vaig conèixer quan participaven com a actors en espectacles de l'EADAG, on tots dos havien entrat des de la seva fundació. Dels set espectacles en què el Pep va intervenir des del mateix any 1960, recordo molt especialment *La pell de brau* i *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu, que són els que vaig veure. I l'últim en què va participar va ser *El mercader de Venècia* shakespeariana, que va dirigir Maria Aurèlia Capmany el 1964, justament l'any en què la meva companya Maria Plans i jo vam ingressar a l'Escola i en què el Pep la va deixar per fundar i dirigir el Grup d'Estudis Teatral d'Horta. De la sèrie d'espectacles que el Pep va dirigir o en els quals va intervenir, en recordo tres que considero fonamentals dins la trajectòria del teatre independent de l'època. El primer, *Crist, misteri*, una visió contemporània de la Passió de Crist, que es va representar durant sis anys, em va fer encetar una gran amistat amb el seu protagonista, l'Ernest Serrahima, una persona per a mi estimadíssima durant els anys següents i que, per desgràcia, també ens ha deixat. El Grup va representar igualment obres de Jaume Vidal Alcover i Maria Aurèlia Capmany, que no vaig veure.

Posteriorment, l'amic Guillem-Jordi Graells va escollir un poema meu per a l'espectacle *Home amb blues*, on es mesclaven poemes amb intervencions jazzístiques de l'orquestra La Locomotora Negra. Era un espectacle extens i complex, molt apte per a la capacitat realitzadora del Pep. Però el muntatge del Grup que més em va impressionar va ser el d'Antígona, de Salvador Espriu, amb un vestuari excel·lent de Fabià Puigserver, que ja aleshores col·laborava amb el Pep i el Guillem-Jordi i que els va acompanyar en altres empreses de gran importància, entre elles el Teatre de l'Escorpí (1974). Crec que totes aquestes activitats preludiven sens dubte el que a partir del 1976 va ser el Teatre Lliure, sempre amb la presència i l'ajuda del Pep.

Tornaré a escoltar el nostre disc amb els poemes de Joan Vinyoli i el recordaré de nou.

Morir en diumenge

Jordi Coca

Aquesta aportació al volum dedicat a Josep Montanyès es basa en un article que vaig escriure pocs dies després del seu traspàs. Constatava aleshores l'evidència que mai no sabrem si fent una vida menys intensa, o com a mínim amb menys tensions acumulades, l'amic Montanyès hauria pogut evitar la mort que se'l va endur de manera tan prematura. Mai no ho sabrem, però referint-nos ara tan sols a la seva darrera etapa –la que va del 1988 al 2002, és a dir, des dels 51 anys fins als 65 que tenia en morir–, per als que el coneixíem estava tan clar que treballava massa com que no podia deixar de fer-ho. Des que l'any 1988 havia renunciat a continuar com a director general de l'Institut del Teatre no parava de dedicar hores i hores a activitats culturals tan diverses com, per exemple, la gestió al capdavant de l'Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, l'assessoria per a temes culturals al president de la Diputació, la presència activa com a membre de la junta de govern de l'Institut del Teatre, la contribució de manera decisiva a l'aventura de concretar la Fundació Palau de Caldes d'Estrac, la gerència del Consorci de la Ciutat del Teatre, la tossuda i diabòlicament difícil empresa de fer realitat el gran somni de construir el Teatre Lliure a Montjuïc, l'assumpció de la direcció artística d'aquest equipament, el retorn per segona vegada a la direcció general de l'Institut del Teatre... És veritat que, al llarg de la seva vida, Montanyès sempre havia fet moltes coses alhora o en paral·lel, i, sense pretendre de ser exhaustius, sí que es poden assenyalar activitats diverses relacionades amb la gerència d'empreses, l'impuls d'activitats escèniques, la direcció teatral, la realització televisiva, la interpretació, la supervisió de projectes arquitectònics, la presidència d'entitats o associacions... La pregunta elemental seria: per què feia tantes coses Pep Montanyès? Per què les feia amb tanta intensitat?

Sense pretendre d'oferir cap resposta concreta a aquestes qüestions, no costa gaire constatar que Montanyès tenia una força natural i una tenacitat envejables, una energia veritablement titànica, i que des de la primera joventut l'empenya una ambició decidida per realitzar-se en el món cultural català en tants



àmbits com fos possible: ben aviat, doncs, el trobem relacionat amb l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual fundada per Ricard Salvat i Maria Aurèlia Capmany, com a impulsor del Grup d'Estudis Teatral d'Horta; creant amb Albert Boadella el Centre d'Estudis Nous de Teatre, directament implicat des del primer moment en els aspectes culturals del millor Partit dels Socialistes de Catalunya, i, després, presidint l'Associació de Directores de Escena de España, ostentant la vicepresidència de l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya... Això de banda, i com que Montanyès era una persona honesta que movia tants fils com calgués per complir el que havia promès als seus amics en els moments difícils, diguem només a títol d'exemple que es va comprometre amb Maria Aurèlia Capmany a fer determinades publicacions comercialment impossibles, i amb Fabià Puigserver i els companys del Teatre Lliure a concretar el projecte que ja hem dit: fer realitat el somni de bastir un gran equipament teatral a Montjuïc, un equipament que, tot seguint el projecte de Puigserver, fos modèlic en ell mateix i la nova seu del Teatre Lliure.

La relació d'iniciatives i col·laboracions empenes per Montanyès o d'aquelles en què va participar directament, podria ser força més completa del que diem, però aquests exemples semblen suficients per explicar que la seva entrega desmesurada a les accions més diverses era deguda tant a causa de la passió incontenible per l'art del teatre i la cultura en general com el resultat d'unes fidelitats i d'unes obligacions autoimposades que, en el fons, mai no se li han agrairt prou. Vist des d'un altre punt de vista, també està clar que l'assumpció de tantes responsabilitats era igualment un efecte colateral de l'autoexplotació a què es van sotmetre els agents de la vida cultural del nostre

Els quatre directors successius de l'Institut del Teatre: Coca, Montanyès, Bonnín i Monterde. PAU BARCELÓ

Sessió constituent de l'organisme autònom Institut del Teatre, el 1990.



El president Pujol
lliura la Creu de Sant
Jordi a l'Institut del
Teatre a qui aleshores
n'era el director, Jordi
Coca, el 1990.

país per redreçar, des d'ideologies diferents, les nefastes conseqüències del franquisme, encara avui profundament operatives i àmpliament emprades com una feridora eina política de repressió.

Aquest darrer punt de l'autoexplotació no és incompatible amb l'evidència que, per falta de tradició i de continuïtat, o per tenir-ne una visió poc ambiciosa, la política catalana mai no ha vist la cultura com un bé ni com una activitat estrictament necessària, i, per tant, la gestió cultural ha acabat semblant una obligació i un deute d'agraïment més que no pas una dedicació professional. La conseqüència d'això deriva en el fet que, de la Transició ençà, la majoria d'institucions culturals d'aquest país s'han fet malament: s'han construït sense programa, sense preveure les dotacions econòmiques i humanes suficients, com si fossin un regal que finalment s'arrencava del poder polític a base d'insistències i transaccions. Més que un bé imprescindible per reconstruir el país, la cultura ha acabat semblant a Catalunya un caprici marginal dels creadors i intel·lectuals. No som els únics que fem les coses així –només cal pensar en les penúries de Strehler els darrers anys de la seva vida–, però, en general, quan en els països del nostre entorn es decideix construir un equipament cultural, també es pensa que ha de funcionar. Aquí continua dominant la política del ja veurem, d'improvisar sobre la marxa, i, això, a més de ser catastròfic per al país, és anihilador per als artistes i per a les persones que, com Montanyès, a més de creure en l'art saben que cal gestionar-lo. I gestionar-lo vol dir patir, patir fins al punt que cada pedra, cada clau, cada mà de pintura del Teatre Lliure de Montjuïc actual va costar a l'amic Montanyès un disgust profund i seriós i haver d'empassar-se moltes traïcions.

En aquesta darrera etapa del Lliure a què ens referim, Montanyès també va tenir problemes amb alguns dels seus companys de partit. Segurament, aquestes tensions fatals eren conseqüència de les diferents visions que es tenien de com s'havia de gestionar un equipament com el Teatre Lliure, que imposava una nova escala sense voler renunciar a la independència de la gestió liderada pels creadors que s'havia establert des de la seva fundació. Aquests problemes, que no eren menors, redundaven com a punt de partida en unes condicions econòmiques funcionals que ni de lluny no eren les òptimes. Però en aquestes coses Montanyès era possibilista i creia que, a base d'energia i de paciència, acabaria portant els temes econòmics i artístics a bon port. Sabia negociar, sabia convèncer, sabia cohesionar i fer viable allò que a l'inici semblava impossible, i en general aconseguia el que volia amb una hàbil combinació de duresa i flexibilitat... També vivia en l'esperança que els actors fundadors del Lliure acabarien tornant a casa, i, com que mai no es movia per rancúnies ni ressentiments, cosa que l'honora, sempre tenia les portes obertes a tothom. Però res d'això no treu que, tal com es deia fa un moment, cada butaca del Lliure li costés grapats de salut.

186

Gairebé sempre guanyava, però també sempre era a base de tensions i d'esforços clarament desproporcionats. No oblidem que el pes de la cultura entre nosaltres és petit, i, per tant, també és petit el respecte que sembla merèixer: els escriptors no som res, els pensadors no ocupen l'espai que haurien d'ocupar, els directors de teatre són poca cosa més que uns somiatruïtes, els actors i les actrius només són admirats quan surten a la televisió o recullen un premi... A més d'això, a Catalunya esborrem sovint el passat, practiquem una selecció estalinista de la tradició, l'alta cultura és menystinguda, el treball a llarg termini no té valor, els reconeixements sempre són *post mortem*, simbòlics i momentanis, tractem els creadors amb un paternalisme caritatiu que posa els pèls de punta... Una societat així, a més de ser injusta i cruel, imposa unes escales de valors, uns models i unes prioritats que resulten perverses i gairebé sempre maten.

També podria ser que el traspàs prematur de l'amic Pep Montanyès no tingués res a veure amb les tensions extremes que va patir per empènyer els projectes que diem; potser va morir abans d'hora únicament perquè la vida és així, absurda. Però, en tot cas, els que el coneixíem prou tendim a creure que amb la seva acció constant i acumulativa, el que Montanyès feia era plantejar-nos una reivindicació fonamental: era com si el director de teatre, el realitzador de televisió, l'interpret, el gestor cultural, el professor i el directiu amb maneres gerencials, ens volgués demostrar amb la seva energia que la cultura mai no cau màgicament del cel, i menys encara a Catalunya, on hem oblidat que un país sense artistes és únicament una superfície gran o petita on els negociants es barallen pels clients. I Pep Montanyès, l'apassionat de

l'òpera, el delicat sibarita de la taula ben parada, de cap de les maneres no volia renunciar a una societat en què els artistes lluitaven per imposar les seves idees, encara que fos a crits.

*

Si focalitzem una mica més la figura de Montanyès en l'àmbit teatral segurament haurem d'admetre que, abans de la seva dedicació al Teatre Lliure per concretar el projecte de Montjuïc, hi ha la immensa fidelitat que va demostrar a l'Institut del Teatre. Tot havia començat el curs 1970-71, quan Hermann Bonnín va refundar la institució que el 1913 havia creat Adrià Gual; Bonnín va incorporar aleshores, a aquell Institut que recomençava, gairebé una generació sencera de creadors de l'anomenat Teatre Independent, entre els quals Fabià Puigserver, Lluís Pasqual, Carlota Soldevila, Josep Montanyès, Guillem-Jordi Graells, Jaume Melendres, Xavier Fàbregas, Coralina Colom, Iago Pericot, Francesc Nel·lo i un llarg etcètera de noms entre els quals figurava jo mateix. Després, el 1980, Montanyès va ser nomenat director general de l'Institut fins que el 1988 el vaig succeir en aquest càrrec.

187

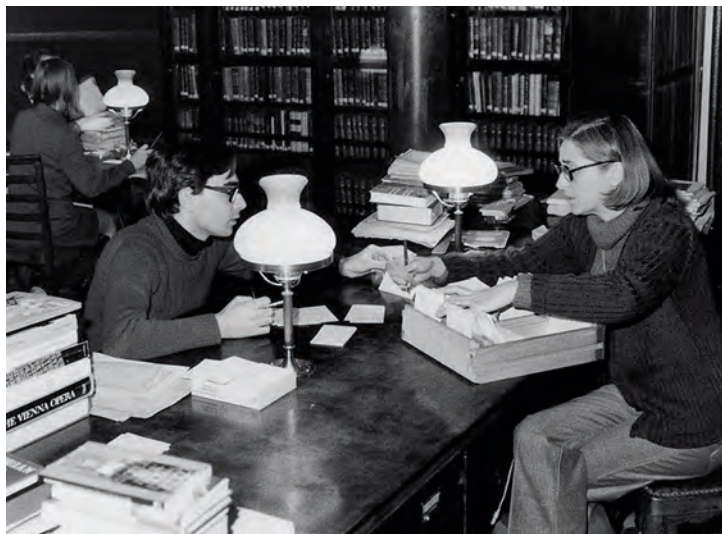
Tot i que ens coneixíem des de finals de l'any 1970, la veritable relació amb el Pep va començar a partir del 1980, i encara més intensament a partir del 1983, quan ell i el Guillem-Jordi Graells em van demanar que fos comissari del que el maig del 1985 seria el Congrés Internacional de Teatre. Aquella operació es va plantejar com una trobada internacional que d'alguna manera volia recuperar l'esperit de projecció exterior que Adrià Gual havia buscat tot i la dictadura de Primo de Rivera. Però, a mesura que treballàvem, el Congrés del 1985 esdevenia cada vegada més no tan sols la reunió de centenars de personalitats d'arreu del món per reflexionar sobre la xarxa de relacions que propiciava el fet escènic, sinó un esdeveniment singular en què també venien a Barcelona una dotzena llarga de representacions escèniques de primera magnitud que actuaven per primera vegada a l'Estat espanyol, com ara el Dramaten d'Estocolm amb el muntatge d'*El Rei Lear* dirigit per Ingmar Bergman, el ballarí i actor japonès Min Tanaka, l'actor i pedagog Jacques Lecoq, el director Eugenio Barba, accions d'Albert Vidal al parc zoològic, i, entre d'altres, la coreògrafa belga Anne Teresa de Keersmaeker.

Aleshores presidia la Diputació de Barcelona el socialista Antoni Dalmau, que ens donava un suport constant i entenia a la perfecció el projecte de creixement, de projecció internacional i de millora dels ensenyaments escènics en què estava embarcat l'Institut del Teatre. Tot i això, l'augment del pressupost destinat al Congrés i a l'entorn teatral que hi vam fer coincidir feia grinyolar de manera seriosa la burocràcia de la Diputació de Barcelona

i va precipitar alguna reunió força tensa en què el projecte es va salvar *in extremis* gràcies a l'energia i l'agosarament de Montanyès, que va brillar com en els seus millors moments quan, irat, va llançar a la taula de reunions –on s'aplegaven els alts càrrecs de la Diputació– uns dossiers enormes de suposats compromisos contractuals que, per fortuna, ningú no va obrir perquè no tot estava formalment tan lligat com volíem fer creure...

El setembre també del 1985, acabat el Congrés i a causa del tristíssim traspass de Xavier Fàbregas, Montanyès em va demanar que assumís la direcció del Centre d'Investigació, Documentació i Difusió de l'Institut, cosa que va aprofundir la nostra col·laboració amb projectes de publicacions i de recerca també de primer nivell. Montanyès, que creixia amb les dificultats, bregava aleshores amb els problemes de les escoles de la institució, amb la creixent incorporació de professors internacionals, les titulacions, el pressupost per la remodelació dels equipaments materials, i, sempre amb el suport de Guillem-Jordi Graells, va fer possible aquells anys una de les etapes més brillants de la refundació de l'Institut del Teatre que, tal com s'ha dit, Bonnín havia iniciat el 1970. Però el 1988 Montanyès va decidir que no volia continuar al capdavant de l'Institut i em va proposar que presentés la meua candidatura a la direcció general; amb això s'iniciava una mena de protectorat a distància en què ell, des de la junta de govern i l'assessoria cultural al president de la Diputació, vetllava per fer possible els plans que nosaltres anàvem presentant: cursos d'estiu, més professors internacionals, publicacions que ell mateix facilitava des de l'Institut d'Edicions i que altrament mai no haurien estat possibles, la conversió de l'Institut del Teatre en un organisme autònom per agilitzar-ne la gestió, la incorporació d'un gerent i l'ampliació de l'administració...

Només en un punt que aleshores s'intuïa realment conflictiu, no el vaig fer participar en les nostres iniciatives, cosa que ara penso que va ser un error per part meua. La qüestió és complexa, però ni que sigui molt breument convé explicar que la diputada de Cultura de la Diputació de Barcelona i gran pedagoga Marta Mata tenia una concepció dels ensenyaments teatrals radicalment diferent de la nostra. Ella i la seva mà dreta, la geògrafa Pilar Benejam, veien l'Institut com una mena d'Escola Massana, com uns estudis de grau mitjà, professionals, que s'allunyaven dels passos que ja s'havien fet fins aleshores per apropar-nos a la Universitat, i de les legítimes aspiracions professionals i laborals que arreu tenia el col·lectiu de les arts escèniques. Cal recordar, per exemple, que Montanyès ja havia aconseguit pactar amb la Universitat Autònoma una titulació pròpia de nivell superior que, tanmateix, no era oficial ni dotava els titulats de l'Institut dels mateixos drets de qualsevol altra carrera universitària. Malgrat això, aquest plantejament de l'Institut del Teatre s'havia vist a tot l'Estat espanyol com el millor model possible, i, de fet, gairebé totes les escoles dites superiors i oficials aspiraven a una mena



Jordi Coca en la seva feina al Palau Güell, el 1970.

PAU BARCELÓ

La junta de govern de l'Institut del Teatre els anys de la direcció de Coca.

ROS RIBAS

d'integració o altra dels ensenyaments d'arts escèniques a la universitat, un model que tampoc no era el que nosaltres volíem. Nosaltres volíem un model –i aquí nosaltres bàsicament vol dir Joan Castells com a sotsdirector i jo mateix– que, salvant totes les diferències que calgués, fos comparable a la Juilliard School o bé la North Carolina School of the Arts –que també ofería l'especialitat d'escenografia–, de les quals teníem referències prou àmplies i que entre altres escoles vam visitar durant unes quantes setmanes gràcies al suport del Consolat dels Estats Units a Barcelona. En resum, es tractava d'aconseguir una titulació paral·lela a la universitària que permetés desenvolupar l'especificitat dels ensenyaments artístics, que oferís una equilibrada formació teòrica, tècnica i pràctica, i que alhora tingués l'equivalència a tots els efectes a les llicenciatures i obrís el pas cap als doctorats.

Això de banda, resultava que aleshores una seixantena de professors de l'Institut del Teatre eren interins i que imperiosament s'havien de convocar les seves places; per tant, la decisió del nivell de les titulacions també afectava el perfil d'aquells llocs de treball –si eren docents de nivell mitjà o superior–, i, *a posteriori*, això també condicionava el nombre d'hores lectives que havien d'impartir, que eren força diferents si es tractava de professors equivalents als universitaris o només calia equiparar-los als ensenyaments secundaris... En aquell moment, ho reitero, i malgrat la protecció positiva que Montanyès exercia sobre l'Institut del Teatre, vaig creure que no el podia implicar en aquesta aventura perquè, ben probablement, això suposava comprometre'l en relació a la socialista Marta Mata, a la qual ens acaràvem tot i el seu enorme prestigi pedagògic, i a la mateixa Diputació de Barcelona, que dotava i dota amb generositat el pressupost de l'Institut del Teatre.

També molt breument, cal dir que Joan Castells i jo mateix vam emprendre gairebé en solitari l'operació de contactar amb el Ministeri d'Educació, al capdavant del qual hi havia Javier Solana com a ministre i Alfredo Pérez Rubalcaba a la Secretaria d'Estat. Carmen Maestro ocupava una Direcció General la relació amb la qual va ser decisiva. El fet és que ens vam entendre de seguida i es va proposar la perllongació dintre de la LOGSE de diverses titulacions superiors que eren equivalents a tots els efectes a les llicenciatures universitàries. Tot eren avantatges, i només calia convèncer la resta d'escoles de l'Estat que aquesta via era millor que la universitària i fer-ho amb rapidesa per propiciar la publicació de la nova llei abans que acabés el nostre mandat. Amb mil dificultats, l'objectiu que ens havíem proposat va reeixir del tot i, en efecte, la llei es va publicar, cosa que imposava també noves necessitats d'infraestructures derivades del decret de mínims. Les places d'interins es van convocar com a superiors i es van habilitar les solucions pertinents perquè tots els professors que hi treballaven hi poguessin accedir a base de reconèixer implícitament la validesa retrospectiva de les noves titulacions que s'aprovaven.

190

Montanyès va estar al marge d'aquesta operació per les raons que he dit, però en aprovar-se la llei dels ensenyaments artístics de què parlem i renunciar tant Joan Castells com jo mateix a les responsabilitats que teníem a l'Institut del Teatre, ell va entendre de seguida que eren imprescindibles unes noves instal·lacions tal com nosaltres demanàvem, cosa que, més endavant, i ja durant el període en què Pau Monterde va dirigir l'Institut, es va concretar en l'edifici que encara ara és la seu de l'Institut, suficient en espai però desafortunat des del punt de vista arquitectònic perquè no tenia ànima ni en té. També estaven equivocades les bases estatutàries a partir de les quals es va estructurar l'Institut sorgit dels nous estudis i titulacions, ara sí clarament superiors a tots els efectes. Deixant episodis laterals i desagradables al marge, i per mirar de resoldre aquests problemes relacionats amb l'edifici i amb les bases legals del funcionament de l'Institut, el president de la Diputació de Barcelona, Manuel Royes, destituïa del seu càrrec Pau Monterde, tot i que misteriosament va continuar cobrant com a director general durant anys, i nomenava de nou Josep Montanyès com a director general de l'Institut en qualitat de persona de confiança. Però, sigui per l'acumulació de feines a què ens hem referit, o per una fatalitat inevitable, ja sabem que la mort de Montanyès va truncar la possibilitat d'una bona solució dels embolics que hem assenyalat, uns embolics que dissortadament, tampoc no es van resoldre en l'etapa posterior, sota la direcció de Jordi Font.

Durant tot aquest període en què ell va estar al marge de com negociàvem la qüestió de les titulacions, la meua relació personal amb Josep Montanyès sempre va ser molt bona. Si estava en desacord amb alguna de les nostres

decisions, ell callava respectuós en la mesura que en aquell moment la responsabilitat final era meva. Per la meva banda, quan algú criticava Montanyès, sobretot pels problemes derivats del Teatre Lliure, o quan el veia abatut o cansat, jo sempre li deia: Pep, deixa-ho estar, ja s'ho faran... I ell somreia, pletòric, i em responia: després d'això descansaré. Però Montanyès no era de deixar res a mitges, i persistia en tots els fronts, en massa fronts, cosa que incrementava la duresa de què és capaç el nostre petit país amb les persones com ell, que se senten obligades a tirar endavant projectes que són de tothom.

En fi... És veritat que Josep Montanyès de vegades era massa dur i cridaner, és veritat que de vegades se li enrojolava la cara de ràbia quan hi havia problemes greus... Però semblava que es refeia de seguida, prenia decisions, actuava i obligava a concretar. Jo mai no li vaig veure ni el més mínim instint de venjança, tot i que tenia racons molt íntims plens de blaus i ganivetades de persones que li eren ideològicament properes. Amb els anys, el pitjor de tot plegat és el símbol, el pitjor és que calgués aleshores i que calguin encara avui tants esforços desproporcionats per dur a terme decisions que van en benefici de tothom i que bàsicament busquen de posar la cultura en el centre estratègic del nostre país. El pitjor és que massa sovint cal aconseguir les coses més raonables a mossegades, fent un sobre esforç, dedicant-hi un excés d'energia, jugant-nos-hi la vida... Deixeu-me fer una broma: Montanyès tenia tan integrada aquesta manera de viure, aquesta voluntat de treball constant, sense parar, que fins i tot a l'hora de morir-se va triar un diumenge. Per no perdre cap dia de feina.

Des del curs 1970-71 que s'havia entregat a l'Institut del Teatre, Montanyès mai no va deixar de treballar per la nostra casa del teatre i de la dansa. Treballava per moltes altres causes i projectes, ja s'ha dit, però des de posicions i càrrecs diversos, des d'aquella actitud de protector discret però imprescindible a què m'he referit; remant sense parar en períodes diversos, durant els anys que jo vaig dirigir la casa i també en el període posterior: estigués on estigués, sempre va ser un home de l'Institut del Teatre, i, de fet, la mort se'l va endur fent per segona vegada de director general de l'Institut. Això sí: reiterem que va decidir morir en diumenge.



Tres moments amb Pep Montanyès

Pau Monterde

Amb Pau Monterde i Joan Maria Gual en un congrés de l'ADE a Sevilla.

Monterde amb el president Royes i Jordi Coca en la inauguració de l'aula Fabià Puigserver.

PAU BARCELÓ

Amb en Pep Montanyès vam col·laborar molts anys, des del meu ingrés a l'Institut del Teatre fins a la seva mort. Al llarg d'aquests anys, la col·laboració va esdevenir una bona amistat que crec que va donar fruits importants per a la institució. Vull recordar-ne tres moments: el primer quan ell era el director de l'Institut i jo tenia el meu lloc al Centre del Vallès; el segon, quan ell ja havia deixat la direcció de l'Institut i jo encara no l'havia assumit; i el tercer, quan jo era director de l'Institut i ell va ser nomenat comissionat de la Presidència de la Diputació.

1.

La creació del Centre del Vallès de l'Institut del Teatre l'any 1974 va ser fruit d'una suma de voluntarismes. D'una banda, dels impulsors d'una projectada i mai realitzada Escuela Municipal de Teatro, especialment de Llorenç Padró i Gabriel Trullàs; de l'altra, de la gent del grup de teatre El Globus, que volíem aconseguir un nivell tècnic més alt; i finalment de l'Hermann Bonnín, que en demanar-li d'organitzar uns cursos de teatre a Terrassa va proposar crear un centre comarcal de l'Institut. El Centre, però, va passar els primers anys en una situació molt precària, ja que a part de posar-hi el local i una persona de secretaria, l'Ajuntament se'n va desentendre força i no va ser fins al 1979, amb l'arribada del primer consistori democràtic, que les coses van començar a canviar: el Centre es va fer càrrec de la temporada de teatre patrocinada per l'Ajuntament i d'una manera oficiosa El Globus es va convertir en la seva companyia «associada», iniciant així el desplegament de la idea que els centres comarcals de l'Institut havien de ser nuclis d'activitat teatral en tres direccions: pedagògica, de difusió i de producció.

L'arribada d'en Pep Montanyès a la direcció de l'Institut del Teatre va significar un avenç notable. No tan sols ens va ajudar a consolidar el Centre sinó que també va impulsar des del seu càrrec i gràcies als seus contactes amb els presidents de la Diputació –primer amb Antoni Dalmau i després amb



Manuel Royes, també alcalde de Terrassa– l’habilitació d’un nou edifici per al Centre, que es va concretar en la rehabilitació de l’antic Vapor Amat. La inauguració d’aquest espai com a seu del Centre del Vallès l’octubre del 1988 va arribar una mica tard i no la va poder presidir com a director de l’Institut del Teatre, ja que acabava de deixar el càrrec.

L’any 1981, mentre s’elaborava un reglament de l’Institut del Teatre, es va crear una junta de govern provisional –precedent de l’actual consell de direcció–, a la qual em vaig incorporar el febrer del 1982 com a cap del Centre del Vallès, un càrrec que abans no existia i que es va crear a conseqüència d’aquest reglament. Tinc molt bon record d’aquell període. Ens reuníem setmanalment i debatíem els problemes de la casa, que aleshores era molt més reduïda que ara. Això em permetia estar informat del que passava a la institució i al mateix temps explicar com anava el Centre del Vallès. En Pep ens va deixar un ampli marge d’autonomia per actuar-hi, però al mateix temps demanava estar al corrent del que hi passava. Per exemple, em demanava una còpia de tots els escrits que jo feia a l’Ajuntament o a qualsevol altra institució, i quan jo anava a les reunions de la junta de govern li lliurava un plec de còpies en paper de ceba de color verd dels escrits que havia enviat durant la setmana. I quan jo veia que alguna cosa es complicava en les relacions amb les institucions locals, pensava: «Li hauré de demanar al Pep que hi intervingui». Gràcies als seus bons oficis va contribuir a encarrilar alguns conflictes que no van passar de fets aïllats. De les reunions de la junta de govern també en guardo el record d’unes discussions monumentals que va tenir per telèfon amb algun funcionari de la Diputació davant de tots nosaltres, que celebràvem com es plantava davant d’unes determinades i absurdes

Els aprenents de bruixot, producció del Centre Dramàtic del Vallès, entitat dirigida per Monterde.
JOSEP M. ROSET



Montanyès i Monterde, amb Francesc Colomé, Isidre Bravo i altres participants a la Quadriennial de Praga, el 1999.

imposicions burocràtiques. Però després, podies assistir a reunions amb el mateix funcionari o funcionària i admirar la seva habilitat per plantejar els temes difícils. La seva capacitat d'establir complicitats i d'inspirar confiança a polítics i alts funcionaris, cosa a la qual el va ajudar la seva militància socialista, va permetre situar l'Institut en una posició molt favorable. I a mi em va permetre aprendre moltes coses sobre com dirigir la institució.

195

2.

L'any 1991, després de posar en marxa el Teatre Alegria, al Centre Dramàtic del Vallès, ens vam plantejar el muntatge d'*Els aprenents de bruixot*, una obra de Lars Kleberg que reproduïa un suposat debat que hauria tingut lloc a Moscou el 14 d'abril de 1935, amb motiu de la gira per la Unió Soviètica de l'actor xinès Mei Lan-fang, i en el qual haurien participat moltes de les grans figures del teatre europeu d'aquell moment, com Stanislavski, Nemirovitx-Dantxenko, Tretiakov, Meyerhold, Tairov, Eisenstein, Gordon Craig, Piscator, Brecht o Sjöberg. Qui va suggerir el text va ser en Joan Casas, que també el va traduir. Ell l'havia vist a Avinyó dirigit per Antoine Vitez i interpretat per directors d'escena francesos que encarnaven els personatges històrics, i proposava reproduir l'experiència amb directors catalans. Quan li ho vaig comentar, al Pep li va agradar la idea i va manifestar el seu interès per dirigir l'espectacle. En aquest cas, això significava també convèncer un seguit de directors, dramaturgs o crítics en el sentit que s'avinguessin a actuar. Aquí es va veure la capacitat d'en Pep d'arribar a la gent de teatre, ja que va aconseguir que hi intervinguessin Iago Pericot, que encarnava Mei Lan-fang, Guillem-Jordi Graells, Josep M. Benet i Jornet, Hermann Bonnín, Pere



Planella, Lluís Pasqual, Joan Anguera, Jorge Vera, Jaume Melendres, Sergi Belbel, Joan Ollé, Jordi Mesalles i Feliu Formosa, que interpretava el comisari polític Kerjentsev que presideix la reunió. D'altres, com Joan Font, Josep M. Mestres, Marissa Josa, Frederic Roda o jo mateix fèiem de figurants. Ho va proposar també a altres directors que per compromisos professionals no ho van poder acceptar. Com a anècdota, que diu molt de la consideració i la confiança que el Pep inspirava a la gent de la professió, cal dir que només un dels directors contactats –i que no va a arribar a formar part del repartiment– li va preguntar prèviament pels honoraris.

L'espectacle va ser un gran moment teatral. En Pep va suggerir convertir el teatre en una gran sala de reunions i Joan Jorba, l'escenògraf, va dissenyar una taula on s'asseien alguns dels directors actors barrejats amb el públic, rodejada per quatre graderies on es col·locaven, a més del públic, altres protagonistes i figurants. Les quatre ales de la taula rodejaven un rectangle buit, l'interior del qual era folrat de moqueta vermella amb un gran emblema de la falç i el martell al centre, que també figurava a les banderes vermelles que penjaven del sostre. Al fons de la sala, darrere la presidència i el públic, dos enormes retrats de Lenin i Stalin. Tot plegat transmetia al públic la sensació de trobar-se dins la reunió, una sensació que s'accentuava perquè quan el públic entrava a la sala ja hi havia alguns dels personatges conversant en veu baixa entre ells en petits grups i sonava una música de fons que incitava a parlar fluixet o a guardar silenci. En un moment determinat, pels altaveus se sentia a tot volum l'himne xinès i Mei Lanfang feia la seva aparició a la sala acompanyat per un intèrpret i una comissària política. Els figurants ens aixecàvem de cop i tot el públic es posava dempeus sense dubtar. Al final de

Una visita a les obres de la nova seu de l'Institut del Teatre, el 2000.

Montanyès amb Monterde i el diputat Fuster a la porta de la Diputació de Barcelona.



Visita a la biblioteca de l'Institut del Teatre, amb Carme Casas, Monterde i el diputat Marco.
ROS RIBAS

Visita a les obres de la nova seu de l'Institut del Teatre.
JAUME SOLER

l'espectacle, després de la intervenció del comissari Kerjentsev, sonava *La internacional*, i personatges i figurants ens posàvem drets altra vegada alçant el puny tancat i el públic tornava a seguir-nos, si bé no tothom es decidia a alçar el puny. Però així i tot era una mostra de com en Pep, amb la seva direcció d'escena, havia aconseguit implicar el públic.

L'espectacle era un gran moment de teatre, fruit de la saviesa teatral d'en Pep, i el fet de coincidir amb un dels congressos de l'Asociación de Directores de Escena (ADE) que se celebrava a Sitges, va permetre que hi assistissin molts directors de tot el país. Tant els va entusiasmar que van proposar a en Pep que el repetís a Madrid amb directors espanyols, i així ho va fer. Amb el muntatge madrileny es va poder veure el respecte que li tenien els seus companys de l'ADE, de la qual va ser vicepresident i després president uns quants anys.

3.

Quan vaig assumir la direcció de l'Institut del Teatre l'any 1992, els consells d'en Pep em van ajudar moltíssim. Ens vèiem sovint, moltes vegades a l'Institut d'Edicions de la Diputació que ell dirigia, per parlar de les publicacions de l'Institut del Teatre, i ho aprofitàvem per comentar els projectes de l'Institut. Des d'allà, la seva aportació editorial al món del teatre va ser extraordinària: els llibres d'art en edicions acuradíssimes que va tirar endavant relacionats amb les arts escèniques, com els dedicats a Adrià Gual, Fabià Puigserver, Antoni Clavé, Joan Josep Guillén, Comediants, Joglars, els Santpere o d'altres, difícilment haurien vist la llum sense la seva implicació. A més, és clar, de les col·leccions de l'Institut del Teatre, que va potenciar.

Els seus contactes editorials ens van permetre recuperar l'edició de butxaca de les traduccions catalanes de Shakespeare a càrrec de Josep M. de Sagarra, que l'Institut havia publicat amb l'editorial Bruguera i que s'havien perdut en desaparèixer aquesta editorial. A partir d'aquesta recuperació vam arribar a un acord amb en Joan de Sagarra per reeditar immediatament els que s'havien esgotat i posteriorment encarar la resta. I a més, vam decidir relançar la Col·lecció Popular de Teatre Clàssic Universal –que havia desaparegut de les col·leccions de l'Institut substituïda per una altra de teatre complet o escollit de grans autors– per posar a l'abast d'un públic ampli traduccions d'autors com ara Aristòfanes, Molière, Marivaux, Maquiavel, Goldoni, Pirandello, Schiller, Kleist, Schnitzler, Brecht, Ibsen, Bernard Shaw, Wilde i d'altres. Amb això compartíem la idea que l'Institut és molt més que una institució pedagògica, i que ha de tenir un paper essencial en la cultura teatral del país.

D'acord amb aquesta idea, semblava que l'Institut havia de ser traspasat tard o d'hora a la Generalitat, però vist el poc interès que hi tenia aquesta institució, en un moment determinat la Diputació de Barcelona, presidida per Manuel Royes, va decidir treure'l de la llista de serveis impropis que calia traspasar, considerar-lo servei propi i dotar-lo d'un edifici de nova planta que suplís el del carrer de Sant Pere Més Baix, que havia esdevingut insuficient. La nova seu de l'Institut a Montjuïc va ser l'obra emblemàtica de la Diputació a la ciutat de Barcelona per al mandat 1995-1999. Al mateix temps, en Pep Montanyès va ser nomenat comissionat de la Presidència a l'Institut del Teatre. Des d'aquest càrrec va participar en el concurs per seleccionar l'equip d'arquitectes que havia de fer el projecte del nou edifici en uns terrenys propietat de l'Ajuntament de Barcelona, i després es va ocupar de facilitar la coordinació amb la Diputació i l'Ajuntament en el procés de construcció. La construcció d'un edifici de les característiques del nou Institut, integrant-lo a més en el conjunt del projecte de la Ciutat del Teatre, de la qual formaven part a més el Teatre Lliure –amb en Pep com a director– i el Mercat de les Flors –que aleshores dirigia en Joan Maria Gual–, era d'una complexitat notable, no tan sols en els aspectes de programa, arquitectònics i tècnics, sinó també en els de gestió. En els primers hi vaig intervenir més directament treballant amb els arquitectes i amb els responsables del Servei de Construccions Civils de la Diputació, però en els darrers, sens dubte la contribució d'en Pep –a més de la dels dos diputats responsables de Cultura i Ensenyament, Joan Francesc Marco i de Construccions Civils, Josep Mayoral– va ser important per tal que tot fluís sense problemes greus.

És evident que si la Diputació feia una aposta així per l'Institut, aquest havia d'estar a l'alçada de les millors escoles d'arts escèniques. En aquell moment, la gent del meu equip i jo personalment, ja havíem visitat moltes escoles

de França, Alemanya, Itàlia, Bèlgica, Holanda i Anglaterra, però en Pep va insistir que havíem de conèixer també l'experiència d'algunes escoles dels Estats Units, i l'any 1999 ens va muntar un viatge per visitar escoles de San Francisco, Los Angeles, Winston Salem i Nova York, visites que vam fer amb en Joan Francesc Marco, el gerent de l'Institut Francesc Colomé i la responsable de relacions internacionals Laura Conesa. Això ens va permetre fer-nos una idea més completa de com funcionaven les grans escoles de teatre nord-americanes i del que podia i havia de ser l'Institut en el futur.

Aquells anys, l'Institut havia experimentat un creixement notable. S'havia convertit l'antiga Escola Superior de Dansa i Coreografia en l'Escola d'Ensenyament Secundari i Artístic / Conservatori Professional de Dansa (EESA/CPD) i s'havia creat el nou Conservatori Superior de Dansa (CSD) i l'Escola Superior de Tècniques de les Arts de l'Espectacle (ESTAE), és a dir, l'Institut havia passat de tenir dues escoles que portaven el nom de superiors –malgrat que una de les quals, d'acord amb la legislació del moment, no impartia estudis superiors–, a tenir dues escoles superiors amb titulacions equivalents a les universitàries –l'Escola Superior d'Art Dramàtic (ESAD) i el CSD– i dues escoles professionals –l'ESTAE i l'EESA/CPD–, la darrera de les quals impartia estudis integrats d'ensenyament secundari i dansa, a més del Museu de les Arts de l'Espectacle (MAE), la companyia ITDansa –creada també aquells anys– i els dos centres territorials a Terrassa i Vic. Era clar que l'antiga estructura de la institució havia quedat obsoleta i que calia pensar-ne una de nova capaç d'assumir la complexitat de la també nova situació. Amb en Pep vam parlar força de l'estructura que convenia a aquesta realitat, i des del seu càrrec de comissionat va inspirar la redacció d'uns nous estatuts que configuraven la nova estructura, amb les quatre escoles, els centres territorials i uns serveis culturals que abastaven el museu, els teatres, les publicacions i altres aspectes, i que configuraven una estructura de direcció que no va ser ben acceptada per una part del professorat més antic de la casa. Això va ocasionar una crisi que al cap de dos anys va provocar el meu cessament del càrrec de director general en funcions i que en Pep va intentar superar assumint-lo ell mateix. Malauradament, la seva mort prematura li ho va impedir.

L'activitat com a actor i director





Horta, un accent i un estil

Maria Aurèlia Capmany

Josep Montanyès i Josep M. Segarra a l'època que van codirigir *Terra baixa*.

COLITA

Fa molts anys jo inscriví un nou alumne a l'Escola Adrià Gual. «Pel teu accent», li vaig dir, «sembles d'Horta». «És que soc d'Horta» –em va contestar, amb rotunda lògica, el nou alumne.

De tots els antics pobles que s'han convertit en barriada d'aquest pop immens de la nostra ciutat, Horta ha estat el que ha conservat durant més temps el seu accent, un accent noble de ruralia. Aquest detall sembla que no tingui cap importància, però de fet prou que en té, ara que s'alçarà el teló sobre una obra anglesa traduïda per Manuel de Pedrolo, que és nascut a la Segarra i viu a l'altre cap de la ciutat, i que, des de l'escena, parlaran actors vinguts d'arreu, sota la direcció de Josep Maria Segarra, que prové de l'Esquerra de l'Eixample. I és important perquè aquesta barriada té la seva història teatral, ha adquirit al llarg d'aquesta història un estil, un estil que un dia o altre s'explicarà que és l'estil que, d'una manera més genuïna, se'n podrà dir teatre català de postguerra.

No cal que faci la llista de les obres presentades, les teniu aquí mateix en el programa, i veureu que no hi ha allò que els entesos en diuen un *curriculum de metteur en scène*. Les obres que s'hi han representat, totes, o quasi totes, ningú no les havia vist mai abans de veure-les a Horta. L'obra ha sorgit d'un paper, ni tan sols imprès, i s'ha fet evident com a proposta escènica arrencada de la presència dels actors, de la música, de l'espai del petit teatre d'Horta amb l'agressiva decoració de la paret de fons de l'escenari, amb el seu teló que puja i baixa per descobrir-nos, si cal, la capsà màgica de la ficció teatral.

D'on prové Horta? Ara que està tan de moda –m'agradaria que fos més de veritat i menys de moda– parlar de cultura popular, podem dir, sense por que ens titllin de mentiders, que el Teatre d'Horta sorgeix de la cultura popular.

A la nostra terra, les *Passions* van ser durant segles l'exponent més genuí del teatre popular. Els veïns d'Horta van viure comunitàriament generació rere generació l'escenificació ingènua i viva de la *Passió*, la dramatització d'un sacrifici i d'un misteri, la dramatització més clarament comprensible per un

poble de pagesos i artesans, la història de Crist. Per això no ens ha de sorprendre que la jove generació dels anys seixanta, un Josep Urdeix, un Josep Montanyès, s'adonessin, amb una profunda intuïció, que convertir la relíquia en presència escènica viva era un afer teatral i, en definitiva, cultural de màxima urgència. I d'aquí sorgien les noves arrels, empeltades en les arrels tan profundes, del Nou Teatre d'Horta, que es va cofar amb el pompós títol –recordeu que he dit els anys seixanta– d'Estudis Teatral d'Horta.

204

Ara, el grup d'Horta de retorn a Horta i molt ben acompanyat ens invita de nou. S'alçarà el teló? El que és segur és que ens prendrà la màgia de l'escena.

Text per al programa de *Sopa de pollastre amb ordi*, 1978

Montanyès i Segarra

Maria Aurèlia Capmany

Monti i Jus per als amics i per a mi, per tant. Una llarga i continuada i mai no desmentida amistat m'uneix a aquests dos homes de teatre. I penso que, entre altres coses, és precisament l'amistat allò que em dona capacitat i dret a parlar-ne, d'ells. Els he vist treballar des de les beceroles, els he seguit per aquests viaranys intricats del teatre, i sé com pensen, i què els admira, i què els apassiona, i què detesten i com fugen, com si els mals esperits els empaitessin, si per atzar topen amb la mediocritat o la misèria d'ànima. Tenen per damunt de tot un sentit noble de la matèria teatral, noble a la vella manera, no pas per col·leccionar títols, sinó per exercir una autoritat legítima, i una capacitat d'admiració i d'elogi que només la gent amb noblesa posseeix.

205

Junts hem fet camí en el teatre. Hem actuat junts. Algú potser recorda la *Primera història d'Esther* al Romea, el 1963: en Josep M. Segarra en el paper de Mardoqueu, en Josep Montanyès en el paper d'Altíssim, i jo, en el meu paper de Secundina, passejant-me amb la meva escombra i els espolsadors, dialogant amb ells, amb Mardoqueu-Jus, amb Altíssim-Monti.

Jo he vist, dia a dia, com s'anava fent aquesta capacitat d'alçar una obra damunt un escenari. He vist com s'ensinistraven en el rigor, que en el nostre país és un camí que avança en sentit invers al de fer carrera.

Si hagués d'explicar a algú ràpidament qui és en Jus, qui és en Monti, no em seria pas gaire difícil. En Jus Segarra, li diria, sent cantar el llenguatge per dins de les paraules. Coneix tan bé la melodia dels mots, des de dintre, que ha aconseguit l'art de comunicar aquest seu coneixement. Li diria, doncs, sense por d'equivocar-me, que si hi ha a Europa i part de l'estranger un director teatral capaç de fer parlar un actor –he dit parlar, no recitar–, capaç d'obtenir els registres adequats, capaç de fer sorgir aquella veu que tots portem a dintre i que no sabem com s'usa, aquest és en Jus Segarra. Les paraules per en Josep M. Segarra no són signes gràfics en un paper, són cadència que pot comunicar, abans que tinguís temps d'haver entès què et diuen, allò que et volien dir. I com que té l'art de la paraula té l'art dels silencis, de les



206

pauses, d'aquests espais càlids i glacials que són el suport de tot el que les paraules que els actors diuen no fan més que insinuar.

Si hagués d'explicar a aquest algú, també molt ràpidament, qui és en Montí li diria que és l'home dels espais i de la llum, de l'esclat, de la claror tendra, dels ulls brillants, de les mans persuasives, de la profunditat de la petita escena que conté de sobte proximitats i llunyanies perquè ell se les ha inventat. Quan s'alça el teló en un espectacle d'en Josep Montanyès, descobreixes que no hi ha res balder, no hi ha res que sobri, no hi ha res que distregui: els objectes, les persones, l'aire mateix del ritme de l'obra. I com que una obra teatral no és sols unes quantes idees i unes quantes imatges, sinó que és un microcosmos en el qual et sents profundament implicat, en Josep Montanyès sap com se fa per convertir aquests microcosmos possibles en les imatges i els sons i l'esclat de la llum real perquè tu, espectador, en rebis el plaer com una pluja benefactora. Sap tan bé què vol, en Montí, que mai no s'ha perdut per viaranys de coses que no li agraden, o que no diuen allò que ell vol dir, o que diuen coses absolutament inútils només per passar l'estona. Quan penso en els seus espectacles: *Oratori per un home sobre la terra*, o *Antígona*, o *L'ombra de l'escorpí* se m'acut aquella paraula que en el nostre món de lletraferits s'utilitza tan poc per allò de la prudència: penso en la «perfecció».

I si algú em preguntava: «I en Jus no podria fer el que fa en Montanyès, i en Montí no podria fer el que fa en Segarra?» jo li diria... segur que sí. Però és que el teatre, el teatre de veritat, neix d'un acte cívic, o, si no, doneu una mirada de reüll als grecs. El teatre és un acte de civisme, i en el civisme es viu la vida col·lectiva i cadascú pren una feina per fer-la fins al final ben feta. Ni

Cartell de Cesc Espluga

Montanyès, Segarra, Gual, Capmany i Vidal Alcover amb el president Pujol a l'estrena d'*Un lloc entre els morts* al Romea, el 1980.



Capmany, Moix i Renom
amb el president
Tarradellas després
d'una funció de *Terra
baixa*, el 1981.

COLITA

Codina, Montanyès,
Capmany i Gual
en la recepció dels
congressistes a
l'Ajuntament, el 1985.

els anacorettes, ni les rates de biblioteca, ni aquells poetes de la torre de vori, ni els generals en batalla han pogut fer mai teatre. El teatre és l'expressió més alta de la col·lectivitat.

Avui, en Segarra i en Montanyès han emprès la tasca de retornar-nos un dels nostres dramaturgs marcat per la gràcia del geni. Pesa damunt nostre, dels espectadors, el pes de la tradició, de la gestualitat de molts actors, de l'escenografia de molts vells teatres. En la direcció d'en Segarra i d'en Montanyès serà l'or vell en l'esplendidesa d'una joia nova.

Text per al programa de *Terra baixa*, 1981



Entrevista per a *La Creació del món*

Patricia Gabancho

Reportatge per
a l'entrevista de
Patricia Gabancho.
COLITA

L'entrevista que Patricia Gabancho (1952-2017) va realitzar a Josep Montanyès per al llibre *La creació del món* devia produir-se uns dos o tres anys abans de la seva publicació (Institut del Teatre, 1988, pàgs. 217-237). L'autora data la introducció del volum al febrer del 1987, però el procés d'entrevistar i editar les 14 entrevistes del llibre havia estat llarg. Montanyès parla d'*El manuscrit d'Alí Bei*, de Benet, com un text que aquest li havia passat recentment, cosa que ens remet al 1985. En la transcripció que segueix hem eliminat els títols en què estava organitzada l'entrevista.

209

Montanyès: La conclusió més immediata que trec de l'experiència del teatre de barri és que precisament ara em plantejo si no s'hauria de tornar a allò. Potser no al teatre de barri, sinó a l'esperit que animava aquella aventura: feies un projecte, el comunicaves i trobaves una acollida espontània, que et permetia de fer coses que ara serien impossibles. Em refereixo a les últimes experiències a Horta, com l'*Antígona* d'Espriu, *Sopa de pollastre amb ordi* o *Home amb blues*. Potser caldria tornar a allò. No parlo del públic, sinó del grup: del que significava anar a buscar la Rosa Maria Sardà, l'Àngels Moll, el Joan Vallès, o altra gent com ells, i trobar-los disposats. D'alguna manera s'hauria de continuar treballant aquesta experiència, perquè hi ha un enorme desfasament entre aquelles aventures i el que és l'aventura teatral avui.

Gabancho: A què ho atribueixes?

M: No ho sé, la veritat. Em preocupa força i hi he pensat darrerament, però no sé treure'n gaire l'entrellat. Hi ha també el problema institucional, perquè em sembla que no invento res si dic que no s'ha estructurat una mínima política teatral. Nosaltres érem fruit no conscient d'una política determinada. I tot plegat allò desapareix i tots caiem en unes trampes enormes. Però parles amb qualsevol i et diu: «Això no va».

G: Aquesta actitud general coincideix amb un moment teatral europeu que afavoreix el gran espectacle, la gran maquinària escènica; un estil que es

copia sense, potser, tenir en compte que a Europa ja es comença a considerar un camí tancat.

M: Exacte, però jo no estic segur que un teatre com el que ens plantejàvem abans no fos vàlid ara, tot i que es diu que el públic s'ha acostumat a una determinada estètica. El que no sé és si trobaríem la gent disposada a fer-ne. No sé si jo mateix podria tornar-ne a fer. En altres països, a Europa, hi ha altres tipus de teatre al costat d'aquest que diem; nosaltres intentem reproduir precisament les coses que es moren.

G: És un carreró sense sortida.

M: Si mirem els teatres nacionals, per exemple, no té gaire a veure amb el que es fa aquí. Si vas a veure l'Antoine Vitez al Chaillot, no trobaràs un plantejament de temporada com el del Centre Dramàtic del Romea, sinó una programació alternada, muntada amb un llenguatge personal, que vol dir que el director vol unes obres determinades, fetes amb uns escenògrafs determinats, amb un treball molt específic, molt «firmat». Evidentment, allò que fèiem a Horta, i el mateix teatre de barri, és mort, però hi ha uns plantejaments aprofitables. Jo crec que la *Sopa de pollastre* funcionaria perfectament. I allò el 1978 costava vuit-centes mil pessetes, que per a nosaltres era una xifra brutal.

G: I ara per menys de quaranta milions no hi ha ningú que s'hi posi.

M: Potser no quaranta, però vint milions te'ls val qualsevol cosa. I aquest tipus d'inversió només el permet una determinada estructura. En altres països hi ha moltes companyies independents, al costat dels teatres oficials: companyies que treballen als municipis, a l'extraradi, en teatres ja muntats. Tenen ajuts, és clar, però tenen ganes d'arriscar-se, i els actors i les actrius consagrats hi volen treballar. És un problema d'actitud, sobretot. Això és el que, a mi, em preocupa com a camí futur: l'esperit.

G: És un problema d'objectius o és que ara es vol aconseguir un determinat producte?

M: Quan fas teatre sempre vols aconseguir un producte determinat. Tant la forma com el contingut varien segons l'època, naturalment, perquè també varien les motivacions, els creadors i el públic.

G: Però potser pesaven més les ganes d'incidir socialment, ni que fos a petita escala, a través del teatre.

M: Hi havia les ganes de poder fer una feina teatral que servís per explicar-nos allò que vivíem, i lluitàvem per una continuïtat. Ara, lògicament, ja l'hauríem d'haver aconseguit i, en canvi, la majoria no hem pogut. En el millor dels casos, ara et pots plantejar un espectacle cada quatre anys, i les

circumstàncies fan que hagi de ser un gran espectacle, i si l'encertes l'endevines. No sé ben bé on ens porta això, ni sé si ens equivoquem o si veritablement és el públic qui ho exigeix.

G: En tot cas, el públic té poques alternatives.

M: Exacte, exacte. Ara mateix llegia una crònica teatral de Londres i també es comentava el fet que les grans maquinàries acaben menjant-se l'obra. Fins a quin punt el públic no hi aniria si no hi hagués una enorme escenografia? Estem segurs que va a veure només això? El teatre és, sobretot, una cosa que es vol explicar.

G: Potser també s'ha desvirtuat la perspectiva del teatre amb una funció col·lectiva, cultural, concreta.

M: Potser no ha estat mai clar, això. Quan jo treballava a Horta, que a més era el barri on havia nascut, el teatre tenia una funció social encara que no te la plantejessis. No sé fins a quin punt era vàlida, perquè tampoc no puc dir que aleshores jo tingués una línia definida. Més que res era ser allà, fer una cosa i oferir-la al públic que et venia a veure. Jo em creia que les institucions, en el moment del canvi, oficialitzarien allò: Horta, Sants, Poblenou... Hi creia molt. Aquesta aventura no es va fer i no sabrem mai si hauria funcionat, perquè ara ja no podem tornar-hi. En aquell moment hi havia els centres concrets, amb una gent del lloc, amb una tradició: tot això hauria pogut tirar endavant.

G: El problema, avui, sembla que és el del compromís personal amb el teatre. O, si vols, com recuperar la «trempera» creativa.

M: Jo crec que no hem de fer exactament el que fem i que hem de buscar el que ens va motivar en els anys seixanta a fer teatre. És evident que ho fèiem per unes motivacions extrateatral –censura, política, cultura, país, etc.– però fèiem teatre, no pas altra cosa. Aquesta autoanàlisi no l'hem feta mai i gairebé tots ens hem ficat en una carrera que no satisfà ningú. Jo crec que el primer pas seria posar les coses al seu lloc i deixar de fer del teatre una manifestació eminentment plàstica. L'escenografia més important, la que requereix més esforç, és la que sorgeix del diàleg entre l'escenògraf i el director, i això no pressuposa una *grand machine*, fins i tot, sovint, ben al contrari. També els grans mestres europeus, els que tots admirem, així que poden fer muntatges que són una lliçó de senzillesa, que valen milions, però són intents de trobar altres camins. Peter Brook, per exemple, recolza el seu treball en uns actors, en una síntesi, despulat de maquinària. L'altre camí no condueix enlloc, perquè si un dia poses vint-i-cinc elefants en un ascensor que puja i baixa, després n'has de posar cinquanta. I tot això és molt fotut, perquè ara el Josep M. Benet m'ha demanat que llegís el seu *Alí Bei* i jo ja

me'l plantejo en gros, com si fos el *Lawrence d'Aràbia*. Però encara tinc temps per pensar-ho.

G: O sia, que tots plegats ja comenceu a llegir amb la maquinària al cap?

M: Surt immediatament, o almenys em surt a mi.

G: No hi ha un punt de facilitat? És més fàcil fer girar l'escenari que trobar una manera elegant de fer marxar la gent d'escena...

M: Això sí. Però és que hi ha obres en què la maquinària és important i obres en què no: en Benet, aquesta obra, ja se l'ha plantejada com una gran successió d'espais. I crec que, avui, un correcte plantejament de l'*Alí Bei* no fa possible allò tan normal en el terreny econòmic del teatre independent de fa deu anys, que posaves un pal i ja tenies un vaixell i posaves una taula i era una casa.

G: Aquí plantegeu un problema de llenguatge: ha de ser evidència o suggestió? Et serveix el pal o necessites el vaixell?

M: És clar que és suggestió! La imatge en el teatre és sempre suggestió. El problema és com la comuniques a l'espectador, perquè li arribi allò que li vols oferir.

G: Canviem de tema: la teva opció és el teatre de text, de sempre.

M: Sí. Però no et sabria dir si mai no m'he plantejat una altra cosa, perquè a Horta treballàvem un text en col·laboració amb els autors, quan era possible, seguint una idea. El text es creava a partir de les coses que volies dir. Aquesta és una altra de les coses que es perden, perquè jo abans feia els espectacles que volia i ara acabo, gairebé sempre, fent els espectacles que m'encarreguen. No vull dir que jo triï millor els textos, sinó que trio unes obres que, a mi, em diuen coses: puc fer el *Kean* per encàrrec, i m'interessa fer-lo, però m'hauria agradat més fer *Ròmul el Gran* de Dürrenmatt, que fa quinze anys que el tinc al cap, perquè les coses que diu m'interessen més que les que diu *Kean*.

G: Són dues coses diferents: el teatre d'ofici, d'encàrrec, i el «teatre passió».

M: És que hi ha una altra cosa: el teatre que a mi m'agradaria de fer ara ja no és només el *Kean* o el *Ròmul*, sinó aquell teatre contemporani que es fa a tot arreu, un teatre com el d'Edward Bond, del qual tinc una obra, *Salvats*, entre cap i coll de fa anys. És un autor que m'interessa molt, però quan el pugui estrenar, potser ja serà vell.

G: Per què no es fa teatre estrictament contemporani?

M: No ho sé. Suposo que perquè no ho faciliten les estructures. Aquests autors exigeixen sempre una acurada direcció, uns excel·lents coneixements

culturals, uns bons actors, etc. I potser ens fa por acceptar aquests reptes. Però aquest és el teatre que, a mi, m'agradaria fer.

G: En deixar fora el teatre contemporani, hi ha una sèrie de conflictes o de temes que no es tracten mai, perquè no són els grans temes clàssics. Suposo que és un forat que s'haurà de cobrir un dia o altre.

M: Més que cobrir un forat, la qüestió és que és un teatre que parla de temes d'avui que, a mi, m'interessin. Joestic disposat a fer un treball teatral que, per entendre'ns, sigui necessari al país, però no sempre és aquest, el meu teatre. Hi ha una altra cosa: quan jo faig *Terra baixa* en la meua època de teatre independent, m'atreveixo molt més i rebo una bufetada molt forta, però per a mi aquell espectacle és més vàlid que el que faig després. No és que en la nova *Terra baixa* no hi posi interès, que n'hi poso: és que no és tan «meu». Amb el primer vull dir més coses que les que diu l'obra i com que en Guimerà no les diu, les hi poso jo. Hi ha algun crític que em diu de tot, però jo n'estic molt satisfet, del resultat artístic. Allí hi havia una aventura, que és el que més m'interessa del teatre. M'avorreix que no n'hi hagi. I ara no n'hi ha.

G: Quin és l'últim muntatge teu amb aventura?

M: *L'Antígona*, d'Espriu. De totes maneres, un altre muntatge meu que encara tenia aventura era *Un lloc entre els morts* de Maria Aurèlia Capmany. Tot el que ve després ho he fet amb molt d'interès, però m'adono que no n'hi ha prou, que hi poso menys coses meves i jo diria fins i tot que l'espectacle se'n ressent. Perquè a *Antígona* hi havia una concepció de l'espai i del so que eren meus, que eren molt allò que havia pensat i volgut.

G: Tu t'has dedicat molt, més que altra gent, a muntar autors catalans. És una opció personal?

M: És una opció absolutament voluntària. Fins i tot aquest tipus de teatre que m'agradaria de fer voldria que fos escrit per autors catalans. Però que fos allò: aquells personatges, aquells temes. Jo he llegit força obres inèdites d'autors catalans, perquè he estat algun cop membre del jurat del premi Ignasi Iglésias, però només m'han interessat tres o quatre obres. No hi ha gaires textos.

G: Que potser els autors no escriuen el que haurien d'escriure?

M: Potser no tots escriuen d'aquesta manera, diguem-ne, «contemporània» perquè no ho veuen a escena. Quan llegeixo un text que m'entusiasma, no falla: és anglès o alemany. Ara parlem de bon teatre, però em sembla que, aquí, al costat d'alguns autors, hi ha gent que escriu i no sap bé què és el teatre. Llavors fan subproductes. Ara, jo ho tinc molt clar i no és cap mena de sacrifici: em sento molt bé fent parlar personatges que diuen coses

pròximes. I per això m'he agafat a obres difícils, com *Un lloc entre els morts*: vaig demanar a la Maria Aurèlia que l'escrivís per a teatre a partir de la novel·la. I fins i tot he tingut sempre a la barretina de fer una cosa que ja no faré, perquè crec que la meua idea ha envellit i que és *Totes les bèsties de càrrega*, del Pedrolo.

G: I pel mig et plantejes un Guimerà heterodox, com va ser aquella *Terra baixa*. Creus, doncs, que la tradició catalana es pot replantejar, ni que sigui de manera iconoclasta?

M: Aquell Guimerà encara el defenso! Obeïa al naixement d'un grup, el Teatre de l'Escorpí, que va ser l'embrió del Teatre Lliure: amb el Guillem-Jordi Graells i el Fabià Puigserver ens posem d'acord per tirar endavant un grup i per una sèrie de raons triem com a primera obra *Terra baixa*. Penso que només ens vam equivocar en una cosa, molt greu, i és que ens va agafar el xarampió polític. Era l'any 75, vam voler dir coses i les vam dir amb un llenguatge d'ursulines. Vam fer una politització ingènua i la crítica se'ns va tirar a sobre, però crec que el muntatge era excel·lent quant a imatges, quant a idees.

G: Aquest tipus de manipulació és molt interessant.

M: Aquella idea segurament era ingènua, però la via era interessant. És una mica el que la gent fa amb Shakespeare, amb la diferència que Shakespeare aguanta moltes embranzides i Guimerà no. Vam entrar-hi a sac: hi havia dos Manelics, dues Martes, escenes paral·leles, el subconscient... Però d'això no se'n va parlar, ni per a bé ni per a mal. Cada una d'aquestes coses te les podria justificar avui. El problema del nostre teatre clàssic és quines obres agafes com a punt de partida per fer aquests jocs.

G: Com que sempre es munten les mateixes...

M: Sí, és veritat, però el que passa és que fem poc teatre. Jo hauria de ser una persona que fes almenys tres muntatges l'any. Quan fas una cosa cada quatre anys, és absurd plantejar-te això. Ho has de dir tot en una obra, i generalment no ho dius perquè és un muntatge d'encàrrec.

G: Parlem una mica de l'*Antígona*, que recordo com un muntatge esplèndid.

M: Crec que és el millor muntatge que he fet. Però és que hi deia moltes coses, allà! En *Un lloc entre els morts* vaig intentar el mateix mecanisme i jo diria que les primeres escenes eren això. Hi havia, sobretot, aquella música, aquelles imatges i aquell ritme que jo volia per a tota l'obra. Amb relació a *Antígona* també hi ha una qüestió de durada: els *Morts* durava una hora més; potser sense aquesta hora hauria pogut condensar l'obra i mantenir aquella tensió, però potser no en vaig saber prou.

G: Hi ha interessos temàtics molt determinats, en tu?

M: A mi em fa molta por posar etiquetes, penso que la gent que fem teatre tenim moltes contradiccions. A mi, m'interessa un teatre «humanista», que parli de coses que són locals, però universalitzades. Per exemple, jo vaig tenir una època religiosa i vaig començar fent *Pastorets* i una *Passió*, però quan això em deixa d'interessar, en faig uns de nous: l'any 64, quan començo un teatre una mica més personal, més diferenciat, faig un espectacle que es diu *Crist, misteri*, amb gent nova, sense decorats i només amb quatre focus. Era un joc de llum i ombra, una cosa nova, però era una *Passió*, amb textos bíblics que, a mi, m'interessaven: Ezequiel, Isaïes... Era teatre religiós.

G: Però el teu interès, fins i tot en aquell moment, era més humà que religiós.

M: Exacte. El que m'agrada és el conflicte humà, i com més universal sigui, millor. M'agradaria que els autors catalans parlessin d'aquesta problemàtica de manera universal.

G: Has fet Shakespeare?

M: Molt poc. No és una dèria meva, muntar Shakespeare. És clar, el meu món teatral comença per *L'estudiant de Cervera*, *La Pepa maca*, coses com aquestes... i altres rampoines, perquè aquestes eren les bones. És a dir, pur teatre d'aficionats fet a Horta mateix. Fins que no entro a l'Escola Adrià Gual no descobreixo que el teatre no és això. Però, parlant d'autors, diguem-ne clàssics, m'agradaria fer Strindberg o Ibsen, que m'interessin molt, però voldria fer-los enmig d'altres coses. Per exemple, em crida l'atenció *El somni*, de Strindberg, una obra extraordinàriament difícil, complicada, molt poc comprensible. Bé: quin sentit té que jo ara em mengi el coco durant quatre anys per fer el gran muntatge, que és el que l'obra requereix? Ho puc justificar, però on condueix allò? Només tindria sentit en un teatre continuat, que s'anés desenvolupant, com a Horta: allà fent una obra cada any, tot era més lògic, perquè es treballava sobre una idea.

G: Anaves fent el que creies més convenient en cada moment?

M: No em plantejava que els meus muntatges deixessin la gent bocabadada. Ni he pensat mai que la meva obligació fos mantenir una línia determinada. El teatre m'interessa perquè em diu coses a mi, i m'interessa explicar-les. Hi ha coses que m'agraden, com per exemple, que hi hagi molta gent dalt de l'escenari, perquè disfruto amb el moviment escènic, i fixa't que sempre he fet coses que tenien bastant de gent.

G: Ho tens malament, amb el teatre anglès.

M: És clar. Però el que diuen m'interessa molt més. Faria altres tipus de teatre també, però sempre que respongués a una programació, diguem-ne, personal. En aquest moment m'interessa la gent que parla de coses d'ara. Suposo que hi ha un paral·lelisme entre l'edat que tens i el teatre que vols, més que no pas una influència de les circumstàncies en què vius, excepte en el cas de la famosa *Terra baixa* polititzada, que responia molt al moment i tots ens pensàvem que estàvem inventant la pólvora!

G: Parlem de coses més concretes. Com treballau la direcció compartida amb el Jus Segarra?

M: «Com havíem treballat...» Més que en la direcció compartida, jo crec en la direcció no unitària: vull dir que treballes amb una altra o unes altres persones. En això hi ha el fet que, quan soc jovenet i començo a anar a Avinyó, que és on jo descobreixo el teatre important, gairebé totes les direccions que s'hi fan, sobretot les del Jean Vilar, són de dues persones. Aleshores no és que jo vulgui imitar-ho, però sí que era el moment de les direccions compartides. A l'Adrià Gual també es treballava en conjunt. Amb el Jus Segarra fem un treball que es complementa en certa manera, que continuem perquè ens està bé, per comoditat. A Horta no era problema treballar així. El que sí és clar en aquests casos és que n'hi ha un que crida més i un altre que calla més.

G: Això sol passar en totes les parelles.

M: Sí, però en la nostra es manté molt. No hi ha cap partició d'aspectes, tot i que alguna vegada s'ha dit. És una manera de treball que enriqueix molt, però finalment ho vam deixar córrer, tot i que immediatament vaig fer un equip de quatre per a la *Terra baixa* de l'Escorpí, amb el Graells, el Puigserver i el Joan Nicolàs, que era un actor que després va plegar.

G: No t'ha temptat mai la creació col·lectiva?

M: La col·lectiva, col·lectiva, no. Jo hi crec molt, en el paper del director. Que és posar en peu una idea i estructurar-la de la manera que ell creu que ha de tirar endavant. De totes maneres, déu-n'hi-do el grau de col·lectivitat que hi havia a Horta! A l'*Antígona*, per exemple, em vaig plantejar l'obra partint d'una idea que s'acostava al que després va fer en Pere Planella a *Marat-Sade*: una pantalla immensa al fons, amb unes càmeres que filmessin detalls dels personatges. Però alguns dels actors van objectar que no era convenient distreure el públic i era veritat: si en l'escena que Antígona plora el seu germà, que és una escena que sempre he vist molt allunyada, i així la vaig fer, jo projecto un pla enorme de la seva cara, faig cine, no teatre.

G: Aquest és un dels perills de barrejar llenguatges.

Reportatge per
a l'entrevista de
Patricia Gabancho.
COLITA



M: És clar. Però la idea va sortir del diàleg amb els actors. Això no ho pots fer amb el *Kean*, perquè, tot i que tant a un lloc com a l'altre compto amb un elenc aplegat per a aquella obra i prou, el marc que ho envolta és diferent: Horta possibilita l'experiment perquè implícitament tothom està disposat a córrer un risc, en el Centre Dramàtic no és igual.

G: Però això rebaixa una mica el paper del director, el mecanitza.

M: El director sempre és important perquè és el primer espectador. Jo sempre he vist l'obra des de la sala abans que la veiés el públic. I el director és el que ha de lligar tots els caps: és el que té una idea del que vol dir i de com ho vol dir, sigui bona o dolenta, contrastada o no. Jo soc dels que porto les idees fins al final, i si m'equivoco, mala sort. Aquesta idea no varia per les aportacions de la resta de l'equip, que l'enriqueix i matisa, perquè en els moments de dubte, sempre és el director el que decideix. Això ha estat així des que el teatre intenta crear un llenguatge global propi.

G: Conceps tota l'obra abans de posar-te a treballar amb els actors?

M: Sí, pràcticament tota, cosa que no vol dir que no es pugui canviar. Jo treballo molts mesos abans de començar els assajos i és la part del procés que més m'agrada. No és un treball estrictament en solitari, perquè està amb un escenògraf, per exemple. L'espai és molt important, des del començament.

G: O sia, que la concepció de l'espai apareix juntament amb la lectura?

M: Per a mi van molt seguides. Per exemple, *Antígona* era una obra que coneixia de molt temps abans, de manera que quan decideixo muntar-la el que necessito és trobar un espai, uns elements que després poden aparèixer o no, ser importants o no. Ja sé què vol dir l'obra, sé què vol dir l'autor, què diu al marge d'aquesta obra concreta, cosa que en el cas d'Espriu és importantíssima, i a partir d'aquí faig uns esquemes, els uns intel·lectuals i els altres sensitius, de deixar córrer la imaginació. Aquests darrers són els elements teatrals. Jo recordo que a *Antígona* hi havia el vent: a part que Espriu parla del vent com a imatge poètica, més literària que no real, jo sempre me l'he plantejada amb vent. Hi havia actors, escenografia, música... i hi era el vent. Jo crec que aquestes coses no sorgeixen a nivell intel·lectual. Finalment, la traducció escènica d'aquest vent va ser el soroll que es produïa a l'interior de les columnes d'un orgue, un orgue amb uns tubs immensos de fusta. Jo no volia vent de debò, un vent per escabellar els actors, sinó una sensació de vent i això m'ho donava la música d'un orgue. Aquesta idea et porta a un tipus determinat de música, perquè tots els elements estan encadenats; almenys jo soc incapaç de plantejar-me'ls per separat. Per resumir: jo ja sabia el que deia l'obra, el que m'interessava era com dir-ho. I en aquest procés m'atipo d'escriure papers que després van a la paperera i en molts casos faig el quadern

de direcció de moviments, visualitzo l'espai... No tinc pas resolta tota l'obra, sinó fins a la meitat, el just per començar a treballar amb els actors.

G: I com s'inicia el procés dels assajos?

M: Bé, si seguim l'exemple d'Horta, com que érem una gent que treballàvem junts de feia temps, només calia explicar la idea, iniciar la discussió i tothom hi prenia part. En aquestes converses, siguin on siguin, no només s'explica el que diu l'obra, sinó com la veus pel que fa a les imatges, el tipus d'interpretació que necessita per dir el que tu vols dir, el tipus de llum...

G: I l'escenògraf ja hi és, en aquestes primeres converses?

M: A *Antígona*, no, perquè l'espai era meu. Però quan vam començar a parlar de personatges va intervenir el Fabià Puigserver, que va suggerir la idea dels volums a través del disseny del vestuari. A un col·laborador, no li pots dir: «ja m'ho portarà»; és un treball de conjunt, cosa que no passa gaire sovint en els treballs d'encàrrec, per bé que ningú no ho reconeixerà. En altres casos, com en els *Morts*, portàvem molts anys parlant amb el Fabià de fer aquesta obra. A *Revolta de bruixes*, de Benet i Jornet, l'espai era totalment idea meva.

G: O sia, que tens una capacitat de disseny plàstic.

M: No ho sé. A Horta no va entrar mai un escenògraf, excepte el Josep M. Espada, quan vam fer *Sopa de pollastre amb ordi*, de l'Arnold Wesker. Jo no em vaig plantejar cap idea d'escenografia perquè l'autor ja deia com havia de ser aquell menjador i no podia ser de cap altra manera. Accepto la condició de l'autor i busco algú que m'ho solucioni. Però si l'obra em permet de jugar amb l'espai, la idea plàstica és meva.

G: Els teus muntatges, els més personals, tenen una certa atmosfera. Hi ha dos elements que hi contribueixen: la utilització de la llum i la música. Explica'm com hi treballes.

M: Jo em plantejo l'obra a nivell simfònic. Ara comença a haver-hi gent que s'especialitza en el disseny de llums, però molts directors continuem dissenyant-los nosaltres mateixos. I és lògic. Jo m'imagino el muntatge com si fos una orquestra, en la qual cada instrument ha de tocar una part en el moment just. Jo treballo amb un text, però el que tinc davant és una imatge global, plàstica.

G: Això pot derivar, i no dic que sigui el teu cas, en un excés esteticista.

M: Hi ha el perill de perdre el punt d'equilibri. Tu tens un espai buit i tens un element que és l'actor, que parla, que crea una atmosfera. De manera que la música que hi posis ha de tenir un ritme, perquè no pots anar contra el ritme que crea l'actor. I quan el mous, no el mous en la fosca, sinó que hi

poses llum. I la llum ha de tenir el mateix ritme, el mateix sentit que tota la resta: ha de lligar la teva idea. Jo treballa amb molt pocs músics, amb la gent que té un llenguatge que s'acomoda al que vull fer. Tots aquests elements han d'integrar-se en un conjunt, perquè l'espectador rebi una sola impressió.

G: Per tal de fer més entenedora l'obra?

M: O per crear un contrast. Aquests elements no han de ser només per subratllar: a *Antígona*, la llum era tan important com els personatges. Recordo que jo volia fer aparèixer el germà mort, volia fer la baralla dels dos germans, i això va provocar moltes discussions. Fins i tot l'Espriu em va dir: «Vagi amb compte, senyor Montanyès, perquè vostè ja sap que a la tragèdia no es pot veure una mort en escena». Però jo volia crear un espai que no fos l'espai real: un espai que l'espectador veu però que no és l'escenari real de l'acció. Agustí Ros va fer-ne la coreografia, i jo li vaig demanar una baralla que tingués alhora l'ambigüitat de lluita i d'amor d'home barallant-se amb l'home, de dos germans que es volen matar i no ho volen. Volia un ritual que portés l'espectador a dir: «Prou, això s'ha d'acabar». Quan ho vam muntar, tothom deia que era massa llarg, però jo volia arribar a aquell moment precís, i quan vam estrenar l'obra, aquesta escena s'integrava perfectament, perquè lligava amb el ritme general, i la llum hi projectava un clima d'irrealitat, que és precisament el que jo volia provocar. Aquest tipus de sensacions només es poden crear a través de la llum, de la música.

G: Bé, el llenguatge teatral és això.

M: És clar. Jo no ho sé veure d'una altra manera. Em puc equivocar, però quan poso una determinada llum, la puc justificar i no és mai per fer bonic. Pot ser que faci bonic, fins i tot que sigui realment gratuïta, analitzada *a posteriori*, però en el moment de posar-la sempre vol dir alguna cosa concreta. És que quan em plantejo una escena, si no té la llum amb la qual jo me l'he imaginada, ja no l'entenc. Jo hi veig la llum i la fosca, que és tan important com la llum.

G: Aquest aprenentatge el vas fer a Horta?

M: Home, tampoc no soc tan pedant per dir que ho tingui tot après. Tots plegats, els de la meva època, sortim una mica del no-res, no? Jo vaig aprendre a posar llums a Horta, amb quatre focus i amb bombetes amb tubs de cartró. Quan jo vaig fer *Crist, misteri*, vaig posar: molta música, uns actors que parlaven en coral –allò que es va arribar a dir que era una tècnica d'Horta–, i dues veus en *off*. I tot això amb cinc focus, exactament cinc. El sant sopar eren cinc actors contra un ciclorama, amb un sol focus que els agafava de perfil, de manera que l'espectador veia projectats els gestos, rebia la suggestió de l'ombra i la llum... Tot molt ingenu, eh, perquè et parlo de quan tenia vint anys.

G: Em sembla més creatiu que no pas altres muntatges teus més convencionals.

M: Allò era molt poca cosa, però anava molt enllà. Em penso que soc més creatiu i més arriscat al 65 que al 85. Avui no es tracta de tornar a fer allò, però em sembla que hi ha tota una línia de progressió que es tanca, que es tanca una mica en tots nosaltres. I el que més em preocupa és que la gent que avui té vint anys també està defugint riscos i segurament ensopegarà amb les mateixes pedres que nosaltres.

G: Et va influir Jean Vilar?

M: A mi, Jean Vilar m'impresionà molt, molt. Jo vaig a Avinyó en l'època en què s'hi fan només tres muntatges: vaig amb la meva motxilla, en autoestop i més tard amb moto. Després hi he continuat fidel tota la vida, hi vaig gairebé cada any. Però en aquella època hi havia una cosa molt maca, que eren les discussions: es discutia després de cada espectacle. I si jo li feia preguntes al senyor Jean Vilar, me les contestava. Recordo que, un any, hi vaig veure la seva *Antígona*, feta amb túniques gregues i aquelles perruques que s'utilitzaven abans, i és cert que hi havia el vent movent els vestits, al Palau dels Papes: potser aquell detall em va quedar gravat inconscientment, però era un muntatge molt diferent. En tot cas, Jean Vilar sí que és una figura de referència per a mi, tot i que mor massa aviat. Més que res em va descobrir el teatre: és com el jove que avui va als Estats Units.

G: En canvi, Brecht, a través de l'Adrià Gual, no t'ha marcat gens.

M: No. A mi, Brecht no em va entrar mai... No l'entenc gaire. És més, jo no hi soc mai, als muntatges de Brecht de l'Adrià Gual, tot i que sortia als muntatges d'Espriu que feia el Ricard Salvat. Soc mediterrani, jo: soc incapaç de distanciar-me. Mentre estudiava, no vaig entendre mai què volia dir el *verfremdung*, ho vaig entendre veient actuar el Berliner Ensemble. El teatre de Brecht és una cosa que m'interessa, i molt, com a espectador, però no pas per dirigir-lo. Quan a Barcelona es va produir tota la febrada Brecht jo era aquí, però em vaig quedar tan fred.

G: Canviem de tema. Un dels problemes del teatre català és la direcció d'actors, potser perquè coexisteixen en un mateix elenc formacions molt diferents.

M: Jo em dedico des de fa molts anys, des de sempre, a la pedagogia teatral. A l'Adrià Gual, així que acabo els estudis, m'incorpo al professorat, faig sempre pràctiques d'interpretació, improvisacions, també a Estudis Nous, i més tard, a l'Institut del Teatre, ensenyo veu durant uns anys. A Horta treballo molt amb gent jove, que s'incorpora a les classes i als exercicis i alguns se'n cansen i ho deixen, però hi ha un grup important que continua molts anys.

Això fa que jo em conegui molt bé la gent, que hàgim trobat unes disciplines determinades, que hàgim fet escola i grup alhora.

G: Un sistema de treball bastant ideal.

M: Molt. És una de les coses que recuperaria d'aquella època i que penso que puc fer molt bé: vull dir que no crearia una escola amb professors, sinó que m'agradaria treballar amb un grup estable d'actors. És la manera que sàpigues què pots exigir de cada actor i fins on arribarà. Hi ha un moment, a Horta, que incorpore professionals: la Rosa Maria Sardà o l'Àngels Moll, per exemple. Volíem fer un altre tipus de coses i això obliga a entrar en un altre joc, que et permet de construir el personatge amb l'ajuda de l'actor o de l'actriu, perquè al capdavant el director només pot dirigir actors que es deixen dirigir. El Segarra i jo vam dirigir la Sarah Kahn de *Sopa de pollastre* cap a la Sardà i si a ella no li dona la gana nosaltres no dirigim res. No crec en el director que fa meravelles a cops de tralla, perquè els actors avui dia sortosament pensen. Quan es diu que una persona sap dirigir actors, vol dir que té uns actors que volen ser dirigits, que volen conjuntar dues visions del personatge. Aquest punt de contacte no t'ha de fer engegar el carro pel pedregar, sobretot quan tens persones de nivells professionals molt diferents. A *Sopa de pollastre*, la Sardà va estar genial, perfecta, sense perjudicar un elenc on hi havia l'Àngels Moll, el Joan Vallès i el Joan Miralles, però també sis persones d'Horta.

G: O sia, que l'equilibri ha d'estar entre les condicions interpretatives de l'actor, les seves característiques humanes i el conjunt on s'ha d'integrar.

M: No pots dur l'actor més enllà del que pot fer.

G: Però no l'has de forçar a anar més enllà?

M: Hi ha vegades que sí. Però això és perillós. Una bona direcció és la que potencia tot allò que pot donar cada actor i ho integra per aconseguir un conjunt harmònic.

G: Llavors com et plantejes un muntatge d'ofici, com ara la *Terra baixa* amb l'Enric Majó?

M: D'una banda, conec molt bé l'Enric Majó. De l'altra, el plantejament general del muntatge era seu, ell volia que l'obra anés per aquest cantó melodramàtic. Com que accepto el plantejament, vaig a potenciar-lo al màxim. A partir d'aquí, vaig fent unes observacions sobre els personatges: recordo que, els primers dies d'assaig, l'Enric no sortia del Hamlet que acabava de fer, no trobàvem la clau perquè es descol·loqués. Fins que li vaig dir: tu, el Hamlet l'havies treballat a partir del cap; el Manelic te l'has de frotre a l'estómac i traduir-lo a partir d'aquí, traduir-lo visceralment, i en pocs dies ja era

el personatge, no només en el diàleg, sinó en la construcció física, la manera de caminar, etc. La direcció d'actors també és això: les reflexions que poden ajudar l'actor a arribar al lloc que tu vols. Cosa que no vaig poder aconseguir del tot amb *Kean*, al marge dels problemes que vaig tenir amb l'obra.

G: Uns pocs personatges funcionaven: l'Anna de la Muntsa Alcañiz, per exemple.

M: Jo crec que els personatges funcionaven tots i els defectes eren de direcció, però amb la Muntsa, que fa anys que ens coneixem i amb qui havia col·laborat altres vegades, vaig poder treballar el meu sistema, allò tan difícil de definir que és la direcció d'actors, que finalment és el que dona coherència a totes les interpretacions. Però com puc rectificar en Pau Garsaball? Puc fer una utilització de l'actor, però ell sap perfectament què és el teatre i com ha d'interpretar certs personatges. Gairebé tots els muntatges del Centre Dramàtic pateixen d'això: els repartiments són fets per a cada muntatge i difícilment poden quallar en una actuació harmònica els diversos estils interpretatius.

G: Tu segueixes cap mètode?

M: Jo crec que no. Penso que cap director de casa nostra no té un mètode únic i que l'obra que vols posar en escena també condiciona el mètode.

G: Tu fas dramàtics a televisió. Pots conjuminar els dos llenguatges?

M: Sí. Abans parlàvem de com introduïa la part visual en els muntatges teatrals; bé, ara faig imatge a televisió. M'ho passo molt bé, excepte pel fet que no faig el que vull i això fa que l'experiència artística sigui més aviat pobra, tret d'algun cas en el qual he pogut experimentar molt, com és *Descripció d'un paisatge*, on vaig fer un treball que s'assemblava al que feia a Horta.

G: Jo et plantejava el cas invers: el fet de treballar en televisió ha enriquit el teu llenguatge teatral?

M: No, jo crec que no. Són dos llenguatges massa diferenciats. És evident que el teatre necessita una adaptació de llenguatge, però jo crec que no vindrà de la televisió. Jo crec que hem d'anar cap a un nou llenguatge a partir de nous espais i noves obres.

G: No pas fent Ibsen, posem per cas.

M: També fent Ibsen, però sense fer arqueologia; Txèkhov, Strindberg, Ibsen, Shakespeare, etc., et poden condicionar o no, això depèn de tu. Cal buscar un nou llenguatge i no per això has de prescindir de Txèkhov. Potser has de prescindir de l'estricta escenari a la italiana, la qual cosa no vol dir que jo cregui en l'hangar o en l'estació ferroviària. El que jo penso és que s'han de

canviar els hàbits de l'espectador, que no pot ser només el senyor que mira, sinó que ha de ser el senyor que «no sé què». No és això de la participació, que ja es va provar i no va funcionar, almenys ja és un camí esgotat. Ara, el senyor o la senyora que compren la seva entrada per veure Txèkhov des d'una butaca còmoda i res més... això no va.

G: Arqueologia.

M: Absoluta. Que continuaré fent moltes vegades més. És que a tot el món fan aquesta arqueologia i, com a molt, intenten renovar-la a través de la tècnica, un camí que aquí hem experimentat poc, per no dir gens. No vull dir la maquinària, sinó la tècnica.

G: Potser caldria tornar a l'autor que treballa directament per a un director plantejant-se una recerca conjunta.

M: I que aquests treballin per a un públic. I per a un espai. Precisament perquè la llum, la veu, la música, tot això és important. Cada vegada em molesta més el marc daurat i quan puc me'l carrego. Però també em molesta el públic allà lluny, assegut, mirant i potser no escoltant. Un teatre menys convencional com el Lliure ha donat una relació públic-actors nova. Potser és una de les aportacions més interessants que ha fet el Teatre Lliure.

G: Bé, tu ho has dit: es fa teatre per a un públic. Hem de parlar de comercialitat, amb totes les cometes que vulguis.

M: Més que comercialitat jo parlaria de rendibilitat. Ja sé que la paraula remou els prejudicis, però com que en tenim tants, potser no val la pena de començar per desfer aquest.

G: Estàvem tan engrescats parlant d'investigació: lliga les dues coses.

M: I tant. És molt clar! A Horta la investigació era gairebé ineludible: la pobresa de recursos i el procés de formació dels actors feien imprescindible l'experimentació per trobar el llenguatge adequat per explicar allò que volíem; per construir l'espectacle, a més, calia que aquests fossin rendibles, per pagar els deutes que generàvem. Això és la comercialització. No podíem viure del nostre treball, però havíem de pagar-ne les despeses. El problema és que es perd el concepte de pagar l'espectacle amb la taquilla, el perdem els últims anys a Horta, quan puc començar a demanar diners a les institucions, cosa que em permet d'apujar el llistó. El *Crist, misteri* costa set mil pessetes; l'*Antígona* costa un milió, que ja no es recupera a la taquilla.

G: El problema rau en el fet que actualment es poden demanar diners, sense cap obligació de recuperar ni que sigui un petit percentatge, considerant que el teatre, o un determinat teatre, no s'ha d'autofinançar.

M: Jo crec que el sistema bo és combinar la subvenció, la taquilla i la inversió privada. La comercialitat no vol dir que t'imposin l'obra que no vols fer, sinó que triïs el que t'interessa perquè això pot interessar més gent. Un pot pensar que *Mort accidental d'un anarquista* serà rendible, i això és molt lícit. El que no es pot fer és triar una obra que no t'interessa només perquè penses que faràs diners.

G: I no creus, però, que la investigació del llenguatge pot allunyar el públic?

M: No. Per què? No sabem per què es mou el públic. Primer, hi ha uns factors publicitaris importantíssims, que són una part important de l'èxit d'un muntatge: no només la quantitat de publicitat, sinó com la fas, a qui la dirigeixes i què expliques. És veritat que vivim en un món teatral molt poc apte per a la investigació i crec que el nostre públic està endarrerit quant a exigència en relació a nosaltres, els directors, amb tots els dèficits que puguem presentar. Però pensa que Catalunya és així de tota la vida: no hem estat mai un país com Anglaterra. Quan la gent parla del temps de la Margarida Xirgu, no s'adonen que era el mateix que ara! Jo crec que aquí no hi ha hagut mai un gran públic teatral. Si pensem en el que es feia a Europa aleshores, veiem que aquí, no res. Partim d'una mancança de fons, de país. Quan els altres països estan a punt d'enterrar alguna cosa, aquí la repesquem. Ara mateix volem crear un Teatre Nacional, quan és qüestionat a molts països.

225

G: Teatre Nacional que segurament serà a la italiana.

M: Segurament. El problema és que si dones un suport econòmic a la gent que fa coses petites i noves, potser es faran quatre-centes noranta-nou coses que no valdran la pena, però potser la que fa cinc-centes serà genial i d'aquí podrà sortir la renovació. Tenim l'ofici i una formació que hem fet en uns anys de treball molt difícil, però no n'hi ha prou.

G: El que em sembla complicat en el teu plantejament és constatar que la gent que puja ara més aviat vol fer de Lluís Pasqual o de Flotats, no pas investigar.

M: Sí, es veu molt a l'Institut i et poses les mans al cap perquè dius: ep!, que als divuit anys no es va per aquí! No fem bromes: jo queia de cul davant el Jean Vilar, però no perquè fos un senyor molt ben situat, sinó perquè era un senyor que feia un teatre que m'impressionava i al qual podia fer preguntes i discutir-m'hi si calia. En canvi, avui molts dels nostres joves no veuen el Flotats que ha treballat vint-i-cinc anys, que s'ha format a l'estranger, sinó que veuen l'estrella. No es plantegen d'anar a estudiar a Estrasburg, sinó d'arribar a vedets, es plantegen més el model social que el model teatral. L'única manera de recuperar el model teatral és potenciar una sèrie de gent que encara vol equivocar-se.



Montanyès i Benet i Jornet, la complicitat d'un tàndem

Enric Gallén

Josep M. Benet i Jornet i Josep Montanyès durant el muntatge d'*E. R.*, el 1994.
ROS RIBAS.

De l'EADAG a l'Institut del Teatre

Josep Montanyès i Josep M. Benet i Jornet es van conèixer a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) el 1962. El primer n'era alumne des de l'inici de l'entitat dos anys abans. Fins al 1964, tots dos coincideixen com a intèrprets en tres muntatges, en què Montanyès sol tenir papers protagonistes i Benet, de més secundaris: el 1962, els dirigeix Ricard Salvat a *Primera història d'Esther* de Salvador Espriu –Montanyès hi fa el paper de l'Altíssim i Benet, els del vell d'Israel i Teres en diferents representacions–; el 1963, prenen part en el muntatge *Gent de Sinera* sobre l'obra d'Espriu –aquí Montanyès assumeix els papers de l'Altíssim i el de Ministre, i Benet, el de Narrador i Germà–, i finalment es retroben el 1964 a *El mercader de Venècia* de Shakespeare, traduïda per Sagarra i dirigida per Maria Aurèlia Capmany –Montanyès és Antonio, el mercader, i Benet, Salarino.

Quan Hermann Bonnín es fa càrrec de l'Institut del Teatre el 1970, reprenen la relació en l'àmbit docent. Des del primer moment, Montanyès s'hi incorpora en el camp de l'expressió i les pràctiques d'interpretació fins que, més endavant, forma part de la Junta Gestora (1980) i n'esdevé director l'any següent. En Benet s'hi afegeix com a professor de literatura dramàtica el curs 1973-1974 i hi roman fins a l'inici de la dècada dels vuitanta.

Roses roges per a mi al Grec 1976

La primera col·laboració professional entre Montanyès i Benet es dona en el marc de l'operació *Grec 76: al servei del poble*. La taula de l'Assemblea d'Actors i Directors (AAD), encarregada de la programació, assigna a Josep Montanyès, Francesc Nello i Josep M. [Jus] Segarra la direcció compartida de *Roses roges per a mi*, de Sean O'Casey, un text d'un inequívoc rerefons polític que permet establir un cert paral·lelisme amb la Barcelona postfranquista immediata. Tots tres directors procedeixen de l'EADAG, amb l'afegit que del 1964 ençà Montanyès i Segarra estan vinculats al Grup d'Estudis

TEATRE GREC
assemblea d'actors i directors
TEMPORADA
POPULAR
juliol-agost
1976

L'activitat com a actor i director



228

Teatral d'Horta (GETH), i aquell 1976 Montanyès estava embarcat en l'aventura del Teatre de l'Escorpí. La tria de l'obra per part de l'ADD no és gratuïta. El dramaturg irlandès hi exposa la qüestió nacional i la lluita de classes centrada en una vaga general que té lloc a Dublín el 1913. Tot partint d'una traducció literal de l'original de Carles Reig, Benet fa la versió escènica d'un text de base realista que ofereix també escenes d'un determinat lirisme que culminen en el caràcter quasi expressionista del tercer acte. Segons les manifestacions expressades per Montanyès i Nel·lo a la premsa, Segarra és el principal responsable de la direcció artística del muntatge.

Estrenat el 20 de juliol de 1976 i amb un total de sis representacions, el muntatge acull un total de 5.404 espectadors i és globalment ben valorat per la crítica. Tanmateix, el caràcter èpic reconegut de l'obra motiva que Martí Farreras a *Tele/eXpres* (22-VII) qüestionï el tractament de la direcció en el tercer acte i adueixi que si es pretén que les escenes de masses generin el seu corresponent efecte artístic i social, hom no disposa prou comparses per assolir-lo. Al seu torn, Joan de Sagarra, crític de *Mundo Diario* (24-VII), recomana la presència d'un veritable poeta de cara a resoldre els moments lírics del text d'O Casey, perquè Benet hi incideix més en la part «revolucionària» a l'hora de cercar la rèplica més segura. Finalment, Xavier Fàbregas, al diari *Avui* (25-VII), al·lega que la dificultat i el perill de muntar un text tan ric com el d'O Casey es resol bé gràcies a una direcció responsable, eficaç i desproveïda de complexitats, que compta amb un notable repartiment en la interpretació: Conxita Bardem, Rosa Maria Sardà, Marta Angelat, Montserrat Garcia Sagués, Àngels Moll i Joan Vallès, entre d'altres.

Cartell per al Grec 76 de Iago Pericot.

Roses roges per a mi, en versió de Benet i Jornet.
PAU BARCELÓ



Majó assajant amb la Nuri interpretada per Laia Montanyès.

COLITA

Escena de conjunt de *Terra baixa*.

COLITA

***Terra baixa*. Entre la recreació del Teatre de l'Escorpí (1975) i les versions de Benet i Jornet (1976, 1980)**

La commemoració del cinquantenari de la mort de Guimerà el 1974 és motiu, d'una banda, de l'atenció preferent de la premsa diària (*Diario de Barcelona* fa una enquesta entre professionals de la cultura sobre la vigència de l'obra del dramaturg vendrellenc) i de la premsa cultural o especialitzada (*Serra d'Or*), i motiva també que aquell any se li dediqui la Nadala de la Fundació Carulla. De l'altra, és l'origen dels dos muntatges representats el 1975 i el 1976, respectivament. Montanyès i Benet hi tenen a veure en tots dos projectes.

El primer espectacle sobre *Terra baixa*, a càrrec del Teatre de l'Escorpí, és la primera producció del DAE (Departament d'Activitats Escèniques) de l'Institut del Teatre, on s'estrena el 9 de maig de 1975. La versió de Guillem-Jordi Graells és el resultat d'un treball de dramaturgia compartit per Montanyès (director), Fabià Puigserver (escenògraf) i Joan Nicolàs (intèrpret de Manelic), que es representa inicialment al nou teatre de la institució al carrer de Pere Lastortras i, posteriorment, al Casino de l'Aliança del Poblenou. El Teatre de l'Escorpí proposa una reescriptura del text de Guimerà, en remarca el pòsit i caràcter social, revisa la llengua del text i potencia la figura del personatge d'en Xeixa amb relació al d'en Manelic, i fixa un tractament atomitzat de la resta dels secundaris.

En part, la lectura del text guimeranià coincideix amb l'article que Benet i Jornet publica a *Serra d'Or* al mes de setembre al voltant del discurs sobre la propietat i el conflicte social plantejat a *Terra baixa*, i deixa en un segon pla la qüestió del triangle sentimental. Aquesta nova aproximació i reivindicació

TEATRE POLIORAMA

COMPANYIA ENRIC MAJÓ

UN VENT DE PASSIÓ
TORNA AL NOSTRE TEATRE



TERRA BAIXA

d'ÀNGEL GUIMERÀ versió de BENET I JORNET
direcció JOSEP MONTANYÉS-JOSEP M^a SEGARRA

© 2011 ENRIC MAJÓ

230



escènica d'una obra clàssica de Guimerà, amb un enfocament artístic radical que depassa les versions de *Maria Rosa* (1963), sota la direcció d'Esteve Polls, i la de *La filla del mar* (1971), dirigit per Ricard Salvat, a partir d'una proposta de Xavier Fàbregas, contrasta també amb la interpretació viciada de l'escola d'Enric Borràs, continuada per Enric Guitart o Màrius Cabré. La controvertida i actualitzada lectura de *Terra baixa* no deixa indiferent ningú, ni a la crítica ni a l'espectador.

Un any més tard, el 30 de setembre de 1976, Ricard Salvat dirigeix al Teatre Romea l'obra de Guimerà, segons una versió de Benet i Jornet, amb Joan Pera (Manelic) i Rosa Maria Sardà (Marta) com a protagonistes. En els dos espectacles s'hi observa un determinat punt de coincidència, reflex del moment històric que es viu, en centrar-se essencialment en el conflicte social i en la voluntat de generar l'atenció i la complicitat d'un públic renovat (en el muntatge del Teatre de l'Escorpí, especialment) que sàpiga o accepti assumir la nova aproximació a *Terra baixa*.

Cartell de Quim Boix,
a partir d'una idea
de Terenci Moix.

El tercet protagonista:
Joan Miralles, Carme
Sansa –que va substituir
Carme Elias– i Enric Majó.
COLITA

Amb la Generalitat restaurada, es reprèn la col·laboració professional entre Montanyès i Benet en l'àmbit escènic. La companyia d'Enric Majó, que acaba d'obtenir un gran èxit amb *Hamlet* (1979) en una versió de Terenci Moix i disposa d'una subvenció pública de tres milions del primer govern de Jordi Pujol, proposa un nou i ambiciós projecte d'espectacle sobre *Terra baixa*. Josep Montanyès i Jus Segarra són els directors d'aquest nou muntatge, estrenat oficialment el 2 de novembre de 1981 amb l'assistència del president Pujol, en què es revisa la versió de Benet del 1976.

231

Entre la documentació dipositada en el Fons Josep Montanyès al CDMAE de l'Institut del Teatre es conserva la versió original mecanografiada de Benet, datada al maig del 1976, que mostra la gamma de supressions, ratllades, afegits a mà, i una petita anotació seva: «revisada de nou el setembre del 1981». Sota la direcció de Montanyès i Segarra, el nou espectacle significa un canvi substancial del tractament del text amb relació al del Teatre de l'Escorpí, que havia rebut algunes crítiques severes, i també (però no tan radical) del de Salvat. Aquest cop el muntatge, que obté una extraordinària resposta de públic arreu de Catalunya on es representa, aposta per una lectura «romàntica», que ultrapassa el conflicte social en profit de l'exposició de les «passions primàries» expressades en el text. La resposta del públic és clamorosa: sis mesos i escaig al Teatre Poliorama amb més de cent mil espectadors i amb una important gira per tot el país, un fet que també s'havia produït amb *Hamlet*.

Montanyès i Segarra són clars en el text del programa:

Ens cal representar en profunditat les relacions entre els tres personatges principals [Manelic, Marta, Sebastià], ressaltar llur

complexitat perquè estem convençuts que beneficia la profunditat de l'obra. D'altra banda, el famós transfons social ja hi és implícit, i representa una lectura important de Terra baixa, però no l'única.

Que el concepte i la idea global del nou espectacle prové essencialment de Majó, responsable també del vestuari i l'escenografia, explica en bona mesura les modificacions de Benet sobre la versió del 1976. Vuit anys més tard, Montanyès, entrevistat per Patrícia Gabancho, reivindica el muntatge del Teatre de l'Escorpí: «Per a mi aquell espectacle és més vàlid que el que faig després. No és que en la nova *Terra baixa* no hi posi interès, que n'hi poso: és que no és tan “meu”».

En conjunt, la crítica teatral acull bé tant la direcció de Montanyès-Segarra com la versió de Benet i Jornet i la interpretació del trio protagonista (Enric Majó, Carme Elias, Joan Miralles) amb la incorporació de Laia Montanyès fent de Nuri. Gonzalo Pérez de Olaguer assenyala a *El Periódico* (4-XI-1981) el contrast d'aquest muntatge amb el del Teatre de l'Escorpí, mentre que Joaquim Vilà i Folch al diari *Avui* (10-XI-1981) repassa críticament la tradició escènica establerta per Borràs, Guitart i Cabré, i valora la nova proposta i la relaciona, per la seva novetat, amb la de l'Escorpí i la de Salvat. La versió «ajustadíssima» de Benet completa la consideració positiva de la direcció, que sap treure profit de l'escenografia, una il·luminació efectista i la música de Josep M. Arrizabalaga, que ofereixen, com a resultat, una «línia d'estilització intel·lectualitzada en contra de la versió obertament popular que havia proposat Ricard Salvat. I, és clar, també hi trobem els moviments precisos, nets, gairebé coreogràfics, la dicció clara i contrastada». En canvi, Joan de Sagarra a *La Vanguardia* (4-XI-1981) es mostra més aviat dur amb la versió de Benet i Jornet, perquè segons ell ha pretès desaparèixer darrere Guimerà, i li treu mèrits del treball realitzat amb aspectes com la supressió d'alguns arcaïsmes i frases «aparentement “ridícules” [o] como la escena en que Manelic pretende besar la mano de Sebastià». No troba cap mena de justificació en aquesta versió i es mostra molest perquè el nom i els cognoms de l'adaptador apareguin en el programa amb el mateix tipus de lletra que el de l'autor: «Afortunadamente, la “versión” del Poliorama es, en un elevadísimo tanto por ciento, la de don Ángel Guimerà». Tanmateix, és Ángel Berenguer a *Diario 16* (20-XI-1981) qui es mostra més crític davant la recuperació escènica d'un text clàssic català com *Terra baixa*, per bé que Benet hagi suprimit en la seva versió «todo lo del tono melodramático y sensiblero de Guimerà». Carrega contra la direcció perquè «no consigue utilizar el decorado de una manera inteligente (nos lo ilumina a fondo desde el principio con lo que ya, a la media hora, deja de ser apoyo para la obra y se convierte en un peso muerto para el

espectador)»; els recrimina també que la reducció del muntatge en dos actes «rompe la estructura de la obra y su juego de tensiones dramáticas concebido para tres actos, los actores vagan por el escenario sin situarse ni a ellos ni con respecto a los que los rodean». Finalment, el «tercer reparo», per a Berenguer, afecta la voluntat de Majó de muntar una companyia pròpia, quan «desde hace años se acabaron en toda Europa (y no hablemos de los Estados Unidos) las compañías de “actores”». Al capdavall, per a ell: «Cataluña, como el resto de España, está solo de boquilla en Europa y, en realidad, a nivel de teatro, todavía nos atamos a las prácticas del más vergonzoso subdesarrollo». Amb tot, espera que l'espectacle es pugui veure en «otras ciudades españolas, sobre todo si Enric Majó se decidía a rodearse de un equipo que le ayude más eficazmente a convertir este dignísimo espectáculo en el de primera categoría que el mismo Guimerá y la tradición teatral catalana se merecen y parece que no pueden esperar de la mediocre programación con que se empeña en abrumarnos el Centre Dramàtic de la Generalitat».

De *Motín de brujas* (1980) a *Revolta de bruixes* (1981)

Director d'ençà del 1978 del Centro Dramático Nacional, Adolfo Marsillach decideix programar alguns espectacles d'artistes catalans. Una mostra: al Teatro Bellas Artes s'estrena la versió espanyola de *Chicken Soup with Barley*, d'Arnold Wesker (*Sopa de pollo con cebada*, 2-V-1979) que anteriorment Josep Montanyès i Jus Segarra ja havien dirigit i estrenat amb el GETH amb la incorporació d'intèrprets professionals com Àngels Moll o Rosa Maria Sardà (*Sopa de pollastre amb ordi*, 9-III-1978), i convida el Teatre Lliure per a la temporada 1979-1980. Amb l'assessorament de Juan Germán Schroeder, Marsillach vol muntar també *Revolta de bruixes*, de Benet i Jornet. Tanmateix, per discrepàncies amb l'Administració, el maig del 1979 dimiteix del seu càrrec sense arribar a programar l'obra de Benet. Marsillach és substituït per una direcció tripartida formada per Núria Espert, José Luis Gómez i Ramón Tamayo. Sota aquest nou comandament, la companyia del Lliure ofereix tres espectacles al Teatro María Guerrero: *Leonci i Lena* (27-IX-1979), *Titus Andrònic* (4-X-1979) i *La bella Helena* (10-X-1979), mentre que a la Sala Cadarso es munta *La nit de les tribades* (1-X-1979) i *Abraham i Samuel* (8-X-1979). Amb relació a la selecció d'un text de Benet per representar-lo a Madrid, Núria Espert s'estima més oferir una altra obra, *Descripció de paisatge*, en versió espanyola, fent-la coincidir amb l'estrena catalana al Teatre Romea. Benet, però, considera que la simultaneïtat dels dos muntatges pot perjudicar el de la versió original a Barcelona i, conseqüentment, s'opta per recuperar el projecte de Marsillach de muntar *Revolta de bruixes*.

Al marge de l'estrena madrilenya, Benet havia ja ofert en el circuit català de TVE una versió reduïda del text (23-III-1976), sota la direcció i realització

234



de Mercè Vilaret, i el Grup del Teatre Principal de Valls l'havia estrenat en règim de teatre independent (19-VI-1977). Després de les estrenes a Madrid de les versions espanyoles de *La ferida lluminosa* (1955), de Josep M. de Sagarra, i *El retaule del flautista* (1971), de Jordi Teixidor, s'hi estrena *Revolta de bruixes* (24-IV-1980), la primera obra seva i probablement la tercera d'un dramaturg en llengua catalana que s'estrena a Madrid de 1939 ençà. Sota la direcció de Josefina Molina, *Motín de brujas* és interpretada per Berta Riaza, Julieta Serrano, Maria Asquerino, Marisa Paredes, Carmen Maura, Enriqueta Carballeira i Luis Politi, i obté un ampli reconeixement de la crítica pel que fa a l'autoria, la direcció i la interpretació. Se'n fan 72 funcions amb un total de 22.798 espectadors i una mitjana de 316 espectadors per funció.

Davant l'èxit obtingut a Madrid, l'autor fa gestions per muntar-la a Barcelona, no sense dificultats. La pretensió de comptar amb la direcció i l'escenografia de Madrid no qualla perquè la directora Josefina Molina es troba immersa en el muntatge cinematogràfic de *Función de noche* amb Lola Herrera i Daniel Dicenta, que s'estrena el 26 d'octubre de 1981. Ningú no sembla mostrar cap interès per muntar-la a Catalunya fins que Montanyès s'ofereix per dirigir-la amb Jus Segarra i una nova escenografia del Teatre de l'Escorpí dels mateixos Montanyès, Segarra i Jaume Subirachs, un graduat de l'Institut del Teatre. Amb una subvenció de la Generalitat, la producció del Teatre de l'Escorpí presenta el repartiment següent: Montserrat Carulla, Àngels Moll, Carme Fortuny, Mercè Managuerra, Maife Gil, Lourdes Barba i Alfred Lucchetti. L'estrena oficial té lloc el 5 de desembre de 1981 amb assistència del president Pujol. Al Teatre Romea s'hi estan cinc setmanes, fins a Reis, i després entrenen una petita gira per alguns teatres del país. Al local del carrer de l'Hospital de Barcelona se'n fan 42 funcions amb un total de 6.507 espectadors i una mitjana de 155 espectadors per sessió. Com es pot apreciar, *Revolta de bruixes* no assoleix ni el ressò ni el reconeixement del muntatge madrileny. En el context, el teatre a Catalunya viu encara, després de la mort del dictador Franco, una etapa de transició en què la presència de l'autoria textual catalana en l'escena professional és més aviat migrada i/o intermitent o absent.

A *Revolta de bruixes*, Benet parteix de la situació creada per un conflicte laboral, per exposar una qüestió ambiciosa de rerefons: la crisi de la visió racionalista del món (encarnada pel personatge de Sofia) que està deixant pas a una altra d'irracional (encarnada pel personatge de Rita), dues concepcions antitètiques mitjançant les quals l'autor duu el tractament realista-simbòlic de base fins a l'exasperació amb el conreu d'un seguit d'escenes simultànies com a recurs d'exposició per als personatges revoltats. No hi ha unanimitat en l'opinió de la crítica pel que fa al text. Pérez de Olaguer en qüestiona a *El Periódico* (3-XII-1981) i *Treball* (11/16-XII-1981) la importància, si bé el considera «entre els més suggestius i treballats» de l'autor, mentre que Vilà

Cartell d'Arranz Bravo.

Revolta de bruixes.

COLITA

i Folch al diari *Avui* (6-XII-1981), d'una banda, reconeix en Benet el «símbol de la difícil i penosa condició d'autor teatral català, entestat a exercir una professió inexistent», i, de l'altra, amb relació a l'objectiu final del text, considera que l'autor s'hauria d'haver mullat sobre el debat plantejat i no deixar-ho al criteri de l'espectador. Joan de Sagarra admet a *La Vanguardia* (8-XII-1981) que Benet és un autor «hecho y derecho» a qui, entre altres coses, «solo le falta un público y un mayor orden y continuidad en sus estrenos», però comenta que aquesta obra l'ha deixat fred: fregant el melodrama, està

construida con elementos realistas y simbolistas a un tiempo, en la que a través de una situación convencional –un conflicto laboral– se plantea el enfrentamiento entre dos fuerzas: el racionalismo y el irracionalismo, con el triunfo «momentáneo» de este último. Supongo que luego de ese «enfrentamiento» la reflexión del espectador es algo obligada.

En qualsevol cas, ni el conflicte ni la reflexió consegüent li han produït cap mena de plaer o emoció, i anota que el text difumina una altra vessant argumental, la relacionada amb Aurora i el vigilant que, en no ser desenvolupada per l'autor, l'ha obligat a «hinchar la actual *Revolta*, resintiéndose el texto y la interpretación». Com a complement, més que no com a contrapunt, a la seva interpretació del text i el muntatge, Sagarra publica un article («Benet i Jornet, autor teatral») al setmanari *El Món* (18-XII-1981) en què, ultra fer una valoració globalment positiva de la seva trajectòria, reclama que Benet ocupi el lloc que li correspon dins el món teatral i la societat catalana, car amb l'aval de les vint obres escrites «i els seus gairebé vint anys de treball i de reflexió, [s'ho] ha guanyat a pols».

Quant a la direcció, per a la crítica, la parella Montanyès-Sagarra és ja prou coneguda tant per la seva vinculació al GETH com per les direccions compartides en l'àmbit professional: per exemple, l'estrena a Madrid de l'obra de Wesker, que va assistir-hi i que un any abans havia conegut la proposta del GETH; la versió teatral d'*Un lloc entre els morts*, de Maria Aurèlia Capmany, amb escenografia de Fabià Puigserver, que es representa durant els mesos de juliol i agost amb un total de 80 funcions, i el muntatge esmentat de *Terra baixa*, que justament es representava al Teatre Poliorama en aquell moment.

En termes globals, la *Revolta* és ben acollida, tot distingint el tractament estricte del muntatge escènic del de la interpretació. De tots els crítics, Ruiz de Villalobos és qui valora millor el text al *Diario de Barcelona* (6-XII-1981). Sense cap punt negatiu, titlla d'encert el treball dels directors i de l'espai escenogràfic: «han sacado un gran partido a ese juego de acciones con los siete personajes permanentemente en el escenario, creando ese ambiente de

choque de concepciones y potenciando la doble dualidad del texto teatral –realismo y simbolismo– fundamental para conectar con la reflexión que nos propone Benet i Jornet». Patrícia Gabancho afirma a *El Noticiero Universal* (4-XII-1981) que el tàndem Montanyès-Benet es caracteritza «por hacer unos montajes perfectamente asépticos de los textos que les caen entre manos. No intentan sacar ni poner nada, sino situar cada cosa en escena, con un respeto total por el autor y una voluntad que se deja llevar siempre hacia la estética». Aquesta fidelitat al text (tractat de «dispers» per alguns crítics) i la seva tendència cap a l'estètica és recollida també per Vilà i Folch al diari *Avui*. (6-XII-1981). El seu report més crític incideix en la interpretació específica de les sis «bruixes» amb personalitat, perquè «cada actriu té el seu “pinyol” particular, difícil de lligar per a qualsevol director», i «és ben fàcil que cadascuna es recolzi en la seva sonoritat i en la seva línia interpretativa més segura, en perjudici de la tonalitat global». Tanmateix, per a Vilà i Folch, la funció és d'un alt nivell de qualitat, i els dos directors ofereixen en aquell moment «dos espectacles [Romea i Poliorama] d'un fort interès i d'una exigència teatral que feia temps que el teatre català –amb l'excepció del Teatre Lliure, és clarament incapaç de donar-nos». Sagarra coincideix també a *La Vanguardia* (8-XII) en el tema de la interpretació, i especifica que l'escena íntima entre el Vigilant i Aurora no funciona perquè l'actriu (Montserrat Carulla) li dona un «juego paródico, totalmente desacertado [...] hasta el punto de lograr que el público se ría tras conocerse la muerte del vigilante, lo cual me parece un disparate de dirección, y más teniendo en cuenta que uno de los orígenes de la pieza era el amor, las relaciones sexuales entre personas de una cierta edad». Amb tot, destaca els treballs de Lucchetti, Moll i Barba i de la mateixa Carulla, al marge de l'escena amb el Vigilant, perquè va saber posar-se el públic a la butxaca. Finalment, quant a l'espai escènic, els retreu un excés d'«hinchamiento: demasiado simbolismo –y demasiado explicado, escasamente perceptible, de golpe, por su sola fuerza teatral– para un conflicto entre dos mujeres que se disputan el liderazgo de una brigada de limpieza».

Montanyès, realitzador televisiu de l'obra de Benet i Jornet (1983-1990)

Just al començament dels anys vuitanta, Montanyès és nomenat nou director de l'Institut del Teatre, mentre que Benet i Jornet manté una relació professional amb el circuit català de TVE d'ençà del 1974, on Montanyès ha començat a treballar també com a ajudant de realització a partir del 1978. El fet és que la relació en l'àmbit televisiu entre Montanyès i Benet s'inicia el 1983. Per començar, dins l'espai «Lletres Catalanes», el 4 de gener s'emet *Terra baixa*, adaptada per Benet, amb Carme Sansa en el paper de Marta, dirigida per Montanyès i Sagarra, i amb Mercè Vilaret de realitzadora, a partir d'una gravació feta en directe al Teatre Poliorama. Aquell mateix any es programa



en l'esmentat circuit un cicle teatral «Autors catalans d'avui», que coordina Benet. Les obres triades són *Descripció d'un paisatge* (13-VI-1983), de Benet; *El drama de les camèlies o el mal que fa el teatre* (20-VI-1983), de Jordi Teixidor, i *El capvespre del tròpic* (27-VI-1983), dels germans Josep Lluís i Rodolf Sirera. Montanyès assumeix el seu primer encàrrec com a realitzador televisiu de l'obra de Benet, que el Teatre Estable de Barcelona havia estrenat al Teatre Romea (22-XI-1979) amb un comitè artístic format entre d'altres per Benet i Montanyès. Uns mesos abans de l'emissió del text benetià Montanyès col·labora en el programa d'àmbit estatal «Estudio 1» amb la realització televisiva de *La madriquera* (28-II-1983), un text de Ricardo Rodríguez Buded.

Descripció d'un paisatge, un text sense solucions escèniques, recull d'Hècuba, d'Eurípides, el tema de la venjança traslladat a l'època coetània de l'autor, amb el propòsit de reflexionar sobre el compromís polític i social de l'individu i el seu somni d'accedir a una Atlàntida impossible. El repartiment recupera alguns intèrprets del muntatge d'Ollé al Teatre Romea –Joan Miralles, Mercè Managuerra, Nadala Batiste i Àngels Moll– i n'incorpora de nous –Enric Majó, Marta Angelat, Jesús Ferrer, Pau Garsaball, Javier Vall Brillas, Josep Minguell, Arnau Montanyès i Eulàlia Espinet.

El cicle s'emet tres dilluns del mes de juny a les cinc de la tarda, un horari poc adient (l'habitual, en tot cas) que sembla expressament pensat perquè

Montanyès i Benet amb els intèrprets de la versió de *Descripció d'un paisatge* per a TVE: Majó, Angelat, Managuerra, Miralles, Moll.
COLITA

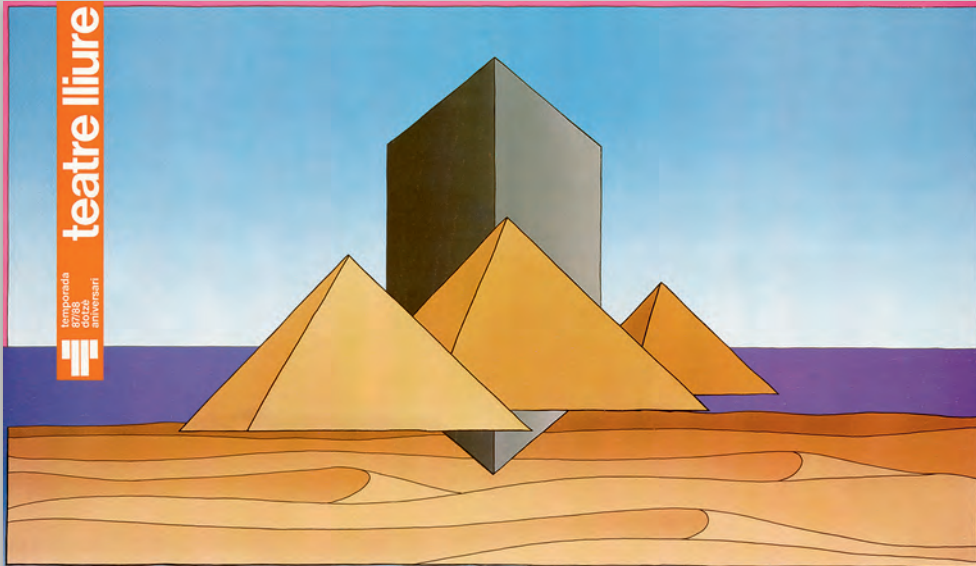
la realització obtingui el mínim ressò mediàtic i sobretot d'audiència. La col·laboració entre Montanyès i Benet, però, no s'acaba aquí. Dos anys més tard s'emet *Quan la ràdio parlava de Franco*, un text de Benet escrit amb la col·laboració de Terenci Moix i estrenat sota la direcció també de Joan Ollé al Teatre Romea (6-II-1979). De nou, Montanyès n'és el realitzador amb gairebé el mateix repartiment que el muntatge teatral: Enric Majó, Àngels Moll, Nadala Batiste, Francesc Lucchetti, Josep Torrents, Joan Vallès, i la substitució de Rosa Maria Sardà per Marta Angelat. Posteriorment, dins la sèrie «La voz humana», s'emet per a la segona cadena *Un lugar para vivir* (5-IX-1986), una adaptació de *Baralla entre olors* (1979), un text de Benet amb Montanyès de realitzador, i Àngels Moll i Enric Arredondo com a intèrprets.

Probablement la col·laboració de més ressò mediàtic de Benet i Montanyès, com a dramaturg/guionista i realitzador, respectivament, està lligada a *Recordar, perill de mort/Recordar, peligro de muerte*. Una sèrie d'intriga entorn d'un republicà assassinat quan surt de la presó el 1948. La producció, que disposa d'un pressupost de cinquanta milions i es roda als carrers de Barcelona, data del 1984, si bé en el *copyright* s'hi diu 1986. Em consta per l'autor que la seva emissió definitiva es va ajornar sense cap mena d'explicació. Hi participen, entre d'altres, intèrprets com Emilio Gutiérrez Caba, Àngels Moll, Amparo Baró, Carlos Estrada, Maife Gil i Enric Arredondo. En castellà es visiona el 1986, i en català s'emeten sis capítols cada dijous entre el 15 d'octubre i el 19 de novembre de 1987 en l'esmentat horari de tarda del circuit català.

Finalment, Montanyès esdevé el realitzador de la primera obra de Benet que dirigeix al Teatre Lliure, *El manuscrit d'Alí Bei* (22-III-1989), enregistrada al mateix local de la companyia entre maig i juny de 1988. La va seguir *Ai, carai!* (1-I-1990), que Rosa Maria Sardà havia dirigit al Teatre Lliure (11-XI-1989). Com a magrana final, el mateix 1990 s'emet la versió espanyola de *Revolta de bruixes (Motín de brujas)* dins del programa «Función de noche» per al circuit estatal de TVE. Montanyès en fa la realització amb el mateix repartiment de l'obra estrenada al Centre Dramàtic, però amb Anna Lizaran, que substitueix Lurdes Barba. La gravació es fa als estudis de Sant Cugat de TVE els dies 27 i 30 de novembre, i l'1 i el 4 de desembre de 1989, segons consta en la documentació del Fons Josep Montanyès.

Montanyès, Benet i el Teatre Lliure (1988-1994) ***El manuscrit d'Alí Bei***

Cap al 1986 Josep Montanyès s'incorpora al Teatre Lliure per formar part del seu equip gestor, inicialment organitza l'Associació d'Espectadors que presideix i més endavant assumeix el càrrec de gerent que deixa Biel Moll. Es converteix en el principal suport i aliat de Fabià Puigserver del grup



EL MANUSCRIT D'ALI BEI

JOSEP M. BENET I JORNET



encarregat de tirar endavant el projecte de futur Teatre Lliure-Teatre Públic, inicialment emmarcat dins l'espai de les Arenes de Barcelona, que es fa públic el 10 de març de 1987. L'equip el formen, a més de Puigserver i Montanyès, Guillem-Jordi Graells, Manuel Núñez, Lluís Pasqual, Josep M. Socias Humbert i Carlota Soldevila. El lligam estret de Montanyès amb el Lliure abraça també la vessant artística, de manera que és un dels intèrprets d'*El 30 d'abril* (29-I-1987), de Joan Oliver, representada al local de Gràcia sota la direcció de Pere Planella. A banda del text d'Oliver, fins a la seva mort (1991), Puigserver programa al Lliure propostes d'autoria catalana de diversa textura i/o factura: *Larmari en el mar* (1978, Festival Internacional de Música de Barcelona), de Joan Brossa-Josep M. Mestres Quadreny; *Amb vidres a la sang* (1978), sobre la poesia de Miquel Martí i Pol; *Operació Ubú* (1981), d'Albert Boadella; *El manuscrit d'Alí Bei* (1988), de Benet i Jornet; *Titànic 92* (1988), una coproducció amb Zitzània Teatre de Guillem-Jordi Graells; *Ai, carai!* (1989), de Benet i Jornet; *Capvespre al jardí* (1990), de Ramon Gomis, i *Terra baixa* (1990), de Guimerà, que dirigeix el mateix Puigserver. També en coproducció amb el Centre Dramàtic de la Generalitat, el Lliure munta *Primera història d'Esther*, d'Espriu, estrenada a Girona (21-V-1982), posteriorment representada al Teatre Romea, i *L'heroi*, de Santiago Rusiñol (10-V-1983). Com a programació paral·lela acull produccions externes com ara *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1978, Teatre del Celobert), de Rodolf Sirera; *Antígona* (1978, amb la companyia A-71), de Josep M. Muñoz Pujol; *Sarau de gala del rei Tòtil 1r Tocatdelala* (1981), de Comediants; *Món, dimoni i carn* (1982, Teatre del Temps), de Maria Aurèlia Capmany, i *La dama enamorada* (1982, Teatre de l'Escorpí), de Joan Puig i Ferrer.



Cartell de Cesc Espluga.

Dos moments de *El manuscrit d'Alí Bei*.

ROS RIBAS

La necessitat d'incorporar tal vegada una proposta d'autoria dramàtica catalana coetània més «convencional», que genera un cert debat a la premsa entre els professionals, obre pas a una revisió de l'oferta pròpia. En aquest sentit, Benet i Jornet (Boadella, a banda) esdevé el primer dramaturg català viu i nascut a la postguerra que es programa al local de Gràcia amb una obra original dirigida per Montanyès i amb una lluminosa i elogiada escenografia de Puigserver, responsable també del vestuari. *El manuscrit d'Alí Bei* havia estat guanyador del premi de la SGAE (1984) dedicat a textos dramàtics en llengua catalana. El jurat el formaven Jaume Salom, Juan Germán Schroeder, Jordi Teixidor, Xavier Fàbregas i Joan de Sagarra. L'any següent es publica en català i en castellà, en traducció de Mercedes Abad, i se li concedeix el premi de la crítica Serra d'Or 1985. Escrit perquè el protagonitzi Enric Majó, aquest finalment desisteix de fer-ho; també Josep M. Flotats, a qui Benet envia el text, rebutja de muntar-lo amb la seva companyia. Passen un poc més de dos anys i mig fins que Montanyès n'assumeix la direcció. El muntatge s'estrena el 9 de març i és guardonat posteriorment amb el premi a la millor direcció de l'ADE de la temporada 1987-1988.

El manuscrit d'Alí Bei, com *Revolta de bruixes*, és un text de Benet de llarga elaboració. Gairebé cinc anys que expliquen en part la seva complexitat argumental i estructural, un tret assenyalat per la premsa amb distints posicionaments. Des d'una òptica més crítica, Àlex Broch a *La Vanguardia* (11-III-1988) i Gonzalo Pérez de Olaguer a *El Periódico* (11-III-1988) exposen justament la dificultat d'explicar l'argument de l'obra al director, mentre que Jaume Comellas al diari *Avui* (9-III-1988) remarca que en no tractar-se d'un text de comprensió «ben fàcil», pot generar dificultat de cara al seu



muntatge. En canvi, la complexitat argumental i estructural de la peça és més aviat acceptada per Joan Casas a *Diari de Barcelona* (11-III-1988): «una obra de construcció voluntàriament complexa, per tant, on sembla que l'autor s'ho hagi passat bé posant-se les coses difícils, però resolta amb traça i traçudament interpretada», per bé que es demana si és lícit plantejar el tema de la recerca de l'Absolut quan això implica oblidar-se de les responsabilitats amb la realitat immediata: «la resposta no és una negativa contundent, però s'hi acostava, i potser aquest és el pes que més afeixuga la funció. Al capdavant, calia tanta complexitat narrativa per a una moralitat tan simple i tan discutible? O voleu dir que la complexitat narrativa comporta un increment paral·lel de la densitat poètica?». Semblantment, Joan-Anton Benach a *El Público* (abril) considera que «tal vez el encanto principal que transmite la lectura de *El manuscrito d'Alí Bei* provenga de una singular mezcla de decorados y de “tempo” cinematográficos, donde el candor de la aventura es solo el pretexto para cobijar inquietudes más hondas». Al seu torn, Sagarra, membre com he anotat del jurat de la SGAE que premia l'obra, remarca a *El País* (11-III-1988):

Benet i Jornet disfressat
amb el vestuari de l'obra.
ROS RIBAS

A mí de esa búsqueda lo que más me interesa es la búsqueda en sí, su proyección, su concreción teatral. Una búsqueda que supone, en primer lugar, el descubrimiento del teatro como elemento mágico, donde todo es posible, y luego la utilización de ese elemento para mostrar una aventura moral elaborada como un tebeo, con añoranza de medios cinematográficos, de esas imágenes de cine de barrio, que se funden, se desdoblán... Lo que me atrae es la capacidad, y el talento, de Benet para crear una historia sobre el escenario. Benet no es un artesano; es una bestia teatral que, mucho me temo, piensa y sueña en términos teatrales.

243

Marcos Ordóñez al diari ABC (11-III-1988) valora que Benet

*ha metido en su literaria batidora no pocos mitos –de Lord Jim al viaje iniciático– y nos ha ofrecido, nos ofrece, su mayor destilado teatral hasta el presente. Si *La nau se perdía por grandilocuente*, *Revolta de bruixes* era brillante pero sus personajes demasiado emblemáticos y *Descripció d'un paisatge* pecaba de un exceso de abstracción, en *El manuscrito d'Alí Bei* alcanza una fusión de solidez y sutileza raramente igualable, hoy por hoy, en el teatro catalán.*

La consideració final d'Ordóñez la completa i contextualitza Vilà i Folch al diari *Avui* (12-III-1988):

En un teatre català irregular i dispers, desorientat formalment i temàtica, la precisió i la minuciosa progressió que, amb un rigor metodològic extrem, Benet aplica a la seva obra, es fa un camí clar cap a aquesta mítica Atlàntida. Insensible als cants de sirena en els quals només cedeix –i encara, però, és força discutible– en els seus treballs per a televisió, Benet dibuixa un Mar Interior en el desert del teatre català, i aquesta és la seva pròpia Atlàntida. La seva entrada al Teatre Lliure, embolcallat per Montanyès i Puigserver –dos viatgers més incansables cap a l'Atlàntida– pot semblar una mena d'oportuna cessió dels seus responsables, una mena de fàcil maniobra necessària per als projectes futurs.

Aquest cop (que no és, tanmateix, el primer), Montanyès ha dirigit una obra sense Jus Segarra, la de Benet, que és la primera de l'autor al Teatre Lliure amb escenografia i vestuari de Puigserver. D'entrada, Comellas assenyala l'excel·lent col·laboració entre dramaturg i director, i ho fa també Gabancho al *Diari de Barcelona* (11-III-1988) amb més precisió: «Pep Montanyès va fer possible el sempre difícil trànsit del paper a l'escenari. El text, amb l'acció entrellaçada, no era pas una acció fàcil, però la peça de Benet i Jornet ha topat amb la màgia concisa, de pocs i encertats recursos, que faciliten les coses. La senzillesa sempre les facilita». Sagarra assenyala que Montanyès ha fet «un trabajo de dirección excelente», i Ordóñez considera que ha resolt amb habilitat i «sin hiatos los saltos en el espacio y el tiempo», però reclama més atenció a «la dicción de las siluetas» i a «imprimir más vida en determinados pasajes, como el episodio amoroso de Alí Bei». Amb relació a la complexitat argumental –el joc de transparències dels tres «Ell» del text (Alí Bei; malalt tuberculós/autor de teatre)–, Benach reclama que en el decurs de les representacions es pugui plasmar millor la importància del factor subjectiu pel que fa al desenvolupament de la trama, i reconeix que Montanyès

cedió toda la palabra al autor, objetivando las situaciones como si de una auténtica «narración» de aventuras se tratara. Resulta evidente que, de esa forma, se eludían las dificultades de un espacio escénico, realmente reducido para ubicar el complicado juego de sombras, las apariciones de «Él/autor» que sugiere Benet en acotaciones realmente inquietantes y atractivas que constan en la obra escrita.

Finalment, Pérez de Olaguer sintetitza l'efecte ambiental de la doble estrena de Benet i Montanyès al Teatre Lliure: «El espectáculo dirigido por Josep Montanyès tuvo el sello Lliure. O sea: calidad, rigor profesional e

imaginación». Aspecte que també destaca Vilà i Folch: «el futur espectador hi trobarà –amb la nova incorporació de Josep Montanyès com a director– la marca de qualitat de la casa».

Quant a la interpretació, Pérez de Olaguer, que posa com a valor la feina prèvia realitzada per Montanyès amb el GETH, parla d'un treball caracteritzat per «la minuciosidad del director [...] que ha imprimido el ritmo justo a la multiplicidad de escenas del texto de Benet i Jornet». Sagarra, tanmateix, considera que la interpretació és molt «desigual», que «las actrices cumplen», però qüestiona la del protagonista Pep Munné, per bé que «el texto no le ayuda demasiado pues el catalán que hablan los árabes de Benet no está resuelto; no da en ningún momento la sensación de estar escuchando a un árabe traducido al catalán». Semblantment, Casas titlla la interpretació de Munné de «falta de convicción», tot considerant la dificultat d'expressar en escena el «joc de nivells imaginatius» del personatge, mentre que Vilà i Folch parla d'«una interpretació digníssima, amb un Pep Munné més brusc que tendre, més dur que somniador». Sobre la resta, Casas anota: «Apreciable el treball de Quim Lecina, Àngels Moll, Francesc Lucchetti i Pep Sais. Discreta la resta de repartiment. De tota manera, és preocupant una jerarquia de qualitats que reproduceix la jerarquia dels papers. Fa pensar en certs hàbits de direcció francament tronats». En canvi, Broch anota en el diari de l'empresa Godó: «Nada que decir del trabajo de los actores, todos ellos en su papel. Muy bien, Quim Lecina y un Pep Munné creciente. Feliz acierto, pues, ese primer espectáculo que Josep Montanyès firma en el Lliure».

245

E.R.

Sis anys després d'*El manuscrit d'Alí Bei*, Montanyès i Benet tornen a col·laborar com a director i dramaturg en el muntatge d'*E.R.* Durant aquest període, Benet estrena al Teatre Lliure *Ai, carai!* (1989), sota la direcció de Rosa Maria Sardà, i al Teatre Romea-Centre Dramàtic de la Generalitat, *Desig* (1991), sota la direcció de Sergi Belbel, i *Fugaç* (1994), de nou dirigit per Sardà. Mentrestant, Montanyès, poc després d'estrenar *El manuscrit d'Alí Bei*, abandona la direcció de l'Institut del Teatre, i continua el seu treball com a gestor responsable del projecte de futur del Teatre Lliure.

El cas és que cap al 1993 Benet enllesteix *E.R.* i «per un deute de gratitud» la dedica a Josep Montanyès, que la dirigeix i estrena (25-X-1994); és la tercera peça de Benet representada al local de Gràcia, que obté el Premio Nacional de Literatura Dramática del Ministerio de Cultura el 1995. Centrada en el món del teatre, l'autor reflexiona sobre l'aventura vital, el pas del temps i la pèrdua dels afectes en una època determinada, que és la seva, amb què



teatre lliure

temporada 94/95

E.R.

Josep Maria Benet i Jornet



246



aspira a adreçar-se a un públic espectador més ampli que el de *Desig i Fugaç*, justament quan comença a convertir-se en una figura popular per la seva condició de creador i màxim responsable de la sèrie *Poble Nou* a TV3. Com és acollit l'espectacle pels mitjans escrits? Per a Massip, del diari *Avui* (29-X-1994), el tàndem Montanyès-Benet «que ja va produir esplèndids espectacles com *Revolta de bruixes* (1981) o *El manuscrit d'Alí Bei* (1988), realitza amb *E.R.* un experiment metateatral no prou esponjós. Es tracta d'una suggestiva prospecció en els intrínghuls de l'ofici actoral, que ja cal que corrin a veure els que enceten el màgic però terrible camí de la faràndula. La densitat de les imatges, no exemptes d'humor, fan que l'espectador mig tingui dificultats per connectar-hi». Segons Massip:

la deliberadament baixa temperatura de la sala semblava preparar l'audiència per a una vetllada glacial. Una fredor que, certament, no va ser desmentida per la incisiva però flegmàtica vivisecció que Benet i Jornet fa del món de l'espectacle, ni pel precís i reflexiu discurs que defineix a cadascun dels personatges, ni per l'asèpsia de l'escenografia i vestuari, ni per la notòria entrega de les actrius, que ens mostren, sense apropar-nos-la, l'ànima enravenada dels seus caràcters.

Cartell de Cesc Espluga.

E.R., amb Marta
Angelat, Maife Gil i
Mercè Arànega.
ROS RIBAS

247

Una escenografia i un vestuari de Chass Llach, que no acaben de fer el pes a altres crítics com Ordóñez o Benach, que parla a *La Vanguardia* (29-X-1994) d'«unos espacios ostensiblemente fríos» i considera que «la escenografía de Chass Llach luce demasiado “la firma”, la exquisitez del diseño». D'altra banda, ell, que valora la gran experiència i sensibilitat de Montanyès, troba a faltar la seva severitat en «escenas, de momentos de un acusado tono escolar, muy lejos de la calidad mínima que han conseguido homologar los montajes del Lliure». En canvi, Pérez de Olaguer a *El Periódico* (30-X-1994) és el crític més entusiasta. Montanyès l'ha dirigit «magníficamente» i remarca:

A mí me ha gustado este espectáculo, que va hacia arriba y que no te deja, pese a algunas dificultades no bien salvadas. [...] No es un texto fácil de levantar, precisamente porque habla de sentimientos cotidianos. Montanyès acierta globalmente y cuenta con la ayuda de un espacio escénico [Chass Llach] que resuelve eficazmente varios lugares en que transcurre la acción.

No hi ha tampoc unanimitat en la crítica pel que fa a l'apartat de la interpretació: Marta Angelat, que assumeix el paper de l'actriu tràgica, és qüestionada per Benach, Olivares i Ordóñez, mentre que l'actuació de Mercè Arànega, l'actriu còmica amb presència televisiva, agrada precisament a Benach,

Olivares i Ordóñez; les interpretacions de Maife Gil, l'actriu de doblatge, i Montse Esteve, l'estudiant de teatre, generen valoracions més diferenciades.

Trenta anys després de l'estrena d'*Una vella, coneguda olor* en el Cicle de Teatre Llatí al Teatre Romea, Benet, com a dramaturg, comença a assolir als primers noranta un reconeixement global per part de la crítica d'espectacles. Amb alguna excepció: *E.R.* és ben acollit i volgudament relacionat des d'un cert punt de vista argumental per part d'Ordóñez i Sagarra amb *All about Eve*, de J. L. Mankiewicz. Ordóñez assenyala al diari *Avui* (31-X-1994) que pot convertir-se en una obra de veritable èxit de públic (aquesta és també l'opinió de Benach) en contrast amb *Desig i Fugaç*, massa «rars o desagradables». Amb el nou text, Benet «ha anat cap a la llum, però aquesta llum segueix sent crepuscular. Superbament concebuda i estructurada, *E.R.* és molt més clara que els seus precedents, encara que, compte, la claredat de la seva superfície no vol dir que no hi hagi aigües profundes. En altres paraules: l'ombra segueix aquí, però el seu vestit té un tall més clàssic». Olivares valora al diari *ABC* (1-XI-1994) la perfecció de l'estructura de l'obra, com «un mecano dramàtic en el que cada peça, cada engranaje tiene su lugar asignado para que el artefacto funcione», encara

248

que tiene un final agónico, vacío y redundante, que solo se justifica por el último combate verbal entre las dos estrellas antagónicas –la trágica griega y la cómica televisiva–, un encuentro de víboras que el público agradece como potencial «voyeur» de sangre ajena; tiene su gran baza en las buenas actrices que rinden en la medida en que el autor ha rellenado sus personajes con auténticas vísceras.

Finalment, Sagarra a *El País* (28-X-1994) repassa els trenta anys amb tota mena de premis, estrenes i traduccions diverses de «mi viejo amigo y a veces también enemigo Papitu Benet», però remarca que ha arribat al gran públic per la seva condició de guionista de *Poble Nou*, «la célebre telenovela» de TV3, i conclou:

Es triste pero es así. El teatro en este país se considera todavía una diversión y el autor un ser inferior a las verdaderas estrellas del espectáculo, los actores y el director, determinados actores y determinados directores. Si mañana ladra Boadella o tose Flotats, la media página o la página entera de los periódicos no se la quita nadie. En cambio, los treinta años de Benet al pie del cañón, al pie del escenario, o los ochos estrenos europeos de Belbel –ocho estrenos recientes de sus obras traducidas en tal o cual lengua europea– éstos, al parecer, no interesan a nadie».

Coda final

Vista en perspectiva, si es vol comprendre en termes globals la relació personal i professional de Josep Montanyès i Josep M. Benet i Jornet, és obligat i necessari de donar una ullada a les respectives trajectòries en l'àmbit artístic. Vinculats originàriament, amb interessos distints, a l'EADAG i a la renovació teatral desenvolupada abans i després de la dictadura, els uneix de base la voluntat comuna de contribuir a la normalització i modernització del teatre català en totes les seves manifestacions, començant per les de caràcter institucional. Hi ha, tanmateix, un punt de trobada, concret i indefugible, sense discussió possible, que tots dos comparteixen: l'actualització i la recuperació de la tradició dramàtica clàssica i contemporània. Quan el Teatre Lliure de Fabià Puigserver s'obre a la incorporació de l'autoria catalana, Montanyès, que ja ha estrenat *Revolta de bruixes* al Centre Dramàtic de la Generalitat, es converteix en el responsable de dirigir dos textos coetanis de Benet. També el dramaturg, en tant que coordinador del Cicle de Teatre Clàssic Català (1992) organitzat pel Centre Dramàtic de la Generalitat, avala Montanyès com a director de *L'hostal de la Glòria*, de Josep M. de Sagarra, que protagonitza Rosa Maria Sardà.

249

Quan la seva relació professional, que no la personal, es clou el 1994, tots dos poden començar a albirar una lenta, però gradual i no sense dificultats ni entrebancs, normalització de l'escena catalana reclamada i desitjada també per tots dos des dels seus orígens. A partir de finals dels vuitanta i al llarg de la dècada dels noranta, el teatre de Benet comença a gaudir d'una reiterada presència en l'escena pública i privada, i rep el reconeixement ampli del seu treball des d'un punt de vista social i artístic fins a la seva mort el 2020. Amb un gran esforç i amb greus dificultats, Josep Montanyès presideix finalment la culminació del projecte del Teatre Lliure de Montjuïc, accepta de nou la direcció de l'Institut del Teatre, i assumeix la gerència del Consorci de la Ciutat de Teatre. Malauradament, la seva sobtada mort el 10 de novembre de 2002 no li va permetre resseguir i assaborir els resultats i els guanys d'aquests dos últims grans reptes artístics i professionals.

Les contribucions individuals de Montanyès i Benet i Jornet en relació amb l'espectacle català, l'estreta i generosa col·laboració de tots dos en els projectes comuns són referències del tot imprescindibles a l'hora d'avaluar en tota la seva complexitat i dificultat una part important de la història de les arts escèniques catalanes del nostre temps. Montanyès i Benet i Jornet: un tàndem assenyalat per la complicitat, el respecte i una confiança compartida.



L'home que estimava les actrius i els actors

Santiago Fondevila

Montanyès en un assaig amb Pep Munné per a *El manuscrit d'Alí Bei*.

ROS RIBAS

Al llibre que reunia els primers onze anys del Teatre Lliure, hi ha una fotografia de Fabià Puigserver acompanyat de l'arquitecte Manolo Núñez sobre l'alber de la plaça de les Arenes. Darrere d'ells, veiem Josep Montanyès, que en aquells moments no sabia que seria justament ell l'encarregat de fer realitat el somni de Puigserver, tot i que en un indret diferent de la plaça de toros. I si esmento aquesta fotografia és perquè la tasca, o seria millor dir la passió, de Montanyès per la direcció teatral està travessada, per a bé i per a no tan bé, per la seva dedicació a la gestió cultural. Probablement, les relacions que va establir amb aquesta activitat més administrativa afavoriren que pogués tirar endavant alguns projectes teatrals, però no és menys cert també que, tant pel temps que hi havia de dedicar com per la significació dels càrrecs que hi exercia, aquella passió que va començar en un teatre independent tan ple d'energia com de mancances va patir de valent. En altres capítols d'aquest llibre s'expliquen molt més extensament els seus inicis en un moviment teatral que acumulava molt d'entusiasme, però també poc ressò i, en conseqüència de difícil seguiment posterior. Era un moment en què el teatre català es limitava als drames de Josep de Sagarra al Teatre Romea de Barcelona i a les comèdies comercials interpretades per Joan Capri.

Josep Montanyès –amb un cognom que va fer regularitzar legalment i que en va substituir un altre de ben diferent, Montañez– va iniciar-se en el teatre com a actor. Era lògic, però, que un caràcter proactiu com el seu volgués superar el paper de l'interpret en el marc d'una obra; un paper ric, però sempre condicionat. L'actor és una part fonamental del teatre. Importantíssima. Tot ho és. Però un actor sol, llevat que no es tracti d'un monòleg, no pot fer res més que dir el seu paper i esperar una rèplica. Quan ha d'eixir aquesta rèplica? Des d'on es projecta? En quin entorn escenogràfic esdevé la seva feina? Com s'harmonitza la manera de dir d'uns i d'altres per assolir una harmonia i un to que identifiquin l'espectacle? Qui respon, qui ha de respondre aquestes preguntes és òbviament el director. Aquell que escull els ingredients i, a la fi, lliga la salsa. I a Josep Montanyès li agradava molt lligar salses. D'antuvi,



252

un dels actors de les companyies era qui assumia les tasques de direcció, tot i que la figura del director, en aquells temps, no era una figura tan considerada com ara. Passava com passa en els grups d'aficionats, en què el paper de director s'assoleix pel reconeixement dels companys i per les aportacions que fa al projecte comú. I així va ser com Montanyès va llançar-se a imaginar espectacles sense oblidar mai el gran plaer que sentia damunt l'escenari. Fem servir les seves pròpies paraules a *El Noticiero Universal*: «A mi el que m'agrada realment és dirigir teatre i realitzar televisió». I ben segur que aquesta doble faceta va resultar definitiva en la seva manera d'enfrontar-se als textos, ja que, com va establir Stanislavski i van corroborar Craig o Brecht, el saber específic del director d'escena és justament la direcció d'actors. I això vol dir que aquells que coneixen la teoria i la pràctica de la interpretació estan més preparats per assumir la direcció. Cal remarcar aquesta qüestió perquè, com veurem més endavant, les crítiques dels espectacles dirigits per Montanyès resultaven gairebé unànimes a l'hora de ressaltar la bona o excel·lent direcció dels actors i les actrius, fins i tot en aquelles propostes menys encertades. Això va ser tant en aquelles direccions compartides amb Josep M. Segarra durant més d'una dècada, com aquelles que va firmar ja en solitari.

Una altra qüestió importantíssima és la relació del director amb les obres que Montanyès decideix assumir i que òbviament està lligada als seus interessos, als seus gustos i a l'entorn cultural on treballa. En aquest sentit, Montanyès va dirigir sempre el teatre amb el qual connectava, ja fossin les obres de Josep M. Benet i Jornet, la revisió dels anomenats clàssics catalans o els espectacles de creació sobre temes històrics com la *Passió* o els fets de l'onze de setembre. A la fi, però, i com ell mateix escrivia l'abril del 1992, «malgrat

Salutació al final de l'estrena d'*Oratori per un home sobre la terra*.
PAU BARCELÓ

Després de l'estrena, Montanyès, Segarra, Vidal Alcover i altres.
PAU BARCELÓ



Celebrant una
estrena a Horta.

PAU BARCELÓ

Montanyès assajant
La fira de la mort,
amb Carme Solé.

GABRIEL SERRA

les modes i els canvis d'opinió, el gruix més important del teatre que he fet ha estat un teatre d'autor català».

I què és el que li interessa de les obres? «Molt més que l'anècdota de l'obra, el que m'interessa són els personatges de l'obra. M'enamoro, per dir-ho així, d'uns personatges determinats molt més que d'una història determinada. Que em canviïn la història, i no m'importarà; que em canviïn els personatges i hauré de reconsiderar el meu interès.»

Pel que fa a valorar la seva faceta d'actor, la veritat és que estic limitat per qüestions d'edat i també d'interessos. D'aquí que no hagi conegut el seu treball dels inicis al Grup d'Estudis Teatral d'Horta (GETH). He pensat, doncs, que una recerca bibliotecària, extensa però ni molt menys exhaustiva, ens aportaria elements sobre com era rebuda la seva tasca de direcció en aquells temps. Són opinions de suposats experts i hem mirat de contrastar-les, perquè és ben cert que en aquells temps la crítica estava força tenyida del color del mitjà on es publicava. Ara, com que no hi ha pràcticament crítiques als diaris, llevat honroses excepcions, les crítiques no es contaminen per posicions ideològiques més enllà de les que pugui tenir el crític o crítica. I com que eren altres temps i el català brillava «por su ausencia» als mitjans, he conservat l'idioma de publicació.

Comencem pel misteri... per *Crist, misteri* (1964). Malgrat el temps de repressió que vivia Espanya, les noves formes teatrals europees anaven entrant entre nosaltres gràcies a les escapades a l'estranger dels nostres creadors i també a la vinguda d'algunes companyies estrangeres. *Crist, misteri* va ser important tant per a Montanyès com per al Grup d'Horta. Tot i ser una



versió moderna de la *Passió*, va aixecar aprovacions en general i també algun retret.

254

Llegim en un retall sense identificar: «Pensamos que es lamentable que *Crist, misteri* no haya llegado a uno de los teatros de Barcelona en programaciones diarias o festivas. Este espectáculo podría, o mejor dicho, tendría que ser la auténtica y moderna *Passió* de Barcelona». Ai las!

Una curiositat d'hemeroteca en un altre retall. A l'amplíssim elenc i entre el cor de nens hi figurava un joveníssim Lluís Homar, a qui un periodista va preguntar: «Has entès el *Crist, misteri*?».

«No», va dir Homar. Vaja, Lluís!

En resum, *Crist, misteri* va obtenir una homologació entusiasta i unànime per part de la crítica més o menys especialitzada. Acostumats a les representacions bíbliques tradicionals, les formes que Montanyès imprimí a l'espectacle van mostrar que el mateix argument es podia explicar d'altres maneres ressaltant a més els sentiments dels personatges i assolint empatia amb els espectadors. Allò era nou i era actual, com va dir l'*Hoja Dominical*. Quelcom fora de sèrie amb un patetisme dramàtic d'excepció, com va remarcar Julio Manegat.

Després d'aquest èxit que es representà durant uns quants anys, Montanyès i companyia –ara Teatre de l'Escorpí– van voler ensenyar les dents amb *Onze de setembre*. Com que necessitaven diners i un local, van publicar un anunci al diari: «Quien pueda colaborar telefonée al 317 73 48 y pida por favor por Josep Montanyès o Guillem-Jordi Graells». Eren més de trenta intèrprets i,



Primera lectura de *El manuscrit d'Alí Bei*: Montanyès, Benet i Puigserver amb l'equip actoral.
ROS RIBAS

Al camerino del Poliorama, amb Enric Majó i Josiana.
COLITA

Passant notes als actors després de l'assaig general de *Terra baixa*.
COLITA



tot i que «ningú cobrava per treballar en això», hi havia un problema financer que es va resoldre amb el patrocini de l'obra social de la Caixa (malgrat tot, em sembla just agrair el suport que va donar al teatre en general durant uns anys). Es tractava d'un espectacle de teatre document, tan de moda en aquells anys, que no va ser gaire ben rebuda per part de la crítica.

Era un altre projecte amb molts intèrprets i una història èpica. Malgrat els esforços, la dramaturgia de Guillem-Jordi Graells va ser acusada d'excessivament fragmentària, i la direcció de Montanyès de massa narrativa tot i que assolía l'objectiu de donar a conèixer els tràgics successos viscuts a Catalunya i a Espanya. «Qualsevol espectador sabrà més història després d'anar a les Cotxeres de Sans, però no crec que surti d'allà més reconciliat amb l'art dramàtic», assenyalava Joan-Anton Benach a *El Correo Catalán*. Gonzalo Pérez de Olaguer insistia en el problema autoral com a responsable del mal funcionament de l'espectacle. No tot van ser crítiques dures, però. Salvador Corberó a *La hoja del lunes* opinava diferent: «En conjunto excelente idea, buen montaje que ha de conseguir el aplauso que en justicia merece». Navegant entre dues aigües, a *La Vanguardia*, C. P. ressaltava el resultat com «realmente meritorio y con solo pulir algunos de los momentos más débiles en acción y ritmo puede transformarse en un espectáculo sumamente atrayente sin perder su condición básica de formación e información perfectamente logrado».

I d'un teatre polític i nostrat a una peça de teatre polític internacional. *Sopa de pollastre amb ordi*, d'Arnold Wesker, devia agradar a un Montanyès de militància socialista, tant pels personatges, molt ben dibuixats –sobretot la mare, Sarah Kahn–, com per la temàtica en un país, Espanya, que despertava



de la dictadura amb totes les amenaces del món. Joaquim Vilà, a *l'Avui*, celebrava que el text de Wesker arribés amb la màxima precisió possible i Martí Farreras incidia que la interpretació «es francamente buena desde el primer al último minuto». No era del mateix parer Joan de Sagarra, per a qui l'obra no estava «a la altura de los intérpretes a pesar de la buena traducción de Pedrolo, la estupenda escenografía de Espada y la correcta dirección de Segarra y Montanyès». Justament, Benach destacava que era al capítol de la interpretació on Segarra i Montanyès s'havien mostrat més exigents. La nota discordant va venir de Marcos Ordóñez, qui a *l'Avui* tallava caps: «Drama inexistent i interpretació de teatre d'aficionats».

Aquell mateix any, Montanyès va voler confrontar-se amb el gran Salvador Espriu i aquella *Antígona* que va conèixer el 1963 fent de Creont en una producció de l'EADAG al Romea. I no era fàcil aixecar *Antígona* amb la dignitat i la dimensió plàstica que demanava una tragèdia tan sòbria, densa i esquemàtica a la qual calia donar teatralitat. De ben segur que les veus corals sobre la música de J. M. Arrizabalaga que Julio Manegat apropiava al cant gregorià hi van tenir molt a veure. Tot plegat amb la destresa per fer arribar el sentit últim del text amb tota la seva radicalitat i una interpretació lloada per gairebé tots els opinants i en especial per Joan-Anton Benach, que recordava que els personatges diuen «les seves passions sense passió des d'una glaçada i parada eternitat». Ben cert que Montanyès sabia com fer que cada actor o actriu trobés la veu que demanava l'espectacle. I si era així era perquè, tot seguint Curtis Canfield, Montanyès tenia molt clar que treballava amb artesans de les emocions i que per obtenir el millor dels seus actors i col·laboradors era millor la persuasió que imposar l'autoritat que

Primera lectura d'*Un lloc entre els morts*.
ROS RIBAS



Montanyès dirigint Pau Garsaball a *Cançó d'amor i de guerra*, al Liceu.
PAU BARCELÓ

el lloc li donava. Les seves maneres eren una hàbil barreja entre escoltar i raonar sense imposar el fort caràcter que exhibia en altres feines. Podrien explicar-ho molt millor els actors i les actrius que van treballar amb ell, però efectivament, tant pel que vaig saber d'aquells que m'ho van comentar i fins i tot veient-ho en algun assaig al qual Montanyès em va deixar assistir, les coses fluïen sense crits.

Amb Espriu, el resultat, com hem dit, va ser òptim: «Montaje modélico de una total congruencia con la idea de Espriu que ejerce una tranquila fascinación sobre el espectador gracias a la inteligente superposición del gesto, la coreografía y la música sobre este plano gélido en el que se mueve la palabra lúcida de Espriu», rematava la crítica de Benach.

Però no tot van ser elogis. La solemnitat del ritual no va agradar a Kim Vilar, que criticava l'excés d'artifici en detriment del contingut, mentre Loperena considerava que la música «pseudogregoriana» atemptava contra els versos d'Espriu.

Els clàssics catalans

Anem a pams. I què en pensava, ell, dels clàssics i del teatre? Vegem-ho. «Caldria que la nostra societat treballés sobre els clàssics d'una forma constant, periòdica i sistemàtica. El tracte, la periodicitat amb la qual són revisitats avui en dia, resulta insuficient. Passa aleshores que un director concret que aprecia la seva tradició, quan s'enfronta a una peça clàssica –i només pot fer-ho cada tants anys perquè ha d'atendre altres sol·licituds textuals– sembla que passi un examen ferotge, del resultat del qual, de la nota que tregui,



258



dependrà no solament la seva salvació sinó la salvació de la peça que munta, la de l'autor que la va escriure i fins, gosaria dir, la de tota la història del teatre català. [I això és,] naturalment, perquè la seva aportació és un illot solitari enmig del mar, un illot que pren importància desmesurada en no poder amidar-se i integrar-se amb altres illots o illes menors, iguals o majors (altres muntatges) que li farien companyia i li estalviarien el compromès paper de referència única... Per descomptat que, si m'interessen, és per a treballar-hi amb una mirada mai arqueològica, sí amb una mirada actualitzada. I no actualitzada per canviar-los, no per perdonar-los la vida, sinó, ben senzill i sabut, per acostar-los a la nostra sensibilitat. Tenim una determinada tradició i hem de veure-la, a la força, des d'avui.»

I com s'ho plantejava, fos *Terra baixa* o *L'hostal de la Glòria*? «Em plantejo un clàssic, amb la mateixa tranquil·litat, la mateixa naturalitat. També amb la mateixa por que em plantejo una peça contemporània. Me'l plantejo perquè m'interessa. I punt.»

Fent unes indicacions a Núria Espert en els 15 dies amb Salvador Espriu.
ROS RIBAS

En el col·loqui amb el públic de *La serventa amorosa*, amb Imma Colomer i Carlota Soldevila.
ROS RIBAS

Dirigint Anna Lizaran a *El dol escau a Electra*.
ROS RIBAS

La versió de *Terra baixa* estrenada al Poliorama va trencar esquemes com a projecte teatral i va generar polèmiques per qüestions menys artístiques. Una d'aquestes polèmiques va provocar una filípica pública de Terenci Moix, contestant les queixes dels gestors de la Sala Villarroel i del Regina que denunciaven la subvenció de tres milions que havia rebut *Terra baixa*. «Sort, deia Moix, perquè si haguéssim perdut diners el senyor Enric Majó [Manelic i parella de Moix] i jo hauríem de pagar una milionada que mai no hem tingut.»

Montanyès i Sagarra van distanciar-se de la lectura tradicional de l'obra de Guimerà sense modificar-la ni trair-la, però dotant-la d'una contemporaneïtat tant pel que fa al vestuari com per les accions i el moviment. Era la seva segona *Terra baixa*, després d'una primera estrenada a l'Institut del Teatre el 1975. Una obra, dues mirades. El mateix Montanyès ho explicava el 1990 davant l'estrena al Poliorama:

Quan l'any 1975 vaig presentar Terra baixa de Guimerà vaig cometre la insensatesa (però em permetran afegir que hi havia tanta valentia com insensatesa) de presentar-la barrejant una mirada psicoanalítica dels personatges amb una visió polititzada de la història global. Tant si s'accepta que me'n vaig sortir com si s'afirma que no me'n vaig sortir. Jo, com a qüestió de principi, diré que m'interessa molt més aquesta forma de treballar que no pas la possibilitat d'una posada en escena purament historicista. A l'Institut podia permetre'm un grau d'experimentació i de risc molt més gran. La proposta del Poliorama pretenia (i ho va assolir amb escreix) aconseguir el suport d'un



públic majoritari. Per tant, sense renunciar al rigor i als guanys que donà l'experiència havia d'evitar aquelles interpolacions o interpretacions del text que poguessin allunyar la gent del carrer. Amb la primera versió m'acostava més al director investigador; amb la segona al director empresari.

Un assaig de *Dansa d'agost*, amb Montanyès al fons, dempeus.
ROS RIBAS

I se'n va sortir. «Calidad global no habitual y en línea de lo que podría ser un teatro nacional catalán. El espectáculo tiene fuerza y entidad y un atractivo global que lo hace aconsejable. Hay un minucioso trabajo de dirección», escribia Gonzalo Pérez de Olaguer, i rematava Joan de Sagarra: «Entre los triunfos de esta Terra baixa destacaría en primerísimo lugar la extraordinaria interpretación de Joan Miralles, Carme Elias y Enric Majó. Ellos tres son el secreto del éxito del espectáculo. Otro triunfo es la escenografía y los figurines de Enric Majó». Ja veuen, lloant la interpretació. La constant en la major part del espectacles de Montanyès.

Abans de l'estrena de *L'hostal de la Glòria*, Josep Montanyès em deia: «Ens hem enfrontat amb el text de Sagarra amb interès i respecte però tenint molt en compte que som al 1992 i, en conseqüència, pensant amb els espectadors d'avui. Sense canviar un mot hem canviat l'aparença de *happy end* per la sensació que no hi ha ni vencedors ni vençuts».

Una cosa és la lletra i una altra la música. O les músiques. Existeixen sens dubte maneres diferents perquè soni la «música» de *L'hostal de la Glòria*, la sonoritat del vers. En qualsevol cas, el que era inexcusable és que sonés la paraula de Sagarra, vigorosa i florida, amb un sentit del llenguatge popular perfectament viu i eficaç. Montanyès buscava una renovada actualitat del clàssic estrenat el 1931 que superés els eventuais anacronismes de la peça.

«Me parece que lo mejor de este montaje surge desde el momento en que sorprende para desnudar el verso de todo valor absoluto y hacer, por tanto, que las consonancias se escuchen en sus justos términos», escribia Joan-Anton Benach a *La Vanguardia*.

Montanyès era amic de Maria Aurèlia Capmany, amb qui havia coincidit a l'Escola Adrià Gual i al GETH i de qui havia interpretat *El desert dels dies* el 1960 i dirigit *L'ombra de l'escorpí* el 1971. Tot just després de llegir la novel·la de Capmany *Un lloc entre els morts*, va pensar a portar-la a l'escenari. Corria el 1968 i tres anys més tard ja en tenia la versió. «Sempre ens ha interessat treballar sobre textos d'autors catalans vius. D'aquesta manera ens podem barallar amb ells», deia el director, murri. La crítica va aplaudir la gosadia tot subratllant la qualitat de tots els elements. Des de l'«excepcional interpretació» fins a l'escenografia de Fabià Puigserver i la música de Ramon Muntaner.

Maria Josep Ragué la va veure així: «Hi ha una distanciació dialèctica en què col·laboren el magnífic treball d'escenografia i vestuari de Fabià Puigserver, una bona ambientació musical i una excel·lent interpretació d'Àngels Moll i Joan Miralles, interpretació que es manté en una línia de gran correcció per part de tota la companyia; companyia que agrupa una trentena d'actors, fent així més gran el repte que s'ha proposat a ell mateix, el Teatre Estable... En tot cas, es tracta d'un espectacle important i transcendent, pedra de toc de la companyia de l'Estable, que, per diversos i variats motius, cal anar a veure».

Josep M. Benet i Jornet, Papitu

Em sembla que ja he esmentat l'amistat que unia Josep Maria Benet i Jornet amb Montanyès. Revolta de bruixes tenia els trets polítics i socials amb els quals ambdós combregaven, i la posada en escena va ser qualificada de correcta, molt correcta però sense mordent, malgrat la gran composició gens mimètica i plena de veritat d'Alfred Lucchetti i l'autoritat i la força d'Àngels Moll i Lourdes Barba, «ambas excelentes». Sempre la interpretació.

Set anys després, Montanyès tornava a Benet i Jornet amb *El manuscrit d'Alí Bei* en una segona col·laboració, que significava, a més, l'entrada del dramaturg a la programació del Teatre Lliure. Montanyès em va dir: «Hem discutit

i ens hem barallat força, amb el Papitu. Hem fet molts canvis, però sempre de comú acord. Ens ha sortit un muntatge molt teatral, ple d'ingenuïtat, que convida l'espectador a entrar al món que li suggerim. M'interessa més el món dels somnis i dels personatges somniats que la realitat». I, pel que puc recordar, va assolir l'objectiu. La citada ingenuïtat no era infantilitzada sinó tendra, i el món oníric funcionava amb gran delicadesa, submergint-te plenament en la història. Fins i tot Joan de Sagarra hi va estar d'acord: «El teatro-pasión vuelve a estar presente en el Lliure, esta vez con una obra bien escrita, soñada desde el muelle de la madera y servida con la escenografía, vestuario e iluminación de unos maestros».

I encara hi hauria una nova col·laboració amb Benet i Jornet a *E. R.*, una obra de teatre dins del teatre que volia reflectir el món del teatre català. *E. R.* es va estrenar al Teatre Lliure el 26 d'octubre de 1994, amb Marta Angelat, Mercè Arànega i Maife Gil com a protagonistes i Montse Esteve en el paper de Noia, sota la direcció de Montanyès. Malgrat que Benet i Jornet s'havia inspirat en persones reals a l'hora de crear els personatges, la crítica va destacar la destresa de les intèrprets per fer oblidar al públic els «models originals» que referenciava l'obra. No així Benach, que trobà a faltar «la severidad del director en algunos momentos del espectáculo; hablo de escenas, de momentos de un acusado tono escolar, muy lejos de la calidad mínima que han conseguido homologar los montajes del Lliure». Segurament jo no devia anar a l'estrena i el record que me'n guardo és el d'un bon espectacle, un sentit cant al teatre en què el dolor i l'alegria es barrejaven i emocionaven.

262

La lírica

A Montanyès li agradava molt l'òpera, però va fer només dues incursions al món de la lírica, potser perquè tampoc hi ha grans obres del gènere d'origen català. Primer va ser amb *Cançó d'amor i de guerra* al Gran Teatre del Liceu el 1983. Era la primera vegada que es combinaven actors i cantants sobre aquest escenari per representar una obra i Montanyès es va enfrontar a un problema artístic i a un altre d'administratiu. Calia harmonitzar les veus d'uns i altres i això requeria un temps d'assaig que no va tenir. «Només m'han donat dos dies: un assaig en general i un de pregeneral.»

Això ho va fer notar Gonzalo Pérez de Olaguer, que justament reflectia «la falta d'assajos, de treballar alhora i sobre un mateix escenari tots els elements que conformen el gènere. Aquest és el problema que no podia resoldre un director escènic».

El segon i darrer intent va ser en el mateix Liceu, amb *Una cosa rara* de Martín i Soler, amb més bons resultats.

Tanquem aquest recorregut amb l'obra que molts vam considerar la seva millor direcció, *Maria Estuard*, de Friedrich Schiller, que es va veure al Festival Grec i posteriorment al Teatre Lliure. L'èxit no va ser aliè a la presència de dues grans actrius, Anna Lizaran i Maife Gil, sense les quals hauria resultat impossible aixecar la batalla de reines. Aquí va sobresortir altre cop el talent de Montanyès per a la direcció d'actrius. Montanyès va fer curt l'*Estuard* de Lizaran, tot evitant que caigués en la desesperació pels seus pecats de joventut i orientant-la cap a una actitud premeditadament cínica tan eficaç com certament sorprenent. Un treball d'observació distanciada que assegurava la tensió d'una proposta que Benach va qualificar de «probablemente el mejor de cuantos ha acometido el director». Elogis que corroborava Pérez de Olaguer:

De la excelente función vista el jueves hay que responsabilizar por justicia a Josep Montanyès, que ha conseguido su mejor trabajo. El mayor o menor éxito de esta obra pasa por el trabajo de las dos actrices que deben afrontar sendos personajes de gran personalidad e indiscutible atractivo. El Lliure acertó de pleno. [...] El encuentro entre las dos reinas merece por sí solo la visión de este montaje.

263

Abocat com estava en el projecte del nou Teatre Lliure, que en certa manera li va costar la vida, va fer encara algunes direccions o col·laboracions com a director, moltes d'elles vinculades a una de les seves dèries: els poetes catalans. Van ser: *El Price dels poetes*, al Palau de la Música; *Quinze dies amb Salvador Espriu*, al Teatre Lliure; *No som res, però fa de mal dir...*, de Josep Pla, al Mercat de les Flors; *Nit Vang de Poesia*, al Museu Marès; *Cantonada Brossa: Els beneficis de la Nació* (3r acte), de Joan Brossa, al Teatre Lliure. És a dir, sempre treballant sobre el patrimoni teatral català. Des dels inicis amb Joan Argenté, Ricard Salvat, Jaume Vidal Alcover... fins a la fi amb una aportació sobre Brossa que brillava per la singularitat i per la senzillesa de la posada en escena.



Algunes fites com a actor i director

Guillem-Jordi Graells

Amb Anna Lizaran
a *El 30 d'abril*.
ROS RIBAS

La vocació inicial, o almenys la dedicació primera, de Pep Montanyès en l'àmbit teatral fou la d'actor. Més endavant, si es vol com a evolució lògica, va aparèixer la possibilitat, fins la necessitat, d'assumir el paper de director. Després d'una llarga experiència com a aficionat a Horta, va estudiar ambdues especialitats en els anys de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, on, a més d'intervenir sovint en muntatges d'aquells anys inicials de l'escola, va fer les seves primeres pràctiques de direcció, al començament en tallers i petits espectacles, més endavant amb propostes de més volum i risc. De fet, en tota la seva carrera posterior va mantenir ambdues activitats, la d'actor i la de director, tot i que la primera menys sovint que la segona, per diverses raons: la feina d'actor requereix en la fase d'explotació una continuïtat que, sovint, no podia garantir per les seves altres activitats de gestió i direcció; també perquè en aquest ofici com menys et prodigues menys et criden, i, finalment, perquè, arribat a màximes responsabilitats, els directors creien que no li devia interessar ni podria fer-ho compatible.

I, tanmateix, Montanyès fins al final de tot va estar sempre disponible a actuar i disposat a fer les combinacions i fins els malabarismes necessaris per fer-ho viable. Per tant, més d'un director que li havia fet una proposta esperant una negativa va poder-hi comptar i, per alguns testimonis que es poden trobar en aquest llibre, ho feia amb tot l'entusiasme, gairebé com a teràpia de relaxament enfront dels neguits i problemes que havia d'afrontar en les seves responsabilitats. Com a actor, tenia una gran seguretat i aplom, una presència física que es feia notar i una veu molt treballada i capaç de transmetre matisos, subtextos i insinuacions d'una gran eficàcia. I els que el tenien encasellat com a actor en papers dramàtics o tràgics, de sobte podien descobrir un bon actor de comèdia, fins a l'«apallament», si calia.

Com hem vist, ja en els anys de l'EADAG, tot i el ritme intens de docència i pràctiques que s'hi produïa, Montanyès té encara capacitat per atendre altres oferiments per fer d'actor, tot i que tenia una intensa jornada laboral. Així, l'hem vist intervenint a *¡Milagro!*, amb el grup de La Seda, pocs dies després d'haver participat en les primeres activitats públiques de l'EADAG, ja que





en aquells anys de l'escola manté la participació en muntatges del grup d'aficionats d'Horta, com a actor i com a director, però també amb altres grups, com el del Centre Parroquial de Sarrià, a *Proceso a Jesús*, o amb el Teatre Experimental Català, a *Situació bis*. Després, un cop ha creat el Grup d'Estudis Teatral d'Horta, no defuig altres propostes, molt destacadament la del *Juli Cèsar*, de Shakespeare, del grup Alpha 63, de l'Hospitalet de Llobregat, amb direcció de Josep Anton Codina, que s'estrena a la plaça de l'Ajuntament (24-VI-1968) i es representa després en altres indrets de la ciutat, sempre a l'aire lliure. A *Juli Cèsar* incorpora Brutus, personatge que, com és sabut, té una presència fins i tot més destacada que el personatge que dona nom a la tragèdia. Poc després, accepta la proposta de Josep M. Segarra, el seu codirector a Horta, per ser el Narrador a *Breu record de Tirant lo Blanc*, de Maria Aurèlia Capmany, amb noves promocions de l'EADAG, al Romea, en el Cicle Cavall Fort.

Els anys successius, Montanyès es limita, però, a aparèixer en algun dels muntatges que dirigeix, i sempre en petits papers. És el cas de *Terra baixa*, que inicia les activitats del Teatre de l'Escorpí, on apareix com a Senyor Sala, el presumpte sogre de Sebastià, en una escena afegida en la dramaturgia d'aquella versió controvertida. En altres muntatges del grup, té alguna intervenció puntual, com a *Home amb blues*, en què a cada representació fa una recitació paròdica del poema *La negra*, en la seva faceta còmica, que és tot un èxit. També apareix en diversos papers episòdics –Home 12, Bisbe, Domènec Parera, Ambaixador francès– a *Onze de setembre*. D'aquest muntatge és l'anècdota que, per poder representar adequadament el bisbe es va haver d'afaitar la barba... cosa que el va fer decidir que mai més aniria sense pèl a la cara.

La manca de propostes i d'oportunitats per fer d'actor la va resoldre posteriorment muntant recitals i lectures, sobretot de poesia, amb algun o alguna còmplice. Com a mostres, la sessió dedicada a Feliu Formosa en el cicle *Paraula de Poeta*, al Teatre Lliure (27-II-1989), que també dirigeix, o la que fa amb Núria Candela a partir de poemes de Josep M. de Sagarra, *Amb la clenxa ben partida i un clavell vermell al trau* (30-IV-1980). Espriuà incombustible, dirigeix i actua en la commemoració del desè aniversari del traspàs del poeta, *Quinze dies amb Salvador Espriu*, al Teatre Lliure, el 1995. L'estiu següent, participa en el muntatge de la Coral Cantiga sobre textos de Rainer Maria Rilke, *Ja que tot passa...*, amb direcció de Josep Maria Mestres i Josep Prats, a l'antic Convent de Sant Agustí en el marc del Grec (11-XII-1996). Més endavant participa impremeditadament en un recital sobre textos de Bertolt Brecht, *De l'amabilitat del món*, un muntatge que preparaven Núria Candela i Carme Sansa, amb el músic Joan Albert Amargós. Montanyès va anar a un dels darrers assaigs a ajudar amb la

il·luminació, i es va trobar que Núria Candela estava indisposada i l'endemà l'havien d'ingressar, de manera que per no suspendre les tres setmanes de funcions programades a La Cuina, va llegir primer i interpretar en dies successius els poemes (15-I-1998). Ja no va participar en la breu gira posterior, quan Núria Candela va poder reincorporar-se al projecte. Finalment, un any després, a la tardor, fa un seguit de recitals amb poemes de Joan Vinyoli, amb Feliu Formosa. Precisament, Formosa ho evoca amb precisió en el seu text en aquest llibre.

Tots aquests recitals omplien força la seva necessitat de «trepitjar escenari», sens dubte, i eren més fàcils de compaginar amb les seves moltes altres ocupacions, però Montanyès també es delia per incorporar personatges i, això, va poder fer-ho més escadusserament. Tanmateix, n'hi va haver: Pere Planella li va proposar un paper a *El 30 d'abril*, de Joan Oliver (28-I-1987), on va poder mostrar la seva finor de comediant en un Camp Bo que oscil·lava entre l'autoritarisme i la llagoteria, de manera que, si bé el tipus físic no l'acostava al personatge que l'autor volia satiritzar (Francesc Cambó), en canvi li donava una entitat contundent. Confrontat a la potent Maura/Lizaran, al displicent rei Jaume/Munné, o a l'irrisori Ferrandis/Bosch brillava en algunes de les millors situacions de l'espectacle.

També en el Lliure, va ser el narrador de la producció d'*Història del soldat*, de Ramuz i Stravinsky (15-V-1991), dirigida per Lluís Homar, que s'enregistrraria per a televisió. Montanyès en va ser alhora el realitzador. Va intervenir en la reposició de *Les noces de Fígaro*, de Beaumarchais, en homenatge a Fabià Puigserver, que es va representar el 1992 al Teatre Grec a Barcelona, a Sevilla, Düsseldorf i Stuttgart i a diverses ciutats de l'Estat espanyol.

Els anys següents, va tornar a ser cridat com a intèrpret per Pere Planella, a *Dansa d'agost*, de Brian Friel (21-I-1993), on era Michael, que explicava la història de la seva família, la mare i les germanes Mundy, en un conjunt interpretatiu irrepètible que suposaria a tot l'equip actoral el Premi Ciutat de Barcelona. No era una narració èpica/distanciada, sinó entranyable, íntimament relacionada amb els fets que evocava, representats per la seva mare i tietes. Uns anys després, Lluís Homar l'integrava en el repartiment d'*El temps i l'habitació*, de Botho Strauss, en una coproducció amb el Centre Dramàtic de la Generalitat, que es va representar al Teatre Romea (10-X-1996) mentre a la sala de Gràcia hi havia la gran exposició dedicada a Fabià Puigserver. A *El temps i l'habitació* interpretava l'Home del rellotge, un executiu pendent de l'hora, ben bé allò que li succeïa sovint en la realitat. I aquella mateixa temporada, Ariel García Valdés comptava amb ell per a *La serventa amorosa*, de Carlo Goldoni (9-IV-1997), protagonitzada per Mercè Pons, on va ser un Pantalone molt estilitzat. Van ser dos papers secundaris que, en tot cas, el mantenien en forma com a actor, i que no serien els darrers. En aquestes

A les dues pàgines
anterior:

*Amb la clenxa ben partida
i un clavell vermell al trau.*

ROS RIBAS

*Amb Muntsa Alcañiz,
a Dansa d'agost.*

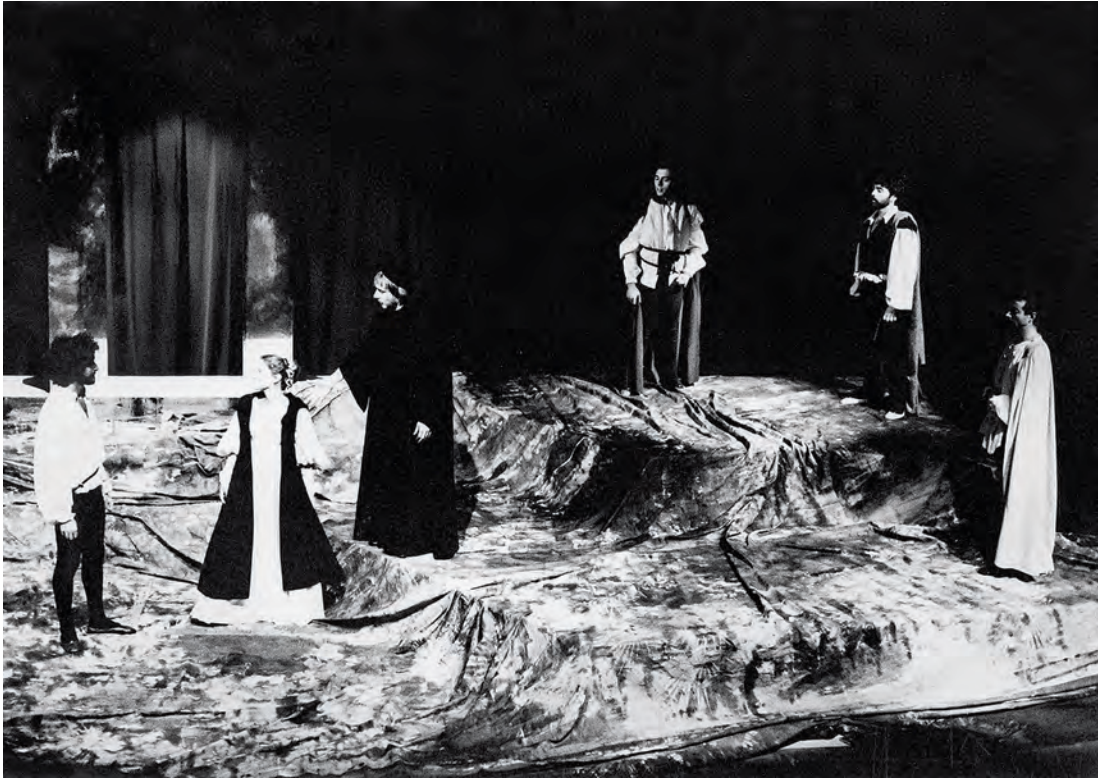
ROS RIBAS

*L'Altíssim a Quinze dies
amb Salvador Espriu.*

ROS RIBAS

*Amb Joan Albert
Amargós i Carme Sansa
a De l'amabilitat del món.*

ROS RIBAS



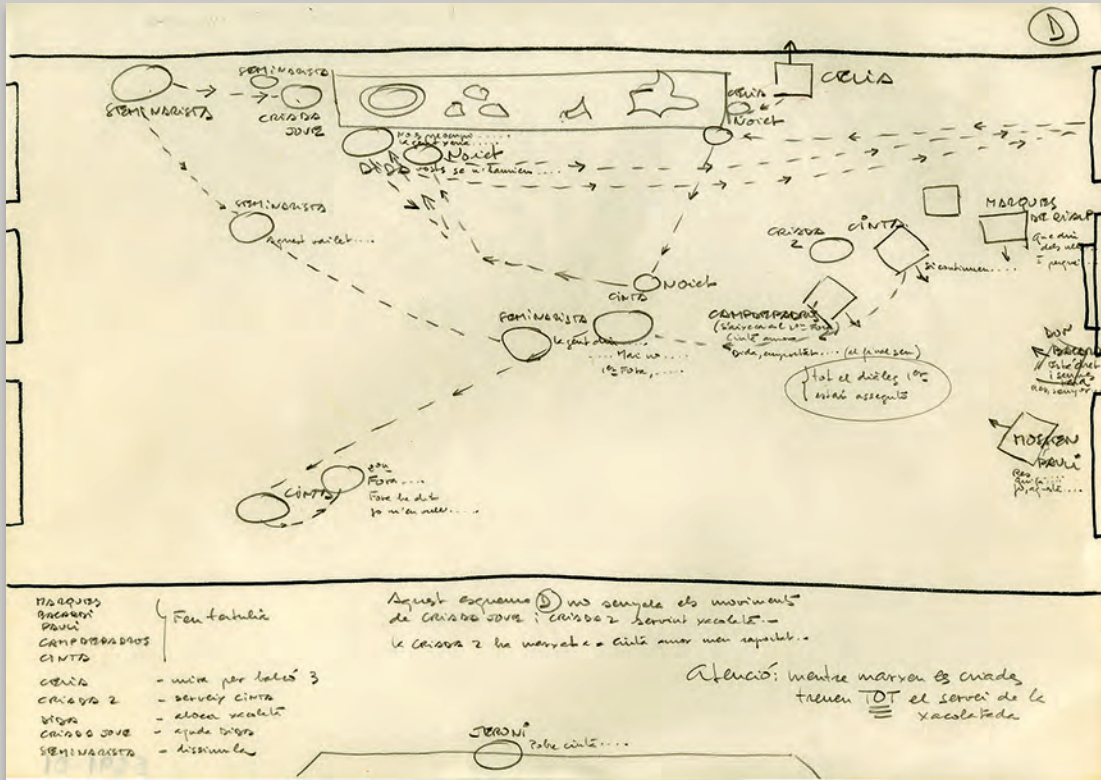
270

mateixes pàgines, Josep Maria Mestres parla de com va ser la seva incorporació a *Salvats*, d'Edward Bond (23-II-1998), on feia un Harry llardós en perpètua baralla amb la seva dona –interpretada per Teresa Lozano–, però amb sobtades tendreses pels personatges joves, i després a *Unes polaroids explícites*, de Mark Ravenhill (26-VI-2000), on feia un Jonathan prepotent i amb molts replècs en la seva existència anterior. Totes dues van ser produccions del Lliure. Joan Castells també explica les circumstàncies de la seva incorporació a *Pluja seca*, de Jaume Cabré (25-I-2001), en el muntatge del TNC, i ambdós donen el testimoni de la il·lusió amb què Montanyès es lliurava a la feina actoral, que el compensava dels problemes i obstacles amb què topava en la seva gestió del teatre, entrebancs i malvolences amb què l'obsequiaven alguns polítics. La seva darrera interpretació, pocs mesos abans del seu traspàs, seria incorporant un cop més l'Altíssim espriuà en la nova versió de *Ronda de mort a Sinera*, que va dirigir Salvat a la temporada inaugural de Montjuïc, i que ell havia decidit programar. Ho va representar només en algunes funcions, alternant-se amb Abel Folk en el paper.

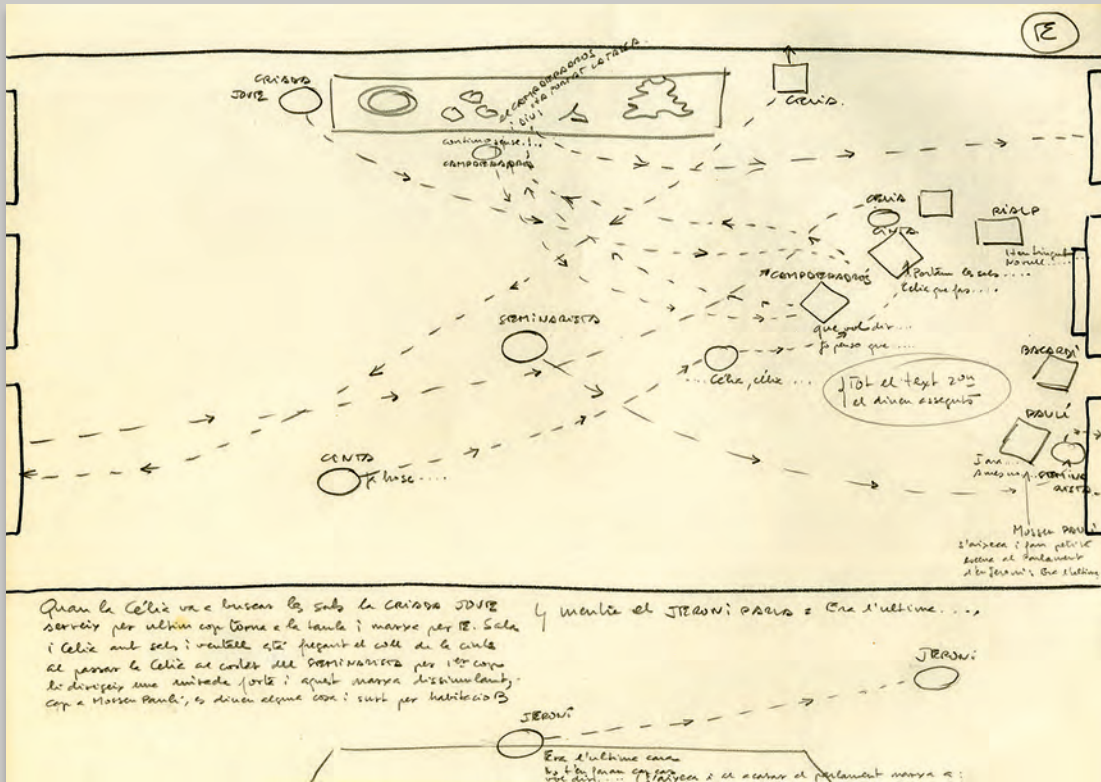
Els dos cavallers de Verona.

QUIM BOIX

Dos fulls del quadern de direcció d'*Un lloc entre els morts*.



271





Pel que fa a la seva faceta de director, un cop tancada la segona etapa d'Horta, quan es va veure que aquell intent de professionalització al barri era difícilment viable, Montanyès ingressa en la categoria de director *freelance*, és a dir, sense una plataforma fixa on desenvolupar la seva tasca, i no aconseguirà aquesta estabilitat, tot i que amb moltes limitacions, fins a la seva vinculació al Teatre Lliure. Tanmateix, no deixa de dirigir amb una certa freqüència, la que li permeten tant l'acceptació de projectes per part de productors diversos com també la seva disponibilitat, atrafegat com està amb diverses responsabilitats. Alguns d'aquests espectacles com a director són comentats en altres parts d'aquest llibre, tant en estudis monogràfics –el d'Enric Gallén pel que fa a les col·laboracions amb Josep M. Benet i Jornet, per exemple–, com en els textos dels que van ser dos dels seus ajudants de direcció, Josep Maria Mestres –que, ja hem vist, també el va dirigir– i Pep Anton Gómez. Cal, però, fer un repàs dels títols dirigits posteriorment al 1978, aprofundint una mica més en aquells que no són tractats per cap altre col·laborador d'aquest volum.

Mesos després del darrer espectacle del Teatre d'Horta, és a dir, l'*Antígona* espriuana, Montanyès –sempre amb Josep M. Segarra– reprèn el títol anterior del grup, l'obra d'Arnold Wesker, en versió espanyola i per encàrrec del Centro Dramático Nacional, de Madrid, dirigit per Adolfo Marsillach (que, com totes les activitats i institucions que porten l'adjectiu, mai tenen un abast «nacional», sigui estatal o nacional, sinó que es desenvolupen exclusivament a la capital). *Sopa de pollo con cebada*, al Teatro Bellas Artes –una de les seus del CDN– (2-V-1979), reproduïa bàsicament el muntatge hortenc de l'any abans, amb adaptació del dramaturg Ramón Gil Novales i un repartiment de luxe, amb Irene Gutiérrez Caba, Encarna Paso, Carme Fortuny, Concha Leza, Agustín González i, entre altres actors, un jove Imanol Arias. L'estrena



Tres moments d'*Un lloc entre els morts*.

ROS RIBAS

va comptar amb la presència de l'autor, que ja havia assistit a una representació de la versió catalana l'any abans. Una part de la crítica va considerar envellida l'obra i antiquada la versió escènica, segurament per una escenografia massa convencional de Josep M. Espada, que ja havia sorprès negativament a Horta. En canvi tothom va lloar la solidesa de les interpretacions i de les direccions que les havien aconduïdes.

L'any següent, Montanyès inicia una col·laboració amb el Teatre Regina, aleshores gestionat per Joan M. Gual i la companyia A-71. Aquell any dirigeix i protagonitza, amb Núria Candela, el primer del seguit de recitals poètics que hem vist anteriorment, en aquest cas sobre poemes de Josep M. de Sagarra, *Amb la clenxa ben partida i un clavell vermell al trau* (30-IV-1980), una antologia que permetia a cadascun dels dos intèrprets transitar pels aspectes de la poesia sagarriana que els eren més adients, i contrastar ambdues formes de dir. El 1981, i altre cop amb Jus Segarra, dirigeix els joves intèrprets de l'A-71 en una comèdia de Shakespeare, *Els dos cavallers de Verona* (6-XI-1981), l'únic text d'aquest autor que va dirigir mai. Era un muntatge senzill i molt àgil, pensat sobretot per a les sessions adreçades a públic escolar; va tenir prou bona acollida, sobretot tenint en compte que l'escolar és un públic difícil, que no deixa d'exterioritzar el seu disgust si allò que passa en escena no els agrada o interessa. Les funcions van durar fins al mes de març següent.

Enmig de les dues produccions, se situa la seva participació en la fallida aventura d'Adrià Gual i Dalmau amb el Teatre Estable de Barcelona, instal·lat al Romea, el Comitè Artístic del qual el formaven Montanyès, Benet i Jornet, Manel Serra i Sergi Schaaff. Aleshores va fer realitat un vell projecte que havia demanat amb insistència des dels anys d'Horta: la versió teatral de

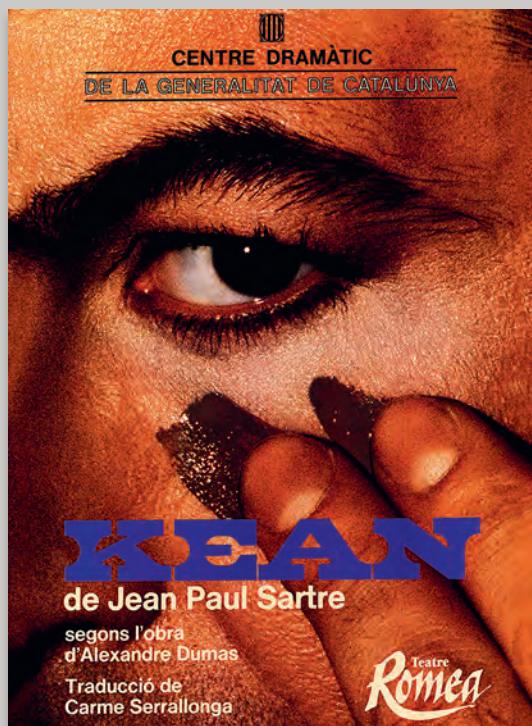


la novel·la *Un lloc entre els morts*, de Maria Aurèlia Capmany, en una dramatització feta per l'autora. La producció era de gran volum i va tenir un suport extraordinari de la Caixa d'Estalvis de Barcelona, a més dels ajuts genèrics de l'Ajuntament i del Ministerio de Cultura. L'escenografia i el vestuari eren de Fabià Puigserver, que proposà un espai noble de masia catalana, amb elements i telons curts que resolien les nombroses localitzacions de l'obra. Va comptar amb música de Ramon Muntaner, coreografia d'Agustí Ros, pantomimes de Pawel Rouba, un cartell i programa de Cesc Espluga, i un elenc amplíssim de vint-i-quatre intèrprets, des dels veterans Rafael Anglada, Conxita Bardem, Nadala Batiste, Carme Fortuny o Miquel Graneri, fins als joves Mercè Arànega, Mercè Managuerra, Jordi Martínez i Pep Anton Muñoz, passant per habituals d'Horta com Helena Bayés, Àngels Moll o Joan Vallès, amb Joan Miralles i Carles Sales incorporant Jeroni Campdepadrós i Erasme Bonsoms en dialèctica entre dues visions del món i del compromís amb la societat catalana del seu temps. L'espectacle era esplèndid en tots els aspectes, però una circumstància ambiental en va impedir el ressò que es mereixia. Estrenat l'1 de juliol de 1980, les funcions van ser durant un estiu particularment calorós, per al qual el Romea no tenia les mínimes condicions de confort. Els actors van patir el vestuari i les perruques divuitesques, i els espectadors, la xafogor de la sala, de manera que l'espectacle va tenir un resultat econòmic molt fluix que va contribuir a la fallida de l'empresa.

L'any següent, però, va tornar al Romea –que havia esdevingut seu del Centre Dramàtic de la Generalitat–, amb *Revolta de bruixes*, de Benet i Jornet (5-XII-1981), poc després d'haver dirigit al Poliorama una nova *Terra baixa*, de Guimerà, en versió també de Benet (2-XI-1981). Tots dos espectacles són àmpliament comentats per Gallén en aquestes pàgines. La tardor del 1981,

Cançó d'amor i de guerra, al Liceu.

PAU BARCELÓ

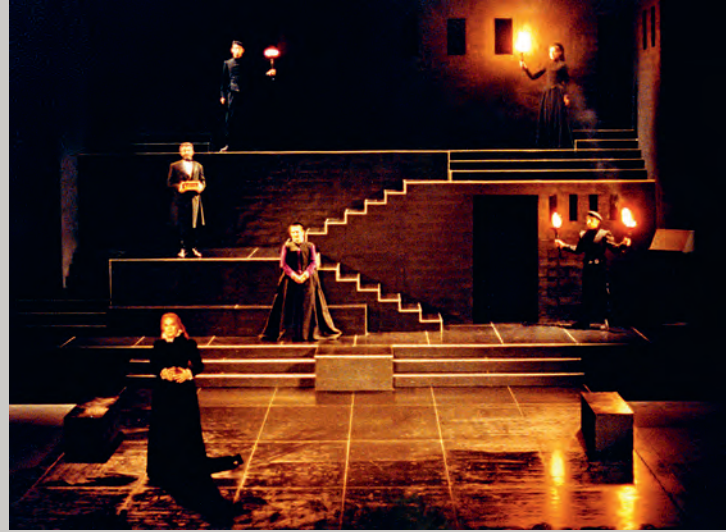


Kean, amb Joan Borràs,
Joaquim Cardona, Joan
Miralles i Carme Callol.
ROS RIBAS

va ser per a Montanyès una tardor frenètica, ja que en poques setmanes va estrenar aquests dos espectacles. A més, acabava de fer-se càrrec de la direcció de l'Institut del Teatre, però el tàndem amb Jus Segarra va fer possible aquelles feines quasi simultànies: Segarra assumia el treball minuciós del text, mentre Montanyès esbossava i conduïa les grans línies dels muntatges i la coordinació de tots els components visuals i d'acció. Una acumulació de feina que pot semblar impossible si no tenim en compte que estem en el moment plentòric de maduresa del personatge, al bell mig de la seva dècada dels quaranta anys.

Dos anys després es va posar al davant d'una altra producció de grans dimensions, la sarsuela *Cançó d'amor i de guerra*, amb llibret de Lluís Capdevila i Víctor Mora i música de Rafael Martínez Valls, estrenada al Gran Teatre del Liceu durant les festes de la Mercè (30-IX-1983). Va ser un intent de dignificar el gènere, aleshores en mans d'un especialista, el mestre Damunt, que realitzava alguna temporada polsosa de tant en tant, i que per cedir els drets exclusius que tenia sobre l'obra va exigir dirigir musicalment una de les funcions. Certament, va ser tota una alternativa a les sarsueles habituals, amb més mitjans i uns intèrprets de nivell, però no es va poder assajar gaire i, a més, la crítica liceística es va acarnissar amb aquella «heretgia» de representar una sarsuela popular en el *sancta sanctorum* de l'òpera. En feien culpable Maria Aurèlia Capmany, nova regidora de cultura, de qui havia partit la idea.

Montanyès, també amb el patronatge municipal, i arran d'una exposició al Palau Reial de Pedralbes sobre l'exili a Mèxic, va dirigir el recital *Una esperança desfeta, una recança infinita* (13-V-1984), a partir d'una selecció de textos meua, interpretats per alguns alumnes de l'Institut del Teatre de futur



276

prometedor: Marta Calvó, Josep Maria Mestres, Pep Pla i Rosa Vila. I la tardor següent, en el marc del Memorial Xavier Regàs i també amb suport de l'Ajuntament, va dirigir el gran espectacle musical que va ser *El Duc a Barcelona*, al Romea (25-X-1984), que comenta molt detalladament Ricard Gili en la seva col·laboració en aquest volum.

Dos moments de
Maria Estuard.
ROS RIBAS

El següent muntatge teatral important va ser una producció del Centre Dramàtic de la Generalitat, també al Romea, *Kean*, l'obra d'Alexandre Dumas, en la versió de Jean-Paul Sartre (24-III-1985), que va comptar amb música de Ramon Muntaner, i del qual n'explica algunes coses Josep Maria Mestres, l'ajudant de direcció. Va oferir un element visual esplèndid gràcies a l'escenografia i el vestuari de Fabià Puigserver, que estava també en un gran moment de maduresa; i el repartiment va ser ampli, d'una vintena d'intèrprets: al costat del protagonista, Joaquim Cardona, es movia un elenc de luxe, amb Joan Borràs, Pau Garsaball, Miquel Graneri, Joan Miralles, Lluís Torner i les actrius Muntsa Alcañiz i Carme Sansa en els papers principals. Montanyès en va quedar prou satisfet, però, com va declarar un poc temps després en l'entrevista que li va fer Patrícia Gabancho per al llibre *La creació del món*, tot i l'ofici adquirit i la solvència que havia demostrat repetidament, en aquell moment li començava a costar «col·locar» els seus projectes, i fins afirmava que només apareixia alguna oportunitat cada quatre anys. I això que ell era home de projectes i propostes, que es movia a diversos nivells i no s'estava precisament a casa esperant que el cridessin. Per a molts altres directors va ser també un moment de transició complicat.

De fet, bona part de l'activitat com a director escènic posterior va estar lligada a la seva incorporació al Teatre Lliure, encara que inicialment es dedicà més a la gestió, en què va destacar i va esdevenir aviat l'home clau, imprescindible.



L'òpera *Una cosa rara*, al Liceu.
PAU BARCELÓ

Puigserver, però, sabia prou bé que Montanyès volia també dirigir i actuar i, per tant, li va proporcionar diverses ocasions. Dues d'elles –estrenar les obres de Benet i Jornet *El manuscrit d'Alí Bei* (8-III-1988) i, anys després, *E.R.* (26-X-1994)–, les comenta àmpliament Gallén, però n'hi va haver d'altres. A més de la sessió del cicle «Paraula de Poeta» dedicada a Feliu Formosa, on a més de l'autor i ell mateix van intervenir Esther Formosa i Rosa Maria Sardà (27-II-1989), l'altra producció destacada que va dirigir fou *Maria Estuard*, de Friedrich Schiller, en traducció de Formosa i dramaturgia meua, amb música de Joan Montanyès i Jordi Riera, que va comptar amb una escenografia crepuscular de Fabià Puigserver –la seva «època negra», com la va batejar Antoni Bueso–, vestuari de César Olivar i caracterització de Chass Llach. La producció es va estrenar al Teatre Grec (19-VII-1990) i després va fer temporada a Gràcia, a partir del 19 de setembre següent. El personatge de Leicester, que havia interpretat Pep Munné al Grec, va ser incorporat per Pep Tosar al Lliure, mentre que les dues protagonistes femenines foren Anna Lizaran i Maife Gil, en un duel interpretatiu que tothom va destacar i que havia estat potenciat per la direcció com a clímax en l'escena de la trobada d'ambdues reines. Al seu voltant, un jove i enèrgic Àlex Casanovas, els veterans Alfred Lucchetti, Carlota Soldevila i Jordi Torras, a més dels malaguanyats Quim Lecina, Joan Miralles i Norbert Íbero, i, en papers de figuració, els alumnes Jordi Mollà i Àgata Roca. L'espectacle va tenir crítiques excel·lents i un èxit absolut de públic, i per a alguns suposava la plenitud i maduresa de Montanyès, que amb aquelles realitzacions al Lliure i gràcies a disposar novament d'una plataforma estable per treballar podia consolidar la seva trajectòria com a director.

Les dues realitzacions posteriors van ser, però, fora. Primerament, una nova experiència, la de dirigir òpera, amb *Una cosa rara, ossia bellezza ed onestà*,



un llibret de Lorenzo da Ponte –probablement, el menys afortunat de tots els que va escriure– que havia musicat el valencià establert amb èxit a Viena Vicent Martín i Soler. Va ser una proposta del Gran Teatre del Liceu, del Consorci del qual formava part Montanyès des de feia un cert temps en representació del Ministeri de Cultura. El director artístic del teatre, el Dr. Albin Hänseroth, va acollir la proposta de Jordi Savall, La Capella Reial de Catalunya i Le Concert des Nations d'exhumar aquella partitura, i va encarregar-ne la posada en escena a Montanyès, que d'immediat em va proposar com a dramaturgista (amb satisfacció per part de Hänseroth, que, acostumat a la bona tradició germànica, no entenia que els directors d'escena catalans treballassin sense). Les relacions amb Savall foren excel·lents d'entrada però van acabar força malament, ja que aquest estava fora tant del seu element concertístic com del seu repertori habitual i no entenia o acceptava algunes coses elementals en la pràctica escènica o la música de l'època. No val la pena detallar aquestes discrepàncies, la majoria fruit de la ignorància, però cal dir que Hänseroth va haver de fer de mediador en més d'una ocasió i que, finalment, va quedar establert que Savall «manava» en el fossat d'orquestra i en la interpretació musical dels intèrprets, però que Montanyès era l'única autoritat de teló de boca endins. Per sort, i de sotamà, sempre va haver-hi una entesa amb el concertino de l'orquestra, que es va avenir a secundar les nostres peticions, a l'hora d'eliminar pauses després de les àries, abans dels recitatius, etc.

En el repartiment hi havia María Ángeles Peters, Glòria Fabuel i Montserrat Figueras –l'esposa de Savall–, Ernesto Palacio, Fernando Belaza, Iñaki Fresán, Stefano Palatchi i Francesc Garrigosa, l'escenografia era de Llorenç Corbella, el vestuari novament de César Olivar i la coreografia d'Agustí Ros. Donada la inconsistència argumental del llibret, vam imaginar una

Cartell d'Albert Novellón.

Els aprenents de bruixot
a Terrassa, intervenció
de Pere Planella.

JOSEP M. ROSET



petita cort germànica de l'època, on els cortesans representaven l'obra davant d'uns nobles, disfressant-se dels personatges de la feble intriga amorosa, escrita per Vélez de Guevara, de la qual va partir el llibretista. Era, doncs, un joc de teatre dins el teatre que permetia una doble dinàmica entre l'escassa acció dramàtica i el context, i els cantants, poc acostumats al joc escènic, s'hi van lliurar amb entusiasme, de manera que es va aconseguir un resultat força reeixit, tot i les constants objeccions que posava Savall, i que es va estrenar el 23 de febrer de 1991. Val a dir que la principal preocupació de Savall era que l'escena no interferís l'enregistrament que es realitzava en directe per a la discogràfica Astrée Auvidis. En el CD, l'oient atent pot comprovar que les àries que interpretava Montserrat Figueras van ser enregistrades de nou en estudi, per millorar les escasses prestacions del directe. Un any després, la producció es va reposar a València, al Teatre Principal (6-III-1992), sense Savall, i amb Isabel Monar substituint Figueras. La direcció musical fou de Manuel Galduf, amb qui l'entesa va ser total, i el remuntatge escènic em va tocar fer-lo a mi, ja que Montanyès estava assajant a Barcelona i només va poder venir per a l'assaig general (en què, per cert, em va tocar fer l'ombra de la Peters, indisposada; la resta del repartiment va insistir a fer l'assaig per fixar distàncies i desplaçaments, o sigui que em vaig haver de moure amb el voluminós mirinyac de la reina, tractant de dir els recitatius a tempo; al final, vaig tenir l'ovació més gran de la meua vida).

De la direcció següent, *Els aprenents de bruixot*, de Lars Kleberg (7-VI-1991), en parlen a bastament Pau Monterde, Feliu Formosa i Pep Anton Gómez en els seus textos. Va ser una experiència curiosa, en què jo presidia la sessió, fent de Nemirovitx-Dantxenکو, flanquejat per Montanyès, que no tenia paper



ni text, però anava disfressat i estava atent que tot aquell complex muntatge es desenvolupés satisfactòriament. L'espectacle es va repetir mesos després a Madrid, produït per l'ADE (Asociación de Directores de Escena de España), amb intèrprets d'allà, i en les circumstàncies que expliquen Gómez i també Carlos Rodríguez Alonso –fins amb alguna discrepància!– en els seus textos, en què glossen aquelles representacions a la Sala Olímpia (29-XI-1991).

L'any següent, Montanyès va fer dues direccions en paral·lel, i més d'un dia els ajudants de direcció el supliren en un o altre dels muntatges, tot i que els assaigs estaven programats en hores diferents. Primer es va estrenar *L'hostal de la Glòria*, de Josep M. de Sagarra, per al Centre Dramàtic de la Generalitat, al Romea (24-IV-1992), amb una Rosa Maria Sardà pletòrica en un dels papers que sabia brodar. Montanyès havia demostrat anteriorment la seva devoció pel vers sagarrià, i d'altra banda el muntatge estava al servei de la protagonista, molt ben secundada per intèrprets tan sòlids i experimentats com Teresa Cunillé, Enric Arredondo, Antoni Canal, Joan Vallès i Teresa

Anna Lizaran i
Mateu Grau a *El dol*
escau a Electra.
ROS RIBAS



D'Arenys a Sinera dins
els *Quinze dies* amb
Salvador Espriu.

ROS RIBAS

Lozano, o més joves com Mercè Pons, Santi Ricart i Rosa Vila. Era un muntatge molt eficaç, amb escenografia de Joaquim Roy i vestuari de César Olivar. Montanyès comptava amb Josep M. Segarra per a la dicció i el vers, de manera que entre aquest, la Sardà –que figurava com a ajudant de direcció–, i Moisès Maicas, l'altre ajudant de direcció, van acabar de configurar el muntatge, com explicitava el director en el text del programa de mà. Uns dies després, en la temporada del Lliure que havia deixat establerta Fabià Puigserver abans de morir, l'any anterior, Montanyès estrenava *El dol escau a Electra*, d'Eugène O'Neill (26-IV-1992), en una traducció i adaptació meves, que reduïen la trilogia a les dimensions d'un espectacle de durada més normal. Amb una escenografia de Montse Amenós i Isidre Prunés i vestuari també de César Olivar, comptava amb una cançó interpretada en *off* per Lluís Llach, i amb un repartiment centrat en Anna Lizaran, que interpretava dos personatges, mare i filla, en un *tour de force* arriscat; l'acompanyaven Hermann Bonnín, Jaume Comas, Pere Anglas i d'altres. L'espectacle no va ser plenament reeixit, tot i la



dedicació dels intèrprets i l'austeritat i concentració del muntatge. Potser van ser-ne diversos els motius: no era la millor proposta per a aquell moment que el Lliure intentava pair la desaparició del seu carismàtic fundador i director; hi havia una certa fredor, segurament per evitar tot excés melodramàtic, i, cal tenir en compte també que aquella simultaneïtat de direccions tampoc no hi devia ajudar gaire. De fet, els altres muntatges d'aquella temporada també van sembrar més d'un dubte sobre la continuïtat del teatre.

La desaparició de Puigserver va posar fi a la presència de Montanyès com a director escènic a la casa durant els anys que Lluís Homar la va dirigir. Homar va optar per altres directors, com ara Ariel García Valdés, Calixto Bieito i ell mateix. D'aquella època només hi va dirigir —a banda d'E.R., que era una demanda de l'autor—, el doble programa *Quinze dies amb Salvador Espriu*, amb un muntatge que volia recordar la *Ronda de mort a Sinera* en l'escenificació de poemes i narracions, i que vam titular *D'Arenys a Sinera* (13-X-1995), on també intervenia fent la seva creació d'Altíssim, i va supervisar el recital *Et diré sempre la veritat*, amb Núria Espert i Lluís Pasqual. No va tornar a la direcció en el Lliure fins uns anys després, quan va participar en un reeixit retorn a Joan Brossa, un dels autors que havia interpretat en els seus anys de l'EADAG, i que havia proposat per al segon espectacle del Teatre de l'Escorpí, encara que finalment no l'havia dirigit. Va ser *Cantonada Brossa*

Cartell de Cesc Espluga.

El tercer acte de *Els beneficis de la Nació* dins *Cantonada Brossa*, amb Pep Anton Muñoz i Jordi Bosch.

ROS RIBAS



No som res, però fa de mal dir, amb Núria Candela.
ROS RIBAS

(14-III-1999), amb dues peces, *Els beneficis de la Nació*, obra en tres actes que van dirigir Josep Maria Mestres, Rosa Maria Sardà i ell, i *Diumenge*, que va dirigir Pasqual. A més, en un altre espai, joves directors van dirigir diverses peces breus i *sketchs* del «teatre irregular» de l'autor.

Enmig, per tal de continuar actiu teatralment, es permetia parèntesis en les seves tasques de gestió, per dirigir, sovint amb la col·laboració de Pep Anton Gómez, diversos recitals i esdeveniments. Primer, *El Price dels poetes* (26-IV-1995), al Palau de la Música, en commemoració del 25è aniversari del recital mític del 1970; el muntatge a partir de textos de Josep Pla interpretat per Núria Candela al Teatre Ovidi Montllor, *No som res, però fa de mal dir...* (5-III-1997); la direcció de dos actes de la setmana Barcelona Poesia, la *Nit Vang* (9-V-1997) i el 13è Festival Internacional de Poesia de Barcelona (15-V-1997), als quals podem afegir aquells en què va participar també com a actor, retornant a una dedicació que havia estat molt intensa en els seus anys de formació. No parava de tenir idees, i moltíssimes, algunes de les quals va intentar tirar endavant, com ara la dramatització dels textos espriuans *Les roques i el mar, el blau*, que va presentar al TNC conjuntament amb l'escenògraf Joan Guillén, però que no va ser presa en consideració. Entre els seus papers trobem llistes de projectes i encàrrecs més o menys en ferm als seus col·laboradors, que ja no van poder prosperar amb la seva mort.

teatre lliure
temporada 98-99

Monti & Cia

Clowns
de Joan Montanyès i Josep Maria Mestres

del 18 de novembre al 10 de gener

teatre lliure
teatre fabià puigserver

FORUM
2 MIL & PICO
PALLASSOS

GRAN SUPER GALA INAUGURAL
MONTI & CIA
ESPECTACULAR
Direcció Josep M^o Mestres

SR. VALENTI
MESTRE MESTRES
ACTUACIÓ ESTELAR
FLYING SISTERS

CAVALLS/PAPALLONES/FOCOS/1 GOS/COCODRILS/BALENES
LA PLUS IMPORTANTE COLLECTION DE FAUVES DU MOMENT

Home de teatre, mestre i amic

Josep Maria Mestres

Els dos cartells,
dissenyats per
Porlanoche i per Lluç
Castells, dels espectacles
de Monti & Cia dirigits per
Josep Maria Mestres.

«Vull que facis un espectacle “de pallasos” amb el Joan». Així de contundent, clar i directe. El Pep sempre era directe. No va servir de res que jo li assegurés que els pallasos no m'agradaven i que –ja de petit– trobava que eren la part avorrida del circ. I, després –i ja fora bromes–, que el món dels pallasos m'era totalment aliè, que no en coneixia les lleis... «Tant li fa, de pallasos ja en sap en Joan. Tu fes teatre, que és el que saps fer i és del que es tracta». El Pep tenia un gran poder de convicció i, sovint, el seu carisma, la seva veu i la seva presència impressionaven. Però no va ser això el que em va convèncer. Sota la seva imperativa demanda hi vaig endevinar de seguida un desig de protegir el Joan, com si jo representés una mena de garantia que l'espectacle arribaria a bon port, cosa que, si bé suposava una feixuga càrrega de responsabilitat, alhora m'afalagava: sentia que el Pep confiava en mi. I també vaig descobrir de seguida que sota aquell «què hi puc fer si el fill m'ha sortit pallaso», hi havia –gens amagats, val a dir-ho– un profund respecte i admiració cap al talent i la feina del seu Joan. El Monti (fill) i jo gairebé no ens coneixíem, ni personalment ni professionalment, però el Monti (pare) estava convençut que el resultat de la nostra trobada podia esdevenir poderós.

El Monti Jr. tenia la intuïció que havíem de partir de les *Entrées clownesques* de Tristan Rémy. Per a ell, aquell recull de «números» clàssics de pallasos era la seva Bíblia particular. I jo vaig tenir claríssim que qui ens ajudaria a organitzar aquell material i a fer-nos-el nostre era el dramaturg, conseller, mestre i amic Guillem-Jordi Graells: per a mi, embarcar-lo també a ell en aquella aventura representava la seguretat que tot aniria bé (i aquesta petita digressió serveix per a qualsevol aventura d'abans, de llavors i d'ara!). A partir d'improvisacions sobre les entrades que havia recollit Rémy en el seu llibre, en Graells va reescriure les escenes, els monòlegs..., va crear un espectacular *medley* operístic que l'Esteve Ferrer interpretava de manera inefable i esplèndida... Després tornàvem a improvisar sobre els textos del Graells i ell els tornava a reescriure. I així... Tot això només va ser possible gràcies al compromís i l'entrega absoluta del Jordi Martínez, l'Oriol Boixader, l'Esteve Ferrer, la Liza Frediani...

I un cop més el Pep va tenir raó: la nostra trobada va esdevenir poderosa. L'espectacle es va titular *Klowns*, es va estrenar al Teatre Lliure dins el marc del Festival Grec del 1997, es va reposar al mateix Lliure l'any següent i vam fer temporada a Madrid i una llarga gira (nacional i internacional!). Recordo vívidament i amb emoció aquells *Klowns*. Però encara recordo amb més afecte tot el procés de treball, el vertigen, els moments que apareixia la poesia i l'atrapàvem al vol, l'atreviment, les discussions, la borratxera creativa, la vitalitat..., les rialles! El Pep va sortir-se amb la seva: el Joan Monti Jr. i jo vam fer teatre de pallassos. I jo vaig aprendre a respectar-los i estimar-los, ara ja per sempre. Gràcies pòstumes a tots dos, Monti i Monti Jr.

El primer record que tinc del Pep és a l'Institut del Teatre, a Sant Pere més Baix. Ell n'era el director i jo un alumne acabat d'arribar, amb moltes inquietuds, moltes inseguretats i molta il·lusió. El recordo poc d'aquella època, prou feina tenia a mirar d'adaptar-me a aquell nou món que a partir de llavors havia de configurar una de les parts essencials de la meua vida! No el recordo proper però el recordo molt present. Era un director que dirigia, que vetllava per la Institució amb decisió, fermesa i passió. Des del seu despatx, però també a les aules, a les escales i als passadissos, atent a qualsevol esdeveniment que afectés el bon desenvolupament de la casa.

286

El darrer any dels meus estudis a l'Institut, al Pep li van encarregar de fer un petit espectacle sobre l'exili català a Mèxic. El títol manllevava un vers de Joan Oliver: *Una esperança desfeta*. La Rosa Vila, la Marta Calvó, el Pep Pla i jo, actors del darrer curs d'interpretació, vam ser els escollits per treballar-hi. Dir les *Corrandes d'exili*, llegir un fragment de *L'ombra de l'atzavara*, entre altres textos de Joan Oliver, Pere Calders, Tísner... Quin honor i quin plaer! Aquest va ser el meu primer contacte directe amb el Pep i la meua primera experiència com a actor professional. A partir d'aquí vaig començar a treballar amb ell com a ajudant de direcció. M'imagino que hi devia influir la complicitat que havia sorgit treballant plegats, però també estic segur que hi van tenir alguna cosa a veure els «informes» dels bons amics Pere Planella i Guillem-Jordi Graells, amb els quals, anteriorment, ja havia treballat, també com a ajudant de direcció, en un parell d'espectacles: *Vapors* de Nell Dunn i *Lauca del senyor Esteve* de Santiago Rusiñol. Vaig fer l'ajudantia de tres dels espectacles del Pep: *El Duc a Barcelona (Homenatge a Duke Ellington)*, al Centre Dramàtic de la Generalitat, *Kean* d'A. Dumas / J. P. Sartre, també al CDGC, i *El manuscrit d'Alí Bei* de Josep Maria Benet i Jornet, al Teatre Lliure. Treballs d'allò més estimulants per moltes i diverses raons.

El Duc a Barcelona (Homenatge a Duke Ellington) va ser això que ara anomenaríem un «espectacle pluridisciplinari». Com bé deien el títol i el subtítol, es tractava de celebrar el pas d'Ellington per Barcelona i fer brillar l'empremta que hi havia deixat. Música, dansa, Espriu, Brossa... Va ser com una

injecció de jazz en vena: Ricard Gili i La Locomotora Negra, les coreografies d'Alvin Ailey (realitzades per Miguel Godreau), cantants, ballarins i músics solistes vinguts directament dels millors clubs de jazz de Nova York... El Pep aquí era un home pletòric, feliç: treballava amb amics i amb el bo i millor del panorama internacional del jazz. Què més podia demanar? Formar part d'aquella festa va ser un gran privilegi per a mi.

Kean d'Alexandre Dumas, en versió de Jean-Paul Sartre, és un gran text. Una profunda reflexió sobre la condició de l'actor i, per extensió, sobre la condició humana. L'espai escènic i el vestuari els firmava el Fabià Puigserver i, com gairebé sempre, eren genials. El procés de treball no va ser senzill: l'Enric Majó, que feia el paper protagonista, va haver de deixar l'espectacle per motius de salut i va haver de ser substituït en un temps rècord per Joaquim Cardona. El Quim, malgrat la precipitació i la dificultat, ho va donar tot i més, i va fer una feina esplèndida. El repartiment era de luxe: Pau Garsaball, Carme Sansa, Joan Miralles, Lluís Torner, Joan Borràs... Però recordo sobretot la interpretació de la Muntsa Alcañiz, sempre la recordaré apareixent a escena meravellosament vestida pel Fabià (la Muntsa sempre ha sabut dur molt bé un vestit a escena, i més si era del Fabià) i dient: «Senyor Kean, vull ser actriu». La seva Anna Dumby fent de Desdèmona emocionava i feia riure, tot alhora, era «tràgicament divertida». I això no se sol veure gaire sovint! Com he dit, no va ser un procés de treball senzill, però, i potser precisament per això, va ser un treball que va treure el millor del Pep Montanyès. A ell les dificultats sempre el van fer créixer. Vaig aprendre moltes coses en aquest espectacle: el plaer de dir les paraules, el valor d'una coma, l'energia, la presència escènica, el moviment... i, sobretot, com el detall més petit podia ser d'allò més important per a la posada en escena.

El que més recordo del procés de muntatge d'*El manuscrit d'Alí Bei* és el Papitu i la seva expressió il·lusionada. Veure Josep Maria Benet i Jornet movent-se per la Sala de Miralls del Lliure, els tallers de construcció i de confecció, entre caixes, a l'escenari... era absolutament màgic, perquè així era com ho vivia ell: màgicament. No em pregunteu de què anava l'obra perquè gairebé no me'n recordo. Bé, dic mentida: sí que tinc molt present que els tres personatges, de tres moments històrics diferents, que interpretava apassionadament el Pep Munné, eren una mateixa entitat a la recerca de l'ideal, de l'impossible. Però, sobretot recordo la perfecció i la idoneïtat de l'espai, senzill, precís i absolutament teatral, i la rotunda bellesa del vestuari, tots dos signats una vegada més pel Fabià. I recordo el Pep omplint de vida aquell complicat engranatge.

Tots els que el va conèixer bé sabeu –i els que no, us ho podeu imaginar– que al Pep li agradava implicar-se en projectes difícils, de vegades titànics: la construcció i posada en marxa de la nova seu del Teatre Lliure a Montjuïc



n'és potser l'exemple més significatiu i, alhora, el seu testament. Recordo molt bé la primera visita d'obres a què ens va convidar a una sèrie d'amics. L'edifici en construcció tot just començava a ser practicable. Amb els cascos al cap, atents on posàvem els peus per tal de no prendre mal, descobríem meravellats el que seria el nou Teatre Lliure. A través de la mirada i les paraules del Pep vèiem i, sobretot!, ens imaginàvem quin aspecte acabaria tenint cada racó d'aquella promesa de teatre... El Teatre Lliure de Montjuïc és un dels teatres més bells que conec, però mai no m'ho ha semblat tant com en aquella primera visita d'obres que ell ens va regalar.

L'obertura i posada en marxa del teatre va trigar encara un parell d'anys. I això sí que va ser difícil! El Pep, que en aquell moment era també el director artístic del teatre, va haver de superar mil i un entrebancs, d'afrontar mil i una reticències per inaugurar i començar a fer rutllar l'esplèndid dispositiu teatral que és ara el Teatre Lliure de Montjuïc. La professió hi era reticent, les administracions hi eren reticents, els polítics hi eren reticents... No sé si, tret del Pep i alguns amics còmplices, hi havia algú que no hi fos reticent! Interessos creats, por de perdre privilegis... Crec que som un país que respecta poc la gent que ens dediquem a la cultura: però això ja són figures d'un altre paner...

Però el Pep, impermeable al desànim, es va posar a la feina. El primer que va fer va ser posar-se en disposició d'escoltar. Va formar un consell assessor

Amb Pep Munné
a *El 30 d'abril*.
ROS RIBAS

mirant de constituir-lo de la manera més transversal possible: professionals de tots els camps de les arts escèniques, de totes les edats, de procedències diverses, d'experiències de tota mena... No recordo quants exactament, però vam arribar a ser força gent: una quinzena de professionals, aproximadament. Ens reuníem una vegada al mes i parlàvem de tot: de com volíem que fos el Teatre, de quin tipus d'espectacles havia de produir, de com podíem aconseguir que el públic potencial s'hi interessés, que la ciutat s'hi impliqués... En Pep compartia amb nosaltres les seves pugnes amb les diverses administracions, les batalles guanyades i també les frustracions... però sobretot ens escoltava. Hi va haver un moment que ens va demanar a la Carme Portaceli, el Joan Ollé, l'Àlex Rigola i a mi que l'ajudéssim a dissenyar la programació de la temporada, i així va sorgir el que vam decidir d'anomenar consell de programació. No em puc imaginar un grup més heterogeni, però la veritat és que tots cinc funcionàvem força bé. Potser era per això, perquè les nostres procedències i els nostres gustos eren tan diversos, que les nostres trobades, les nostres converses eren tan enriquidores. O almenys a mi m'ho semblaven. Va ser una època apassionant, no ho negaré, però també vull assenyalar que va ser molt aspra, dura, gens amable. I va acabar tràgicament. Va arribar un punt que el cor del Pep es va cansar de lluitar i va dir prou. I se'n va anar.

289

Estic convençut que allò que més agradava al Pep era fer d'actor. Quan feia d'actor, tot i que sovint no podia deixar de banda les altres activitats administratives o gerencials, el Pep era un home pletòric. I us puc assegurar que cap de les moltes gestions burocràtiques que estaven al seu càrrec no se'n ressentia. Ans al contrari, crec que el Pep gestor era molt més diligent, més eficaç, perquè se sentia feliç a la sala d'assaigs i trepitjant l'escenari, perquè se sentia al bell mig d'allò que, en definitiva, és l'objectiu principal de tots els que ens dediquem a aquest ofici: fer teatre. Assumint plenament la responsabilitat personal i intransferible d'actuar de manera pactada i alhora lliure en un entorn amable i amic. És per això que fer d'actor li era un bàlsam. Ho vaig descobrir per primer cop fent d'ajudant de direcció a *El 30 d'abril*, l'obra de teatre de Joan Oliver que Pere Planella va posar en escena al Teatre Lliure. El Pere va estar especialment inspirat dirigint l'Anna Lizaran, el Pep Munné, la Rosa Novell, la Carme Molina, el Joan Borràs, el Jordi Bosch... i el Pep Montanyès. Hi havia un moment a l'espectacle que els actors i les actrius donaven corda a uns cotxes de juguina i els deixaven córrer per l'escenari. Jugant com un nen, així de feliç recordo el Pep en aquella comèdia que hauria pogut beneir el mateix Lubitsch!

I quan vaig començar les meves primeres posades en escena, vaig descobrir que m'agradava compartir l'aventura amb el Pep, que la seva actitud disciplinada, il·lusionada i serena a la sala d'assaig em donava seguretat. A ell el feia feliç fer d'actor i a mi me'n feia poder comptar amb ell a l'espectacle. La seva

sola presència donava un plus de credibilitat a l'espectacle: la seva meravellosa veu, la seva veritat, la seva elegància, la seva dignitat... Tot i això el primer paper que li vaig oferir va ser el de cap d'una família que viu una existència trista, buida, cruel i sense sentit en un suburbi de Londres de mitjans dels anys seixanta a *Salvats*, d'Edward Bond, un text icònic de la dramaturgia anglesa, un text fonamental dels angry young men. La Teresa Lozano, l'Ariadna Gil i el Julio Manrique completaven aquest nucli familiar envilit que només sap relacionar-se de manera agressiva i violenta. El text dibuixa, punyent i sense filtres, unes vides alienades a la recerca de la dignitat. Amb molta violència, sí, però també amb molta compassió. La primera imatge que em ve al cap és la del Pep, vestit amb uns pantalons llardosos i una samarreta sense mànigues, jaient en una butaca bruta i tronada; deixant anar les seves frases inconnexes, murmurant-les, grunyint-les... (ell, que sempre tenia una dicció i una prosòdia tan correctes, una projecció de la veu tan diàfana!). El recordo fent l'escena que tenia amb el Julio, on tots dos es relacionaven amb una barreja de fredor i tendresa infinites. Barallant-se, ignorant-se o cridant-se amb l'Ariadna i la Teresa... Quantes tetes va arribar a trencar la Teresa al cap del Pep...! Una per representació. No el vaig sentir a queixar-se mai.

Tres moments de *Salvats*,
amb Julio Manrique
i Teresa Lozano.
ROS RIBAS

290

Per contra, a *Unes polaroids explícites*, el meu primer Mark Ravenhill, un autor al qual m'ha agradat –i m'agrada!– tornar, el Pep era un magnat de les finances, una mena de *Mefistòfil* modern. Víctima d'un atemptat terrorista, però alhora botxí sàdic i seductor. Un personatge complex que requeria unes qualitats actorals i una presència que el Pep encarnava de manera excepcional. La companyia era d'allò més transversal: la Rosa Novell, l'Abel Folk, la Marta Marco, el Quim Gutiérrez i el Ferran Carvajal. Com m'agraden les «companyies transversals»! Tots plegats vam endinsar-nos sense por en un món on tot es compra i tot es ven, on les ideologies estan morint... Imatges? El Pep abraçant la Marta, vestida només amb un pantalonet de color gris brillant i diminut, de manera protectorament vampírica; el Pep en una xerrada amenaçadorament tranquil·la amb la Rosa davant del Tàmesi; el Pep temptant amb poderoses promeses un despullat i desvalgut Abel... Brutalitat, desolació i poesia a dojo. Crec que l'aventura, d'una manera o d'una altra, ens va marcar profundament a tots els que hi vam participar. L'espectacle es va estrenar al Teatre Lliure, a Gràcia; es va reposar la temporada següent i, finalment, va ser convidat al Festival de la Unió de Teatres d'Europa, que aquell any es va celebrar a Palerm. A tota la companyia ens va fer il·lusió fer-nos un petit regal i vam viatjar a Sicília uns dies abans de la representació. Vam llogar una furgoneta i vam viatjar per tot l'illa. Recordo especialment la visita al teatre grec de Siracusa. Érem tota la companyia d'actors i una colla de turistes japonesos que compartien la visita amb nosaltres, sota aquell implacable sol de justícia. Ens fèiem fotos, rèiem, cridàvem i parlàvem xiuxiuejant provant l'acústica excepcional del teatre... I de cop, mig en broma, però





ahora conscient que teníem amb nosaltres una de les més grans tràgiques del teatre català, vaig dir a la Rosa Novell, que era a l'escenari: «Va, Rosa, recita'ns alguna cosa!». I ella, mig en broma també, va començar a dir un fragment de Fedra. I allò que va començar com una broma es va anar convertint en una cosa molt seriosa: una interpretació magnífica! Els turistes japonesos havien deixat de fer fotos i ara miraven i escoltaven amb un respecte gairebé sagrat. I tots plegats, escampats per aquell lloc imponent, sota un sol de justícia, vam aplaudir amb ganes (els turistes japonesos, van aplaudir tant o més que nosaltres!). Un moment únic de teatre. Del bo.

De moments de teatre amb el Pep en vam compartir molts més. Ens vam trobar per casualitat al Festival d'Avinyó, pujant el camí que duia a la impressionant Carrière Boulbon. Jo anava amb el Pere Planella, mestre i amic, que es va entossudir a aconseguir-nos les entrades que l'Ignasi Camprodon, la Montse Pujol i jo mateix no teníem per veure l'espectacle. Missió impossible! Però per al Pere no hi hagut mai res impossible... El Pep anava amb la Maria Martínez, la seva companya inseparable; sempre que les seves obligacions li ho permetien, la Maria acompanyava el Pep al teatre. La professió del Pep era una passió compartida, una manera de viure plegats, de concebre el món. Doncs, com anava dient, el Pep i la Maria, sempre més previsors i organitzats, duien ja l'entrada a la mà. I el Pere, com per art de màgia, va aconseguir-nos-en als que no en teníem. Aquell any, a Avinyó, tots plegats vam poder formar part dels privilegiats que van viure el que de ben segur ha estat un dels esdeveniments teatrals més lluminosos de les seves vides: el *Mahabharata* de Peter Brook. Anys després, al Dramaten d'Estocolm vam poder acompanyar el Monti Jr. i tota la troupe en una actuació única i triomfal del nostre *Klowns* en un teatre mític on tot ens parlava del mestre Bergman...

Dos moments d'*Unes polaroids explícites*, amb Abel Folk i Rosa Novell.
ROS RIBAS

Vam fer moltes coses plegats, viatges, sopars, sobretaules, passejades... però ens en van quedar moltes més per viure.

Per acabar, a manera d'homenatge, i no sé ben bé per què, em ve al cap un poema de Bertolt Brecht, que transcriu en traducció del poeta, amic, savi i gran home, Feliu Formosa (i ell sap per què el qualifico així):

Plaers

El primer esguard per la finestra al matí

El vell llibre trobat

Rostres plens d'entusiasme

Neu, el canvi de les estacions

El diari

El gos

La dialèctica

Dutxar-se, nedar

Música antiga

Sabates còmodes

Comprendre

Música nova

Escriure, plantar

Viatjar

Cantar

Ser amable.

No vam ser a temps de fer el Shakespeare que «ens mereixíem»: quin Pròsper magnífic hauries fet! Com t'hem trobat a faltar, Pep...! Com et trobem a faltar!



Monti, el pallasso transmissor

Jordi Jané

294

Fill de Josep Montanyès i de la psicòloga Maria Martínez, el polifacètic Joan Montanyès 'Monti' (Barcelona, 10.03.1965–17.05.2013) va ser músic, actor, director i –sobretot– pallasso august, una vocació cultivada en intenses col·laboracions amb Comediants, Tortell Poltrona i Le Grand Magic Circus i posteriorment consolidada a les pistes de diversos circs ambulants. El 2004 va estrenar la seva carpa itinerant Circ Còmic, i entre el 2006 i el 2008 va ser el primer director artístic del reinstaurat Teatro Circo Price de Madrid.

El 1996 va fundar Monti & Cia., dedicada a la revisió i divulgació del repertori tradicional dels pallassos europeus de circ. Acompanyat per Oriol Boixader 'Oriolo' (segon august), Esteve Ferrer (clown i Monsieur Loyal) i alternant els clowns Jordi Martínez 'Senyor Martínes', Domènec de Guzmán 'Gus', Joan Valentí 'Nan', Fulgenci Mestres

'Gensi', Joan Arqué 'Senyor Arquetti' i Philippe Sosman 'Pipo Sosman', fins al 2012 va estrenar deu espectacles de creació pròpia basats en entrades clàssiques de pallasso.

De Clàssics a Gran reserva

Monti & Cia. va explorar el repertori tradicional en els espectacles *Clàssics* (1996), *Klowns* (1997), *Utopista* (1999), *Fools-Folls* (2000), *Pallassos de Nadal* (2001), *Fòrum 2 mil & pico* (2002), *Grottesco* (2004), *Rip, Rip, Hurra!!!* i *Classix-Klowns* (2009), i també el seu solo *Història d'un pallasso* (2012). D'altra banda, en Monti va intervenir a *Bi* (Comediants / Cia. Acrobàtica de Qi qi haer, 2001), *Petita feina per a pallasso vell*, de Matei Vişniec (2009), *Èxode* (Cia. Monti / Pepa Plana / Joan Valentí, 2011) i a la preparació de *Rhum*, estrenat pòstumament el 2014 pel seu equip.

Una foto d'estudi del pallasso Monti.

DAVID RUANO

Desaparegut Joan Montanyès, l'espectacle *Rhum* va transformar Monti & Cia. en Rhum & Cia., que continua la «filosofia Monti» amb *Rhümia* (Grec 2016), *Rhumans* (Grec 2018) i *Gran reserva* (Teatre Zorrilla, Badalona, 2020).

L'august, persona o personatge?

La construcció del pallaso –i molt especialment la del pallaso august– no demana interpretació de personatge, sinó la projecció desvergonyida d'alguns matisos del caràcter personal del seu creador. Podríem especular si és o no és determinant que el pallaso Monti fos fill d'un home de teatre i d'una psicòloga (i també actriu). El cert és que Joan Montanyès va néixer i créixer en un ambient cent per cent escènic, i és sabut que –entre molts altres requisits– l'artista pallaso és una combinació de dots innats, entorn propici i capacitat d'observació de les psicologies humana i animal.

Vaig compartir amb en Monti no tan sols moltes hores de conversa, vídeos i espectacles, sinó també molts esforços per normalitzar el sector del circ català, de manera que vaig tenir prou ocasions d'experimentar que era un home altruista, coratjós, molt convençut de les seves possibilitats, exigent fins a la descortesia si ho creia necessari i reconsagradament cabut. Un dia, conversant per atzar amb el seu pare sobre les nostres diferències de criteri en temes com l'idioma i l'escatologia en escena, en Pep Montanyès em va advertir: «No te'n sortiràs. Tingues en compte qui t'ho diu, no te'n sortiràs. Ell sempre va a la seva».

El seu era un camí molt intuïtiu però, en efecte, transitat amb una fermesa no gaire permeable a influències externes. Va ser un august d'energia desbordant, una personalitat

escènica rotunda i abassegadora que alternava sense solució de continuïtat gamberrada, tendresa, obscenitat, seducció i encanteri. Les seves provocacions evidenciaven que no es casava amb res ni amb ningú. Tot i això, quan treballava al servei d'altri sabia ser flexible, com el 2009 en el rol de Niccolò a *Petita feina per a pallaso vell*, en què, dirigit per Ramon Simó, es va impregnar de la innocència pueril que demana el –aquest sí: personatge– dissenyat per Vişnsiec.

Altres projeccions

En Monti va col·laborar amb Pallasos Sense Fronteres (Bòsnia, Guatemala, Costa Rica, Colòmbia, Palestina, Haití), i des del 1997 va ser membre actiu de l'equip que el 2004 va fundar l'Associació de Professionals de Circ de Catalunya i va establir les bases del Pla Integral de Circ implementat el 2008.

No és gaire freqüent que un artista s'adeqüi a un àmbit com el de la gestió, que exigeix característiques i capacitats molt concretes. I en Monti era artista-artista. Si engegar i gestionar un circ ambulat no és fàcil enlloc del món, intentar-ho a Catalunya és abocar-se a un més que probable daltabaix econòmic i neuronal. Artísticament, el debut del seu Circ Còmic amb *Grottesco* al Fòrum 2004 va ser un èxit. La vela es va omplir en totes les funcions, però la gira posterior va ser un desastre. Com un pervers averany, el fil argumental de l'espectacle relatava l'adversa peripècia econòmica del propietari del circ («il signor Grottesco», interpretat per Domènec de Guzmán). Tanmateix, el mal final d'aquesta aventura va ser l'origen del centre de creació La Vela a la masia d'en Cabanyes (Vilanova i la Geltrú), un equipament que el 2016 es va traslladar al centre de creació L'Estruch (Sabadell).



Joan Montanyès amb la disfressa de pallaso que li va fer Fabià Puigserver, el 1973.

Cartell de *Clàssics*, amb Jordi Martínez.

De mitjan 2006 a final del 2008, en Monti va ser el primer director artístic del nou Teatre-Circo Price de Madrid. A la dificultat del càrrec s'hi van sumar les politiquereries de la *villa y corte* i els múltiples «¿qué hay de lo mío?» interns i externs, tot de llastos que, a més de condicionar-li notablement la feina, no van fer cap favor a la seva salut física i emocional. La premsa madrilenya (la cavernícola i la suposadament «progre», sempre a l'uníson en tantes coses) va bombardejar la gestió d'en Monti amb informacions tan barroerament falses com, per exemple, que la regidora de les Arts de l'Ajuntament de Madrid, Alícia Moreno, filla de Núria Espert, l'havia nomenat director del Price perquè «Josep Montanyès fue un reconocido director del Teatro Lliure y del Instituto de Teatro de Barcelona que impulsó, en su momento, la carrera de Nuria Espert y ahora su hija impulsa al otro hijo» (*El País* 05/12/2008). La periodista vol ignorar que amb un simple contrast cronològic dels currículums d'Espert i Montanyès se li desmuntaria la falòrnia que ella posa en boca d'un agente de artistas de Madrid que ha col·laborado con el Circo Price».

Infàmies a banda, el que queda és que en Monti va aconseguir arrencar el Price amb el projecte més intel·ligent i més difícil de tots els possibles en aquell context: l'imprescindible acostament entre el circ clàssic i el contemporani, un equilibri que sortosament el Price encara manté i que demostra l'encert i la solvència de qui el va establir.

El llegat d'en Monti

El sentit de l'humor s'alimenta d'intel·ligència, sensibilitat i vida viscuda. Ja des del primer espectacle (*Clàssics*, 1996), Monti & Cia. va corroborar que els pallasos no són ni per a infants ni per a adults, sinó per a gent que,

a qualsevol edat, és capaç de fer una lectura personal dels estímuls que rep.

Complementada amb material dramàtic de creació pròpia, la revisitació de l'inesgotable repertori pallassesc tradicional ha convertit Joan Montanyès en un nexse d'unió entre el passat i el futur del gènere. La tropa aglutinada per Monti revalida que la modernitat arrela en la tradició: tot reverenciant les grans figures del segle XX, es mira amb nous ulls l'essència de les antigues entrades de pallassos i construeix facècies que connecten directament amb el públic actual. Una feina triplement útil, perquè aprofundeix en la saviesa dels vells mestres, contribueix a redignificar els pallassos davant d'una audiència que se n'havia distanciat i, alhora, els connecta amb els espectadors més joves.

Joan Montanyès no va parar de sorprendre'ns per la coherència en la recerca d'un llenguatge escènic propi i pel seu agosarat i poc freqüent sentit del risc. Com a tothom, se li poden discutir o matisar algunes actituds, decisions o resultats, però en Monti és un artista de referència obligada en el difícilíssim art del pallasso. En primer lloc, perquè el seu augment, admirablement creïble i ben construït, posseïa una solidesa interna i una grapa externa que generaven la immediata complicitat del públic. En segon lloc, perquè es va envoltar sempre d'artistes de primer nivell que, lluny de fer-li ombra, encara li aportaven més llum. I, finalment, perquè la seva transmissió de l'ofici ha obert nous camps d'investigació als solistes i companyies que gosin endinsar-s'hi.



Durant una actuació.
MANEL SALA

Pare i fill en un viatge plegats, l'any 2000.



Un moment de canvi

Pep Anton Gómez

Lectura d'*Els aprenents de bruixot*, d'esquerra a dreta, Joan Casas, Pep Anton Gómez, Feliu Formosa, Montanyès, Sergi Belbel, Josep M. Benet i Joan de Sagarra.
JOSEP M. ROSET

Som divendres, 8 de novembre de 2002. Em trobo en la sisena setmana d'assaigs d'*El Pati*. No falta gaire per al dia de l'estrena, a la Fabià Puigserver. El primer acte ja està tot muntat i el segon està força avançat. Aviat començarà a venir gent de confiança per contrastar opinions. De moment, ja ha tret el cap en Guillem-Jordi Graells, dramaturg de la funció. L'hauria d'haver acompanyat en Montanyès, però l'agenda se li ha complicat i no ha pogut ser. Farem un nou intent d'aquí a uns dies.

Però ara som divendres i estic a punt d'encarar l'últim assaig de la setmana. Arribo d'hora al teatre. Pujo als despatxos de l'últim pis. Entro en una de les sales de reunions disposat a preparar les escenes del dia. És l'hora de dinar, no hi ha ningú, i puc treballar-hi amb la porta oberta. M'hi poso, doncs. I al cap d'una estona, sento moviment darrere meu. És en Montanyès, de camí cap al seu despatx.

Entra. S'asseu al meu costat. Em pregunta com va. L'hi explico una mica per damunt. I mentre ho faig, m'adono que està com absent, amb la mirada perduda. Li pregunto si es troba bé. I em diu que no, que ve d'una reunió (amb polítics, crec recordar) i que ha estat molt dura. Que està cansat i que tant de bo pogués engegar-ho tot a rodar.

És una conversa coneguda. L'haviem tinguda molts cops. Aquesta maleïda sensació de no fer el que vols sinó el que els altres esperen que facis. Però aquesta vegada és diferent. El veig cansat de debò. I no em puc estar de dir-li que no fa bona cara, que no l'havia vist mai així i que, per favor, es cuidi i miri de descansar. «Això penso fer», diu. I s'aixeca de la cadira en direcció al seu despatx. Abans, però, em diu que d'aquí a uns dies vindrà a un assaig, que té ganes de veure què estem fent. I cadascú torna a la seva feina.

Passa el divendres. I passa el dissabte. I diumenge al matí rebo la trucada. No recordo de qui. En Graells, imagino. En Montanyès acaba de morir. Aquell mateix matí. I, com en una pel·lícula, se m'apareix en primer pla aquella mirada absent, cansada, buida.



«Cuida't i mira de descansar».

«Això penso fer».

Amb en Montanyès ens vam conèixer onze anys abans, el 1991. Jo tot just havia acabat els estudis d'interpretació a Terrassa. Feia uns mesos s'hi havia inaugurat el Teatre Alegria. Havia de ser la seu del Centre Dramàtic del Vallès i calia situar-lo al mapa. El primer muntatge fou una espectacular posada en escena d'*Home per home* de Bertolt Brecht, dirigida per Pau Monterde. I també fou la meua estrena com a ajudant de direcció. Immediatament després vindria el segon muntatge. I si el primer va complir amb l'objectiu de fer conèixer la sala, *Els aprenents de bruixot* va superar totes les expectatives. Es tractava d'un text dens, complex i inquietant sobre els efectes del comunisme soviètic en la cultura. *A priori* un totxo que més aviat podia deixar la sala buida. La jugada mestra fou que els personatges no havien de ser interpretats per actors sinó per dramaturgs, directores, crítics... Brillant! Allà hi van ser tots, o almenys tots els que hi van cabre. Iago Pericot, Joan de Sagarra, Josep M. Benet i Jornet i molts més. La cosa va funcionar d'allò més bé: sala plena a vessar i una àmplia cobertura. El Teatre Alegria havia nascut amb força.

Però tot allò no hauria estat possible sense la persona que es va posar al capdavant: Pep Montanyès. També aquí la jugada va ser molt intel·ligent. Si hi havia algú capaç de pilotar aquella aventura i convèncer aquella colla de patums perquè hi participessin, era ell. No sé si li va costar molt o poc. Però dubto que li resultés difícil. D'energia, n'anava sobrat. I era prou estimat i respectat a la professió perquè ningú s'atrevisís a dir-li que no. A més, aquell era un projecte que li anava com anell al dit, a ell, algú sempre amb ganes de fer coses grans, desmesurades, poc convencionals.

Els aprenents de bruixot, intervenció de Sergi Belbel.

JOSEP M. ROSET

Primera lectura d'*El dol escau a Electra*.

ROS RIBAS



Programes de dos recitals codirigits per Pep Montanyès i Pep Anton Gómez.

M'hi van recomanar com a ajudant. I ell no hi va posar problemes. Ens van presentar i ens vam caure bé de seguida. Poc ens podíem imaginar, però, la intensa amistat que compartiríem durant anys tant a dins com a fora dels escenaris. Tots aquells dinars i sopars amb sobretaula inacabables. Tantes coses per solucionar. Tantes coses per aprendre.

Els aprenents de bruixot va ser un èxit tan gran que, a banda d'una reposició, va animar els companys de l'Associació de Directores de Escena a repetir l'experiència, aquest cop a Madrid. Li van proposar de fer-se'n càrrec. Si en Pep era estimat a casa nostra, no ho era menys a fora. «Jo no puc anar-hi tants dies seguits», em va dir, «si t'hi apuntes tu, dic que sí». Vaig sentir un nus a la gola. El meu primer impuls va ser sortir corrents. Afortunadament, no ho vaig fer. Vaig dir que sí. Va dir que sí. I ho vam fer.

En Pep era així, almenys quan jo el vaig conèixer. Sempre anava de bòlit, ocupat en mil coses que l'absorbien totes les hores del dia. Però la seva passió era el teatre. Pugués o no pogués, li costava molt dir que no a cap proposta que li permetés de fer-ne. Per això, si creia en tu, no dubtava a fer-te confiança. Això volia dir que havies de ser conscient que podia veure's obligat a deixar-te sol en ple assaig i en qualsevol moment. I no per cobrir l'expedient precisament, sinó per ajudar-lo. En el sentit més ampli del terme. Mai no l'hi podré agrair prou. Amb ell vaig aprendre molt veient-lo treballar, però aquell vertigen quan, minuts abans de començar un assaig, et trucava per dir-te que no arribava, que comencessis tu... allò, o et feia créixer o et feia plegar. I estic convençut que ell n'era molt conscient. I et posava a prova. I s'ho passava molt bé fent-ho.

Vam anar plegats a Madrid, vam fer-hi una primera lectura, ell va tornar a Barcelona i jo m'hi vaig quedar. L'endemà, en començar els assaigs, vaig descobrir amb sorpresa que només havia avisat del nostre pacte a dos o tres dels «actors» circumstancials, els més directament implicats en el projecte. La resta esperaven, és clar, ser dirigits només per en Montanyès, no per un xavalet de vint-i-pocs anys que no coneixien. Algunes de les cares van ser tot un poema. Jo vaig intentar complir. I quan, cap al final, el Pep va tornar a aparèixer per fer els últims retocs, i jo, encara mosca, n'hi vaig demanar explicacions, ell es va limitar a escoltar-me en silenci i després em va demanar perdó amb un somriure burleta que vaig entendre de seguida. No hi havia res a perdonar. Més aviat era jo qui li havia d'agrair el mal tràngol. Perquè en el fons he de reconèixer que tot plegat va resultar molt excitant. No tot-hom ha tingut l'oportunitat de conèixer i treballar amb Francisco Nieva, José Monleón i José Luis Alonso de Santos, entre d'altres, i d'una sola tacada.

Després d'allò vaig tenir la sort de ser el seu ajudant (l'últim, si no m'erro) sis anys més. El vaig poder acompanyar durant el procés de creació d'*El dol escau a Electra*, d'Eugene O'Neill, *E.R.*, de Josep M. Benet i Jornet i *D'Arenys a Sinera*, a partir de textos de Salvador Espriu. Fora del Lliure, em va fer descobrir Josep Pla a *No som res, però fa de mal dir* de la mà de Núria Candela. I cap al final, quan jo ja començava a fer les meves primeres coses com a director, va ser prou generós per permetre'm firmar amb ell el 13è Festival Internacional de Poesia de Barcelona i el Price dels Poetes (en commemoració dels 25 anys del recital original). Tots dos actes es van celebrar al Palau de la Música. I recordo especialment el segon amb Carmen Sansa i altre cop Núria Candela com a rapsodes, però també amb la participació de poetes com Josep Palau i Fabre, Joan Margarit, Feliu Formosa o l'actuació de Paco Ibáñez. No entro en els projectes fallits marca de la casa, ben grans, ben ambiciosos. Recordo aquell viatge a les ruïnes d'Empúries per mesurar *in situ* la possibilitat de fer-hi un festival de teatre grecollatí. O la quantitat d'hores dedicades, ja de nit, al despatx de casa seva, perquè el dia no donava per a més, per aixecar una «impossible» *Història de Catalunya* a Olesa.

Aquells sis anys que vaig poder treballar amb ell van ser molt intensos. El resultat de cada muntatge que vam fer plegats va ser molt divers. I en vaig poder treure un gran aprenentatge. El procés d'*El dol escau a Electra* el recordo dur, lent, feixuc, amb un gran sentiment d'impotència. Més tard vaig entendre que havia estat excessiu. Encabir totes aquelles passions, intrigues, assassinats en prop de tres hores era gairebé un suïcidi. Malgrat tot, i a banda del luxe que va suposar per a mi ser testimoni del procés creatiu d'una actriu tan descomunal com l'Anna Lizaran, crec que d'aquell muntatge en vaig treure la lliçó més important que em podia donar en Pep. Fora de mètodes, tècniques i sistemes de treball, allà vaig entendre què era la passió per

explicar una història. I els dies que treia el nervi, de vegades d'una manera brillant i d'altres més aviat una mica maldestre, i et demanava, t'exigia implicació, que hi fossis al cent per cent, que no t'hi acomodessis, eren tot un espectacle. El resultat, malgrat les mancances, va ser genuí, molt Montanyès, sense mitges tintes.

E.R., no sé si ho sap gaire gent, va néixer d'un encàrrec. En Pep, sempre molt a favor de la dramaturgia autòctona (i ho va demostrar amb *escreix*) va demanar al seu amic, el Papitu Benet, si li podia escriure un text sobre les dones i el poder. Així m'ho va explicar. El Papitu que, santament, feia el que li donava la gana, va entendre l'encàrrec com va voler i va aparèixer al cap d'un temps amb *E.R.* Va ser un muntatge fàcil, amb un repartiment format per Marta Angelat, Mercè Arànega, Maife Gil i Montse Esteve. Quatre actrius fantàstiques que van permetre a en Pep treballar sense entrebancs, d'una manera pausada, amb confiança. Els assaigs van ser molt plaents. Però... la vida es resisteix a ser perfecta. En certa manera intuïem que hi havia alguna cosa que no acabava de rutllar. I no va ser fins molt al final, ja a la sala de Gràcia, a pocs dies de l'estrena, que ho vam descobrir. «Em sembla que hem equivocat el to», em va dir tot just acabat un assaig a altes hores de la nit. Em va sorprendre la claredat i la contundència amb què ho va fer. El muntatge era bo, i va funcionar prou bé, però tenia un no-sé-què d'impostat que no el beneficiava. Ens van agafar ganes de començar de zero, deslliurar-lo de tota la parafernàlia escenogràfica, vestir les actrius com si acabessin de venir del carrer i explicar la història així, tal qual, a pèl. No hi érem a temps, és clar, i ens vam quedar amb aquella recança. Però em va agradar veure com, enlloc de justificar-se, era capaç de fer una autocrítica tan dràstica, que atacava arran la feina feta aquells dos mesos, i al mateix temps, assumir el resultat i tirar endavant. Una altra lliçó al cabàs. I gens menyspreable.

D'Arenys a Sinera havia de ser un petit homenatge pels deu anys de la mort de Salvador Espriu, una mena de lectura amb una lleugera dramatització. Però com que en Montanyès, si no la feia grossa, no quedava content, va voler anar més enllà i fer un muntatge amb tots els ets i uts. Problema? Només disposàvem de tres setmanes d'assaig. «I la segona me n'he d'anar a un congrés. Si te'n cuides tu, ho fem». En aquell moment, jo ja n'havia vist de tots colors i m'hauria endut una decepció si no m'hagués sortit amb cap sorpresa. De manera que ho vam fer, és clar. I va ser un muntatge feliç, un procés que recordo amb molta alegria, amb tota una colla d'actors com Àngels Moll, Marissa Josa, Carlota Soldevila o Enric Serra, que van decidir que s'ho volien passar bé. Allò es va convertir en una petita festa. I per si això fos poc, el vaig poder dirigir. A ell. S'hi havia reservat un petit paper. Cada cop li venia més de gust trepitjar escenari, posar-se en mans d'altres i actuar. M'ho deia sovint. «Jo ara, si pogués, faria només d'actor».



I penso que ho deia de veritat. Si hagués estat més temps amb nosaltres, potser hauria dirigit alguna cosa més, no ho sé. Però dubto que ho hagués fet, si més no d'una manera continuada. I no perquè no en tingués ganes, en Pep era un director de raça. Però les grans experiències, les que l'havien marcat i li agradava recordar, cada cop quedaven més llunyanes. Últimament, ja resultava massa difícil engegar un projecte que li fos engrescador. I quan en parlava, apareixien clarament en el seu rostre els senyals d'una decepció profunda. Però aquest és un tema delicat, massa personal. I no sé si soc la persona adient per parlar-ne. Val més que ho deixem estar. Sigui com sigui, crec que el vaig conèixer en un moment de canvi, un canvi lent, gradual. Una etapa al final de la qual potser li hauria agradat deixar anar llast i viure més tranquil, més feliç. Fent teatre, és clar. Fent d'actor.

A la dificultat d'engegar projectes que li interessessin, calia afegir-hi els problemes i les tensions, i no van ser poques, que va haver d'enfrontar quant a la consecució de la nova seu del Teatre Lliure. I aquí poca gent coneix (o el

Alguns dels autors i directors intèrprets d'*Els aprenents de bruixot*: Bonnín, Formosa, Pasqual, Anguera, Benet, Vera, Casas, Belbel, Graells, Pericot, Planella i Sagarra.

JOSEP M. ROSET

que és pitjor, valora) tot el que va ser capaç de fer. Parlo amb coneixement de causa. Els anys que vaig passar al seu costat van ser molt difícils. Anys en què el projecte del Palau de l'Agricultura va estar a punt de naufragar en més d'una ocasió. I ell me'n feia confiança entre l'esgotament i la desesperació. Tenia unes ganes increïbles de deixar-ho estar; i quan li preguntava per què no ho feia sempre em contestava el mateix: «Perquè no puc».

I era cert. No podia. Amb en Fabià Puigserver havien començat plegats l'aventura d'un nou espai. En Fabià havia confiat en ell perquè devia saber perfectament que només en Pep el podia dur a terme. Després va caure malalt, i en Pep li va prometre que el nou Lliure seria una realitat. Per això, un cop mort en Fabià, s'ho va prendre d'una manera tan personal, i va lluitar-hi jo diria que fins a l'extenuació. No va parar fins que no va veure aquell teatre acabat.

Un cop aconseguit, hauria pogut abaixar el ritme, descansar i dedicar-se no tant als altres sinó a ell mateix. Però no! Era impossible. Abans fins i tot d'inaugurar el teatre va sorgir l'oportunitat de dirigir-lo i allà que s'hi va llançar de cap. No tenia remei. Era més fort que ell. El canvi hauria d'esperar.

Més o menys en aquelles dates, no sé gaire per què (una passa en fals, un comentari, qui sap? Un malentès...), ens vam distanciar. Vam deixar de veure'ns. De parlar. De compartir. Coses que passen... Va ser un parèntesi estrany, un petit parèntesi que va durar fins que em va trucar per convidar-me a participar a la segona temporada de la Sala Fabià Puigserver, tot dirigint *El pati*, d'Emili Vilanova. I vam poder reprendre el contacte.

D'allò ja han passat divuit anys. Després d'ell, s'hi han sumat i s'hi sumaran altres directors de la casa. A la sala, s'hi han fet i s'hi faran grans muntatges i, també s'ha de dir, uns quants bunyols. Però el que ningú no pot negar és que l'edifici, aquest magnífic edifici, serà el denominador comú de tot. I aquest edifici és i serà sempre en bona part, recordem-ho, en Pep. L'hi vulguin reconèixer o no. La seva darrera gran obra.

Després que morís, encara vaig haver d'assajar un parell de setmanes més abans no vam estrenar. I, quan ho vam fer, tots el teníem al cap, com no podia ser d'altra manera. Al final de la funció, hauria d'haver dit algunes paraules, però no vaig poder. La situació em va superar. Sort en vaig tenir d'en Graells, sempre al cas per salvar la situació.

Ara hi arribo tard i sé que deixo moltes coses al tinter. Però quin gust poder-lo recordar, i poder participar, ni que sigui modestament, en aquest llibre, aquest petit homenatge. Em feia falta. Era una assignatura pendent.

Les autres dedicacions





Del teatre a la televisió. De la televisió al teatre

Lluís Maria Güell
Director de ficció

Dirigint Enric Majó i
Marta Angelat abans de
gravar una seqüència de
Descripció d'un paisatge.
COLITA

Quan Guillem-Jordi Graells em va demanar un text per al llibre homenatge a en Pep Montanyès, la meua reacció va ser entusiasta i sense cap dubte: Encantat!, li vaig dir. Després confesso que he dubtat si ho faria prou bé. En tot cas, en Pep, i sobretot el que vaig rebre d'ell, mereix que ho intenti, segur.

Permeteu-me, a tall d'introducció, una breu reflexió que té molt a veure amb el títol d'aquest text. Sempre he cregut que els inicis de l'expressió audiovisual, com a art de ficcionar històries, van tenir un precedent clar: el teatre. Potser podríem dir que, anant més enrere, el primer cinema mut, a més del teatre, es va inspirar en la pintura i en la fotografia estàtica. Tot plegat va fer que els primers platós de cinema fossin com els estudis de pintura de l'època, amb claraboies tapades amb teles que matisaven l'entrada de la llum natural. És a dir, rodaven amb llum de dia. Més endavant, es van apropar als estudis de fotografia amb la incorporació d'elements de llum artificial. Per cert, curiosament les primeres pel·lícules es rodaven amb 2 i 3 càmeres situades en paral·lel capturant l'escena amb frontalitat teatral (és a dir, el concepte d'escenari vist frontalment), eren breus «quadres teatrals» convertits en breus «seqüències». I si es feien exteriors, recordem aquelles seqüències que eren autèntics i molt complexos números de circ amb el tauló que girava i no tocava el personatge pels pèls, mentre passava un tramvia que gairebé s'acidentava amb un cotxe i corredisses, moltes corredisses... Doncs aquelles atrevides coreografies d'acció també es rodaven amb diverses càmeres per la seva naturalesa de fet excepcional, únic, perillós, irrepetible. Curiosament, doncs, aleshores va néixer la multicàmara, que molt més tard es va convertir en la fórmula de captació televisiva per excel·lència. I encara més endavant també es va aplicar al cinema. Tornem, però, al precedent teatral. En tot cas, i per tot això, el que queda clar és que el teatre va seguir sent l'antecedent que va inspirar també les primeres ficcions televisives. El conegut cineasta Ken Loach, que va fer els seus primers passos a la BBC, definia els «dramàtics» com a «teatre electrònic». «Dramàtics», un terme, per cert, d'inspiració clarament teatral...



310

El teatre va ser l'eix vertebrador d'aquelles primeres ficcions. Era com si, en començar el camí de la ficció, ens encomanéssim als déus del teatre, com si no ens atrevíssim a fer ficció televisiva sense aquest precedent. Això va donar com a resultat un híbrid prou estrany. Els dramàtics no eren una retransmissió teatral, encara que més tard se'n van fer moltes (i en molts casos les va fer en Pep Montanyès), però tampoc eren, evidentment, una ficció genuïna, ja que respiraven teatralitat en tots els seus aspectes: la concepció, el text, la posada en escena, la llum, la interpretació... aquelles primeres ficcions televisives eren directament obres de teatre adaptades al plató. I dic només al plató, ja que l'autèntica adaptació hauria d'haver estat la del text amb totes les seves conseqüències de llenguatge, de dramaturgia audiovisual. La realitat, però, és que aquells textos teatrals que, per cert, ens arribaven ja triats des de TVE-Madrid, no havien sofert gaires modificacions. Per tant, tot era molt simple i retòric. Definitivament, els primers passos de la ficció televisiva tenien un fortíssim caràcter teatral, sense remei. Era, més que una ficció, un fet cultural teatral incontestable. Als responsables televisius, marcadament franquistes, ja els anava bé aquest diguem-ne subterfugi. D'aquesta manera, controlaven els textos, tots ells de teatre clàssic, per cert. Allunyaven la ficció televisiva del retrat social d'aleshores. No convenia explicar una realitat gris, domesticada. Preferien amagar-se darrere d'autors, la majoria russos. Txèkhov, Dostoievski, Puixkin, etc.

L'altre retrat, el de la realitat de la gent del carrer, hauria d'esperar. En lloc d'això, captàvem les escenes, totes de rigorosa època, evidentment, amb estructura i concepció teatral, convertida i segmentada en seqüències. A poc a poc, però, de manera natural, es va anar desenvolupant un llenguatge més

Ajudant de realització
a *Les Guillermines*
del rei Salomó.

En el control de
realització de *Miramar* a
Merendábais a oscuras.



Ajudant de la realitzadora
Mercè Vilaret, en
primer terme.

específic, més televisiu, més proper al cinema, i les històries de la nostra vida, amb clau naturalista, van començar a entrar lentament en la ficció. El teatre, en sentit estricte, va anar desapareixent o els seus textos es van adaptar al nou llenguatge, al nou mitjà. El pas següent va ser emmirallar-se en el cinema. Fins i tot anàvem a Perpinyà a veure el cinema de la «nouvelle vague» censurat a Espanya, per tal d'inspirar-nos. Els realitzadors d'aleshores vam anar trobant, descobrint, aquell nou llenguatge televisiu que ens ha portat fins avui. Avui, potser sortosament, ja no queda res de tot allò, però això sí, ja fa uns anys que hem tornat radicalment al llenguatge del cinema, o potser és que no l'hem abandonat mai. Les magnífiques sèries actuals són peces cinematogràfiques sovint millors que les pel·lícules projectades a les sales d'exhibició. Però tornem al període entremig, entre el teatre i el cinema: les primeres ficcions elaborades de televisió, que és quan en Pep Montanyès, com tants d'altres, es va incorporar i va tenir l'oportunitat d'experimentar, cercar, fer evolucionar –com vam fer tots–, aquell llenguatge teatral que ell, per cert, coneixia perfectament. Evidentment, als inicis, en veure aquella base teatral dels «dramàtics», s'hi va interessar de seguida. Suposo que el pas del teatre a la televisió va ser, per a ell, un pas natural. I realment va ser així: en Pep, expert coneixedor dels recursos del llenguatge teatral, va arribar, amb quaranta anys, als estudis de TVE.

En aquell moment, els estudis de Miramar es trobaven en la seva etapa final. Només hi quedaven els informatius. La ficció es rodava, curiosament, a l'escenari de l'antic teatre de l'Hospitalet, convenientment ampliat i convertit en plató, i també als estudis cinematogràfics del director i productor Isasi-Isasmendi a Esplugues, aleshores seu oficial de TVE a Catalunya. Al cap d'uns anys, TVE es traslladà als estudis de Sant Cugat, edifici especialment



concebut com a centre de producció televisiva. Aquest va ser el període que va viure en Pep Montanyès.

Tota aquesta petita introducció pretén explicar el perquè en Pep va voler apropar-se a la televisió essent com era un home de teatre, quina era la situació de la ficció televisiva, i quins havien estat els seus antecedents. A Montanyès, el va seduir el nou llenguatge televisiu potser perquè s'hi veia reflectit. Però ell va detectar, millor que ningú, aquella situació estancada i massa lligada al teatre, i va col·laborar, com ja he dit, a fer evolucionar aquells primers «teatres enregistrats al plató». Fins i tot, segur que hi va haver un component d'inquietud, de curiositat, de «xafarderia» personal i professional. En aquell moment, fer televisió no sempre estava ben vist. Alguns puristes de diferents disciplines artístiques depreciaven el mitjà i el consideraven un art menor, proper al règim, transversal, popular. Molts d'ells no volien tenir televisor a casa. Una visió gens lúcida d'un mitjà en estat embrionari que, al cap del temps, havia de ser, entre altres aspectes naturalment, un potent transmissor d'entreteniment i divulgació general i cultural.

En aquest sentit, valoro molt que en Pep volgués ampliar el seu camp d'acció artística sense cap mania. I aquesta actitud oberta i moderna tenia molt a veure amb el seu caràcter: recordo en Pep com un home proper, afable, inquiet, amb un gran sentit de l'humor. Ell, director de teatre consagrat, va voler apropar-se a la televisió amb una actitud respectuosa. I ho va fer acceptant un període d'aprenentatge d'un any com a meritori. El meritoriatge era una etapa que tots havíem de passar, ja que a les universitats no existien els estudis de comunicació audiovisual ni, amb prou feines, les escoles de cinema. Montanyès va voler començar de zero. Això diu molt d'ell. Sàvia humilitat!

Comprovant una seqüència de la gravació de *Recordar, peligro de muerte*.

Dinar amb Jus Segarra, Emilio Gutiérrez Caba i Àngels Moll durant aquesta gravació, el 1986.



Assajant amb Enric Majó i dos nens, un d'ells el seu fill Arnau, per a *Descripció d'un paisatge*.
COLITA

Dirigint Carme Elias a *L'alcova vermella*.

Sota l'ombra d'una autèntica «mestra» (la molt enyorada amiga i gran directora Mercè Vilaret) i atent a tot allò que podia incorporar a la seva ja llarga experiència com a director i actor, el futur realitzador i director Pep Montanyès va anar descobrint com es feia allò que en dèiem «realitzar» i que, en el seu estat primari, no era altra cosa que col·locar les tres càmeres amb creativitat i eficàcia davant l'acció dramàtica, muntar la posada en escena, dirigir la interpretació i descompondre-ho tot plegat en plans, en els diferents valors que ens proporcionaven les òptiques de la torreta d'objectius de cadascuna de les tres càmeres. No vull, en absolut, menysprear aquella feina, ja que per a tots va ser la base de l'aprenentatge del futur relat audiovisual. En l'època que en Pep va entrar a la televisió, aquella base s'anava desenvolupant a passos de gegant i al mateix temps s'hi anaven incorporant, a més de les peces teatrals, altres textos més propers i d'autors nostres.

En Pep va tenir molta sort de ser l'ajudant de la Vilaret, com l'anomenàvem aleshores. A més dels dramàtics, va tastar el gènere infantil amb el mític programa Terra d'escudella, un altre taller d'experimentació pel qual vam passar tots. La creativitat desbordada de Comediants va provocar i sacsejar la creativitat general! Tot era possible en el terreny de la màgia, de la imaginació, era com entrar en el món dels nens per la porta del seu meravellós cervell en fase de desenvolupament. Tot era possible i els nens eren tractats per primera vegada a la televisió com a persones sàvies, obertes, receptives, no com a espectadors babaus, inferiors... Segur que, amb la Vilaret, va aprendre, va créixer, s'ho va passar bé, van intercanviar experiències i... van riure. La Mercè tenia aquella meravellosa i intel·ligent qualitat d'aplicar una sàvia ironia per tal d'allunyar-se de tota pretensió absurda i inútil. Eren temps de



314



descoberta i calia desmitificar i, sobretot, avançar per un camí apassionant. La Mercè va fer obres magnífiques i es va guanyar el respecte i l'admiració de tothom. I en Pep era sempre al seu costat. Quina gran sort!

Però evidentment, en Pep es va independitzar, va començar a fer els seus primers passos com a director televisiu. Aquí es on va aportar un aspecte fonamental: la direcció d'actors. En Pep tenia molts i fonamentats referents que li van servir per adaptar la seva completa i sòlida saviesa de director i actor teatral al nou llenguatge. Jo diria, i permeteu-me la comparació, que com en Jaume Picas en el seu moment, eren personatges que feien la impressió de gent culta, educada, preparada. No vull dir amb això que els altres fóssim uns ignorants, en absolut, però crec que és just reconèixer la gran categoria, que avui de vegades trobem a faltar, d'aquells dos personatges, entre d'altres naturalment. Televisión Española, única cadena a l'Estat, era aleshores com una mare que acollia fills de moltes procedències i per què no dir-ho?, en aquest cas, la innegable categoria d'en Pep va ser el passaport perfecte per entrar a la tele. Aquella categoria la va mostrar abastament amb la seva capacitat de dirigir actrius i actors, de compondre personatges, en definitiva de dirigir ficció. Una de les aportacions més qualificades va ser justament, com dic, la direcció d'actors. Ell va obrir la concepció una mica simple, retòrica, directa, de la interpretació sovint convertida aleshores en un simple trasllat del llenguatge interpretatiu teatral a la televisió. Segur que en Pep va contribuir a apropar l'art d'interpretar al que anomenem «naturalisme televisiu», que encara avui regeix, en molts casos, l'expressió actoral.

En Pep va entrar a la tele molt probablement per la influència del realitzador Antoni Chic, aleshores professor de les classes del CIPLA que Hermann Bonnín, juntament amb Iago Pericot, van promoure amb gran encert i visió de futur a l'Institut del Teatre, al carrer d'Elisabets. El centre disposava aleshores d'un plató complet de televisió, únic a Barcelona i probablement a Espanya. Aquelles instal·lacions servien per fer tota mena d'activitats docents relacionades amb l'audiovisual i la televisió aplicades al treball d'actrius i actors. Imagino que allà se li va despertar la curiositat. La imatge, l'audiovisual, la televisió, era una novetat, un nou aprenentatge, una nova manera d'avançar per un nou camí. Un enriquiment personal i professional. Cal dir, en aquest punt, que en Pep no va perdre mai de vista les seves arrels teatrals. Potser per això, la seva experiència televisiva va ser una etapa de la seva vida, no un canvi definitiu, no va ser mai una aposta professional per sempre. Això és així si tenim present que, als dos anys d'exercir com a realitzador, va ser també director de l'Institut del Teatre. Cal subratllar aquesta feliç dualitat i cal subratllar igualment la gran capacitat de treball que va tenir exercint al mateix temps les dues activitats. En Pep era director de la institució més important d'ensenyament teatral i al mateix temps estava al dia, com ningú, de

la realitat i l'evolució del nou mitjà televisiu. Això li donava una visió àmplia i moderna de la situació general i de les dues plataformes d'expressió artística: el teatre i la televisió.

Com la d'en Pep, les procedències dels realitzadors eren d'allò més variades. El cinema (Antoni Chic), escriptors, lletristes de cançons (Jaume Picas), guionistes i realitzadors de programes radiofònics (Sergi Schaaff), el teatre (Pep Montanyès), la producció sonora i direcció teatral (Joan Bas), l'advocacia (Esteve Duran), el periodisme... i, és clar, directament del carrer (aquest seria el cas de la Mercè Vilaret i el meu). Certament, nosaltres teníem una base d'estudis fins i tot universitaris inacabats, però res semblant a l'especialització actual. Vam completar la nostra formació cultural i artística de manera personal. Fixeu-vos-hi: la Mercè va escriure una carta a l'aleshores Ministro de Información y Turismo, senyor Fraga Iribarne, explicant els seus desitjos d'entrar a la tele, i el ministre l'hi va concedir. Hi havia dos casos de realitzadors de procedència realment curiosa. Un era el militar radiotelegrafista del buque Azor, vaixell recreatiu on Franco «pescava» o, més ben dit, «li pescaven» les famoses tonyines, i l'altre era el d'un realitzador que tenia el mèrit de ser senzillament un capità de l'exèrcit. Però potser el més curiós va ser el d'un noi que, anant pel carrer, va ser atropellat per un cotxe oficial. Va baixar a socorre'l un senyor molt elegant. Sortosament, el noi només patia d'uns quants cops, però el cavaller, preocupat per la salut del jove i per no tenir més complicacions, li va entregar una targeta a l'accidentat que encara jeia a terra dient-li molt segur: «¿Está usted bien? Aquí tiene mi targeta para lo que desee». Quan el noi la va mirar va veure amb gran sorpresa que es tractava ni més ni menys que del director general de Radio Televisión Española. Va tenir sort, ja que, posant-se dret, li va demanar immediatament de convertir-se en realitzador, cosa que era la il·lusió de la seva vida. El directiu hi va accedir a l'acte i l'endemà ja era a Miramar, una mica coix però feliç! És a dir, com tots, va aprendre l'Ofici des de zero. Sí, ofici amb majúscula. Perquè sempre he defensat que aquesta feina s'aprèn fent-la, provant, reflexionant el resultat aconseguit i tornant-hi, esmenant i incorporant allò que hem reflexionat. És a dir, amb una evolució constant. Per tant, més enllà de la sort, el bagatge de cadascun era la pròpia potencialitat, el possible talent. Era el que molts de nosaltres teníem, o bé creïem tenir, i sobretot volíem desenvolupar... és a dir, tots érem autodidactes. La vida ja ens aniria seleccionant convenientment!

Però tornem als primers passos d'en Pep Montanyès. Ell s'entenia bé amb tothom i alhora tractava la gent amb exigència. Era delicadament tossut. Aquesta era la seva gran virtut i el seu gran defecte, i aconseguia tot el que volia. Ho tenia clar i sabia demanar-ho. Se'l recorda com un realitzador que donava molta importància a la tria de l'emplaçament de les càmeres, virtut pròpia dels grans directors de Hollywood. El punt de vista visual i també

per extensió el dramaturgic. Al mateix temps, era molt crític i autocrític. Podríem dir que era artísticament «insensat» i podia llançar-se a la piscina buscant resultats sense renunciar a res. Volia provar. Era valent! En definitiva, un professional net, legal i, per tradició, molt bon gestor. Aquesta gran capacitat de gestió explica que pogués, com ja hem dit, compaginar les seves tasques de realitzador amb les de director de l'Institut del Teatre. Això indica clarament la seva gran capacitat de treball i com era capaç de combinar-ho. I també explica que tenia quelcom que no tothom té: intuïció i, per tant, poder preveure artísticament i estratègicament una solució determinada. No només ser creatiu, sinó, a més, fer que allò que has pensat sigui possible dur-ho a terme amb els recursos humans, tècnics, de pressupost i de producció. Aquesta virtut, molt apreciada pels productors, és avui el que determina sovint la valoració i, en conseqüència, el futur dels professionals. L'activitat artística alimentava la de bon gestor. Una combinació perfecta! Imagino que va ser, per a en Pep, una època d'explosió de creativitat i d'enriquiment personal i professional.

Montanyès va dirigir magazins, obres de teatre adaptades, infantils, sèries, teatre gravat i en directe... Si analitzem la seva trajectòria televisiva amb una certa atenció, veiem que la polivalència, molt pròpia d'aquella època, va ser una de les seves virtuts. Els realitzadors érem aleshores autèntics «narradors d'històries», de tota mena d'històries, en un sentit ampli, i consti que a d'altres encara ens va tocar enfrontar-nos amb relats televisius més variats i tot: directes de tota mena, musicals, concursos, esportius, gales, documentals, informatius... però en Pep va voler centrar la seva activitat en la ficció, amb un fort accent teatral. I també va dirigir la seva primera sèrie: *Recordar, peligro de muerte*, del dramaturg i guionista Josep M. Benet i Jornet, que seria la producció de ficció més complexa a què es va enfrontar, donada la varietat d'escenaris que calia. Va rodar en localitzacions naturals, interiors i exteriors, cosa molt poc habitual aleshores. Pisos de l'Eixample, exteriors a la Costa Brava, etc., i per enregistrar-ho va utilitzar un dels primers vídeos «lleugers». Sí, «lleugers» entre cometes, ja que, vist avui, de lleuger en tenien ben poc. Es tractava d'una mena de maleta molt pesada que anava sobre un troller amb rodes. El vídeo estava connectat amb una no menys pesada càmera. És a dir, eren els inicis del més semblant al mètode de rodatge cinematogràfic de l'època, però amb suport videogràfic. Tota una novetat i tot un repte aplicar-ho com a nova eina per a un nou llenguatge. En el seu currículum també trobem, entre d'altres, autors estrangers variats, per exemple R. Alahyde, W. S. Maughan, G. Cooper, B. Brecht... un pas d'obertura, posterior a aquells autors russos inicials... i després, per fi, altres autors catalans, Josep Pous i Pagès, Damià Barbany, Josep Maria de Sagarra, Alfred de Musset, Guillem-Jordi Graells i, sobretot, Josep M. Benet i Jornet. L'amic «Papitu». Amic, per cert, de tots els que vam tenir la sort de treballar-hi.

També hi trobem tot un seguit d'obres gravades al teatre, la majoria produccions del Teatre Lliure amb destinació a la programació de TVE, d'àmbit estatal i d'àmbit català. Aquelles transmissions eren, suposo, una mena d'homenatge al Teatre amb majúscula, ja que s'enregistraven als escenaris mateixos i també una clara aproximació per part d'en Pep al Teatre Lliure, ja que la majoria d'espectacles eren produccions creades al Lliure. Un teatre que, en el futur, seria la seva importantíssima, única i decisiva activitat.

Avui, aquesta fórmula ha quedat absolutament obsoleta, ja que provoca un xoc de llenguatges impossible de resoldre. Permeteu-me que ho digui amb contundència ja que la meua experiència amb, sobretot, Josep M. Flotats, amb qui ho vam intentar tot, tots els recursos possibles, així m'ho ha demostrat. Potser alguna fórmula com la de fer el monòleg de Josep Pla *Ara que els ametllers ja estan florits*, dirigint-se directament a la càmera, com si fos l'espectador televisiu, podria ser la més reeixida. Però realment el teatre «retransmès» o «filmat» només es justificaria per la seva dubtosa capacitat de reclam. El millor, absolutament, és que els espectadors vagin al teatre! Si se'm permet la llicència, hauria d'estar prohibit traslladar la meravellosa litúrgia teatral a la televisió d'una manera simple i directa. Més enllà d'un document de conservació i d'estudi, les gravacions o els directes fets al teatre, com a llenguatge televisiu, són un fracàs anunciat, una guerra perduda!

318

Però s'entén que, en aquell moment, seguint amb la idea d'inspirar-se, d'entregar-se devotament al teatre, no es volgués prescindir d'aquest model de producció que té l'avantatge de cobrir unes hores d'emissió diguem-ne dramàtica amb un cost inferior al de la producció de ficció habitual. De fet, fins i tot la BBC va començar els seus dramàtics traslladant les seves càmeres als escenaris dels teatres de Londres. Consti que aquesta feina tenia la seva dificultat, sobretot quan es feia en directe, ja que calia adaptar-se a la dinàmica de la posada en escena teatral i fer que l'espectador entengués el que passava a l'escenari. Acció-Reacció. És a dir, la teoria seria que allò que l'espectador mira des de la butaca, la seva descomposició en «plans de la mirada» hauria d'inspirar, més o menys, el llenguatge visual de la realització... Segur que en Pep ho feia bé, encara que, també segur, era conscient de les mancances que planteja aquesta transcripció. Tot pel teatre. Abans que negar-se a fer-ho, segur que preferia que el fet teatral fos present en la televisió encara que amb una fórmula poc ortodoxa.

Fa divuit anys que en Pep Montanyès ens ha deixat. La seva absència, a més d'enyorança, em provoca un seguit de preguntes que segur que comparteixo amb moltes i molts de vosaltres. Què hauria fet en Pep durant aquest temps? Com hauria reaccionat davant l'evolució del teatre i la televisió? Malauradament no tenim resposta, però el que sí que tenim és el seu record. Ell serà

recordat com a home essencialment de teatre. Jo he intentat apropar, descobrir, la seva figura i la seva feina a la televisió. Crec que és una feina seva prou desconeguda potser perquè el seu viatge va ser prou breu, d'anada i tornada. Va sortir del món teatral uns anys, va visitar i viure amb intensitat el de la televisió, però a la fi va tornar definitivament al teatre. Al Teatre Lliure, la seva gran aposta. Crec que, fent televisió, no va oblidar mai la seva condició de «teatrero furibund», i em sembla que aquesta actitud queda molt palesa en una frase que he recollit: «La televisió només m'ha servit per estimar més el teatre...». Queda tot dit.

Jo diria, en el meu cas, que gràcies a estimar el teatre he estimat més la ficció a la televisió. Persones com en Pep m'han apropat a l'art, al precedent teatral a què feia referència a l'inici d'aquesta petita reflexió. Veient i vivint el teatre m'he comunicat amb la seva litúrgia d'una manera intensa, sentint la força dels orígens i somiant un dia, com ho va fer en Pep, però a l'inrevés, poder dirigir des dels seus escenaris. Sense el teatre, la ficció a televisió no seria res. I jo, sense anar al teatre, tampoc. Però la televisió té un valor que li és específic: encara que absolutament efímera, conserva, esperem que per sempre, allò que s'ha enregistrat, allò que un dia va dirigir en Pep Montanyès. La televisió en general i la seva ficció en particular, és un cronista, un mirall magnífic de la nostra societat, de la nostra època. En Pep segueix viu, en part, perquè segueix viva la seva gran aportació al mitjà televisiu. Gràcies, Pep, i fins a sempre!



Josep Montanyès i l'Institut d'Edicions

Àngels Prats Nadal

Durant la seva etapa de director de l'Institut d'Edicions.

JOAN CARLES AMBROJO

Josep Montanyès va iniciar la seva etapa al capdavant de l'Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona just després de la seva creació l'any 1990.

Feia set anys, el 1983, coincidint amb el mandat del president Antoni Dalmau, havia nascut el Gabinet de Publicacions, precursor de l'Institut d'Edicions. Era el moment en què la Diputació de Barcelona s'estava modernitzant i creava noves estructures per fer front a la tasca d'impulsar la democratització dels ajuntaments de la província. En aquest context es va crear el Gabinet de Publicacions per tal de dotar la institució d'un departament editorial que coordinés les publicacions. Poc temps després, ja inaugurada la nova seu de Can Serra de la Diputació de Barcelona a la rambla de Catalunya, 126, el Gabinet de Publicacions es va traslladar a l'edifici de Puig i Cadafalch, on va romandre fins que el 1988 es va establir al carrer de Còrsega, 300. En aquell moment, Isaías Táboas era el cap del Gabinet i va ser ell qui va gestar la creació de l'Institut d'Edicions com a organisme autònom que depenia de la Diputació de Barcelona, hereu del Gabinet de Publicacions.

El 1990, Josep Montanyès va rebre l'encàrrec del president Manel Royes de tirar endavant l'Institut d'Edicions. En un primer estadi, l'Institut d'Edicions tenia com a missió dur a terme les publicacions institucionals amb l'objectiu també de centralitzar-les i poder fer una política editorial conjunta i homogènia de tota la corporació. En poc temps, però, aquesta missió va quedar curta i aviat l'Institut va assumir, a més a més de la tasca editorial, la publicitat, la presència en fires i l'organització d'esdeveniments institucionals, així com també el control de la imatge corporativa. La institució creixia i evolucionava i calia anar incorporant-hi les tasques derivades d'aquest creixement pel que fa als aspectes relacionats amb la comunicació. Parlem d'una època en què cap institució pública encara no havia assumit la comunicació considerant-la una eina clau en el seu desenvolupament i posicionament com a organització.

Durant aquests anys, gràcies a l'empenta i la dedicació de Josep Montanyès, l'Institut d'Edicions va editar una sèrie de llibres de molta qualitat, que encara avui formen part del catàleg i són vigents tant pel contingut com per l'aspecte formal. Tots ells denoten el gust i la sensibilitat que expressava



322

envers els llibres ben fets, amb dissenys cuidats fins a l'últim detall. En són exemples els llibres dedicats als parcs naturals, amb textos i fotografies de gran valor literari i artístic, dels quals destaquem *He mirat aquesta terra*, que compagina fotografia i poesia, els llibres dedicats a la recuperació de figures de renom intel·lectual i artístic, com *Adrià Gual. Mitja vida de modernisme*; *Josep Bartolí. Un creador a l'exili* o *Fabià Puigserver*; d'altres dedicats a temes patrimonials i històrics, com *Poblet. Espai i temps*, *Ciutats antigues de la Mediterrània*, *Cartografia mallorquina*, o la col·lecció «Llibres d'abril», que cada any publicava un volum per celebrar la Diada de Sant Jordi, amb la reedició sobretot d'antologies (que prèviament Proa havia publicat) de poetes com J. V. Foix, Josep Maria de Sagarra, Salvador Espriu o Pere Quart, entre d'altres.

Durant el seu pas per l'Institut d'Edicions també va promoure un seguit de projectes editorials i col·leccions amb altres editorials o institucions, amb les quals sumava sinèrgies, per poder tirar endavant iniciatives de molt alt nivell cultural i d'interès per a la normalització de la llengua i de la cultura que, altrament, potser no haurien vist mai la llum. De tot plegat destaquem l'*Obra completa* de Maria Aurèlia Capmany, la *Paremiologia catalana comparada* de Sebastià Farnés, la col·lecció «Clàssics catalans», amb la publicació de les obres completes de J. V. Foix, Marià Manent i Joan Vinyoli, i els catàlegs de les exposicions del CCCB.

Cal remarcar, també d'aquesta època, la dedicació que va continuar aportant a les edicions de l'Institut del Teatre, amb la creació de noves col·leccions i la modernització de les existents amb nous dissenys i una gran quantitat de nous títols. Parlem de les col·leccions dedicades a la recuperació de textos teatrals, com ara la «Popular de Teatre Clàssic Universal», de la qual destaquem la reedició de les traduccions de Shakespeare de Josep Maria de Sagarra; la

Presentació d'un llibre de Comediants, amb Pau Monterde, Manel Royes i Joan Font.

Presentació de publicacions de l'ADE a la sala la Cuina de l'Institut del Teatre.

JAUME SOLER



Presentació de l'*Obra completa* de Maria Aurèlia Capmany a la Llibreria de la Diputació amb Àlex Susanna, Maria Martínez, Manel Royes, Gillem-Jordi Graells i Josep Montanyès.

JAUME SOLER

«Biblioteca Teatral», amb la publicació de textos dramàtics contemporanis; «Clàssics», amb la publicació del *Teatre complet* de Samuel Beckett i el *Teatre complet* de Bertolt Brecht com a obres cabdals. De les col·leccions dedicades a la teoria teatral o a homenatjar les figures més importants de l'escena teatral, tant a Catalunya com a la resta del món, caldria assenyalar la col·lecció «Materials Pedagògics», amb la publicació en tres volums de la *Història del teatre* de Vito Pandolfi, «Monografies de Teatre», «Escrits Teòrics», «Lliçons Magistrals» i «Premis d'Honor» com les més significatives.

En resum: Josep Montanyès va incorporar al catàleg editorial de la Diputació de Barcelona uns llibres extraordinaris i unes col·leccions de gran valor cultural i de recuperació d'autors i temàtiques relacionades amb la institució que conserven plenament el seu interès.

En aquest context de creixement, l'any 1992 Josep Montanyès va impulsar el trasllat de l'Institut d'Edicions al carrer de Londres, 55. I arran del tancament de la impremta de la Diputació de Barcelona, l'Institut d'Edicions es va fer càrrec del *Butlletí Oficial de la Província de Barcelona* (BOPB). A partir d'aquí va començar l'etapa de modernització del *Butlletí* fins a la seva digitalització l'any 1998. Va ser el primer butlletí provincial digital i el primer butlletí oficial a abandonar el paper de tot l'Estat espanyol.

L'any 1994 es va crear el Cercador d'Informació i Documentació Oficials (CIDO) primer servei també d'aquestes característiques a l'Estat espanyol. Tot plegat va confluïr en la creació de la Llibreria de la Diputació de Barcelona.

La Llibreria va néixer amb un doble objectiu: d'una banda, ser una llibreria especialitzada en publicacions de l'Administració pública i, de l'altra, acollir

el CIDO. Es tracta, doncs, d'una llibreria singular amb vocació de servei públic i així es va consolidar durant els anys següents.

En un primer moment, la Llibreria es va ubicar al carrer de Londres, 57, i de seguida va esdevenir una llibreria de referència a Barcelona, sobretot per la seva especialització. A l'interior es va crear també un espai típic auditori, que acull presentacions de llibres i actes institucionals, a més dels punts de consulta del CIDO oberts a l'abast de qualsevol ciutadà i d'accés gratuït.

Josep Montanyès, doncs, va concebre la Llibreria no només com un punt de venda de les publicacions pròpies de la Diputació de Barcelona i de l'Administració en general, sinó com un espai de trobada i d'intercanvi d'idees en el marc de la institució, i també com un espai de consulta i cerca d'informació a l'estil de les biblioteques públiques.

Actualment, la Llibreria de la Diputació es troba situada als baixos de la seu de Can Serra, amb accés des de l'avinguda Diagonal, 393. L'any 2019 va complir 25 anys i encara manté intacte l'esperit inicial de vocació de servei públic.

324

L'any 1998, arran de la reobertura al públic del Palau Güell, es va encarregar de posar en marxa la botiga d'aquest palau del carrer Nou de la Rambla. Aquesta botiga, ubicada a l'interior del Palau, també és un punt de venda de publicacions, a més a més del marxandatge del Palau, del qual se li va encarregar que fes les línies de disseny i la producció.

L'any 2000, en ser nomenat director del Teatre Lliure, Montanyès va deixar la direcció de l'Institut d'Edicions, tot i que va continuar-hi vinculat com a assessor de la presidència fins a la seva mort el novembre del 2002.

L'Institut d'Edicions va seguir la seva tasca sota la direcció d'Antònia Bisbal, fins que l'any 2006 va ser absorbit per la Direcció de Comunicació, creada feia poc dins l'estructura de Presidència. La tasca editorial de la Diputació de Barcelona ha continuat des de llavors integrada a Presidència, dins l'àmbit de comunicació.

El pas de Josep Montanyès per l'Institut d'Edicions va transcendir l'encàrrec que va rebre de muntar, organitzar i centralitzar el servei editorial de la Diputació de Barcelona. Va anar més enllà, ja que el va fer créixer, amb la incorporació del BOPB, del CIDO i de la Llibreria, i el va dotar de contingut, li va donar objectius i el va fer evolucionar i adaptar segons les necessitats del moment i els diferents encàrrecs de la institució, sempre un pas més endavant, sempre amb l'ambició de fer les coses ben fetes, sempre volent fer allò que encara ningú no havia fet.

Josep Montanyès en la ADE: la voluntad del encuentro

Carlos Rodríguez Alonso

Director Gerente. Asociación de Directores de Escena de España (ADE)

«Una de las características más notables de su personalidad [fue] inducir y promover el acuerdo y la concordia. A lo largo de muchos años lo he visto aparecer en algunas refriegas, intentando superar o encauzar conflictos, fueran estos reales o provocados. He observado cómo cuidaba a algunos amigos con una paciencia y un tacto dignos de encomio, cómo en la duda promovía la concordia». Esto escribía sobre Josep Montanyès el que fuera Secretario General de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE), Juan Antonio Hormigón, en un emotivo artículo que publicó con motivo de la muerte de este.³ Creo que su apreciación recogía con sinceridad y exactitud la experiencia de una amistad forjada desde finales de los años 60 y en la que también habían compartido avatares teatrales y organizativos en la ADE durante mucho tiempo.

325

Josep Montanyès ingresó en la Asociación de Directores de Escena de España en 1983, al poco de su fundación, y fue elegido como vicepresidente a principios de 1988. En 1995 pasó a desempeñar la presidencia de la ADE durante cuatro años, hasta que prefirió alejarse del cargo por necesidades de su dedicación profesional y otras circunstancias personales, según le confió a Hormigón,⁴ y se incorporó al consejo consultivo. Así, mantuvo su vinculación con los órganos directivos de la Asociación hasta el final, aunque en un segundo plano.

En aquel lejano 1988, apenas un mes después de acceder a la vicepresidencia, Montanyès participó en el I Congreso de la ADE, que tuvo lugar en Mallorca. «Esto, que es el primer paso, debe constituirse en una norma habitual entre nosotros, una forma de desarrollar las relaciones entre todos los directores. [...] Los problemas de desconocimiento que ahora existen

3. HORMIGÓN, J. A. (2003). «Josep Montanyès o el arte del acuerdo». *Revista ADE-Teatro* (núm. 94), p. 36-42.

4. *Ibid.*



326

van a romperse, y van a establecerse contactos y colaboraciones. Las autonomías parecen estar separándonos más que acercándonos, y la ADE tiene un papel importante de unión de unos profesionales concretos», afirmó tras la clausura.⁵ Sus declaraciones evidenciaban lo que, desde mi punto de vista, caracterizó su voluntad en el seno de la asociación: la creación del espacio de encuentro e intercambio con sus colegas de profesión. Meses más tarde, facilitarí­a la presentación de la ADE a los profesionales catalanes en una sesión realizada en el Institut del Teatre de Barcelona, que dirigió hasta ese año.

En 1989, en el II Congreso, que celebramos en Gijón, Montanyès y Pau Monterde presentaron una ponencia dedicada a la Formación profesional del director de escena. En ella planteaban la necesidad de sistematizar los estudios correspondientes, en un momento en el que la docencia reglada de esta disciplina tan solo contaba en todo el país con la que ofrecía el Institut del Teatre, además del curso experimental puesto en marcha por la RESAD en Madrid.⁶ Se trató sin duda de una intervención relevante en tanto que contribuyó al debate sobre las enseñanzas artísticas, que cristalizaría tiempo después en planes de estudio que hoy son una realidad en todo el territorio español.

Montanyès i Pep Anton Gómez amb alguns intèrprets de *Los aprendices de brujo*, a Madrid, producció de l'ADE.

JUAN P. CLEMENTE

Montanyès entre els assistents del III Seminario del Castillo de la Mota, 1992.

C. RODRÍGUEZ

5. HORMIGÓN, J. A. (ed.) (1990a). Primer Congreso de la Asociación de Directores de Escena. Ponencias y debates. Mallorca, febrero 1988. Madrid, Publicaciones de la AD, p. 106.

6. Vid. HORMIGÓN, J. A. (ed.) (1990b). Segundo Congreso de la Asociación de Directores de Escena. Ponencias y debates. Gijón, abril 1989. Madrid, Publicaciones de la ADE, p. 33-54.



Montanyès amb Pericot, Alvear i Benet en el mateix seminari.

R. BRIONES

En una trobada hispano-cubana de directors, a l'Havana, el 1995.

C. RODRÍGUEZ

Repaso a vuelapluma su participación en diversas actividades de la ADE durante los años siguientes y le recuerdo en los congresos de 1990 (Málaga) y 1991 (Sitges); en el seminario del Castillo de la Mota de 1992, compartiendo reflexiones junto a Benet i Jornet sobre el trabajo entre el director de escena y el autor teatral, una relación que por aquel entonces habían transitado juntos en dos ocasiones; en el V congreso de la ADE (Orense, 1993); en el Encuentro Hispano-Cubano de Directores de Escena que realizamos en La Habana en 1995; en el VIII congreso (Viana do Castelo, Portugal, 1997), donde presentó una ponencia sobre organización teatral a partir de las líneas de funcionamiento del Teatre Lliure y las perspectivas abiertas por la nueva sede que se inauguraría unos años después;⁷ en las Jornadas sobre los derechos intelectuales del director de escena, organizadas por AISGE y la ADE en Sevilla, en el año 2000...

A pesar de que las obligaciones de gestión en la Diputación de Barcelona y en el Lliure iban absorbiendo su tiempo con mayor intensidad, Pep procuraba reservarse las fechas de estos encuentros porque, más allá de la representatividad de su cargo en la ADE, me consta que disfrutaba con la compañía de sus colegas. Su presencia, a veces discreta pero siempre en activa atención, contribuía a un diálogo ponderado, y su aportación fue en no pocas ocasiones impulsora de valiosas iniciativas.

Quizá la más llamativa llegó precisamente a consecuencia del IV congreso de la ADE en Sitges, en 1991. En aquella cita, la mayor parte de los congresistas

7. MONTANYÈS, J. (1998). «El Lliure: de Gràcia a Montjuïc». *Revista ADE-Teatro* (núm. 66-67), p. 157-165.

nos desplazamos a Terrassa para asistir a un singular espectáculo, *Els aprendents de bruixot*, una obra de Lars Kleberg que Montanyès había dirigido en el Centre Dramàtic del Vallès. Se trataba de la recreación ficticia de un encuentro de los principales directores del teatro soviético de los años 30 –Nemiróvich-Dánchenko, Tretiakov, Stanislavski, Meyerhold, Tairov, Eisenstein– junto a otras personalidades del teatro antifascista europeo –Gordon Craig, Piscator, Brecht y el sueco Sjöberg–, para homenajear al actor chino Mei Lanfang durante la gira que realizó por la Unión Soviética en 1935. Montanyès y su equipo habían transformado el Teatre Alegria en un espacio cuadrangular con una gran mesa concéntrica, una alfombra central y un graderío que recorría las cuatro paredes engalanadas con banderolas, desde cuyos asientos los espectadores asistíamos al gran debate teatral. Pero lo más excepcional fue que, para interpretar a aquellos inmensos pensadores del teatro, había reunido a un nutrido grupo de directores de escena, autores y críticos catalanes. El resultado, pleno de profesionalidad, disciplina artística y entusiasmo, era espléndido y fascinante.

328

De inmediato surgió la idea de repetir la experiencia en castellano para la entrega de los premios ADE que íbamos a celebrar a finales de año. La generosa colaboración del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, que dirigía Guillermo Heras, y del Centre Dramàtic del Vallès, comandado por Pau Monterde, hizo posible poner de nuevo en pie la producción. Y en noviembre Montanyès se trasladó a Madrid durante varios períodos, acompañado de quien era su ayudante, Pep Anton Gómez, para realizar los ensayos de *Los aprendices de brujo* con un nuevo reparto en el que se conjugaron igualmente directores, escritores y teatrólogos. El elenco agrupaba a más de cuarenta compañeros, entre profesionales y alumnos de dirección, y Pep engarzó turnos, aprovechó disponibilidades y conjugó temperamentos para conformar un montaje lleno de inteligencia. Tiempo más tarde tuve oportunidad de preguntarle cómo se las había apañado para armonizar personalidades tan fuertes y diversas en aquel espectáculo; con una maliciosa sonrisa, me contestó: «Con mucha mano izquierda».

Aquellos *Aprendices de brujo* de la ADE gozaron de tres representaciones que constituyeron un éxito rotundo y abarrotaron literalmente de público la ya desaparecida Sala Olímpia. Y la sorprendente iniciativa de camaradería que Pep había construido entre quienes habitualmente dirigimos o escribimos, se convirtió en el germen de nuevas acciones escénicas que la ADE realizó en las entregas de premios de temporadas siguientes.

En 2002, Montanyès estaba totalmente inmerso en la dirección del Teatre Lliure, del Institut del Teatre y en las obras de la Ciutat del Teatre de Barcelona. Aún así, había accedido a participar en el XI congreso de la ADE, que



A les jornades sobre els drets intel·lectuals del director d'escena, a Sevilla, el 2000.

M. GALLARDO ESCUDERO

Amb la junta directiva de l'ADE en una visita a les obres del nou Lliure, el 1997.

C. RODRÍGUEZ



íbamos a celebrar en Valladolid del 15 al 17 de noviembre, y a presentar una ponencia sobre las responsabilidades organizativas del director de escena. Unos diez días antes, Hormigón me informó de que Pep no podría venir. Había recibido una carta suya, cuyo contenido no podía desvelar, informándole de que le sería imposible. Evidentemente, algo grave ocurría. Los programas estaban impresos, los viajes previstos y todo organizado, así que hubo que disponer rápidamente el reemplazo de su intervención, que asumió con diligencia Eduardo Alonso. Poco más tarde nos llegó la noticia del súbito fallecimiento de Montanyès, víctima con toda seguridad de la tensión de sus responsabilidades laborales.⁸ Aquel XI congreso quedó marcado en la historia de la ADE por la profunda tristeza de su ausencia.

Durante los años en que frecuenté su trato en las reuniones de nuestra junta directiva, en las actividades de la Asociación y en algunos encuentros personales en Barcelona, Pep se manifestó siempre con generosidad y con una amabilidad en la que brillaba la inteligencia para asumir las situaciones y proponer vías de actuación. La pasión teatral y la vocación de construir un patrimonio cultural animaron siempre la acción con sus colegas. Y quienes en la ADE tuvimos el placer de conocerlo y disfrutar de su amistad, lo recordamos con admiración y cariño. A menudo lo seguimos echando de menos.

8. Las circunstancias y términos de aquella carta los explicó el propio Hormigón tras el fallecimiento de Montanyès, en el artículo citado anteriormente. *Vid.* HORMIGÓN (2003).

Un adeu abans d'hora



Josep, Pep, Monti... Montanyès

Joan Ollé

Una bona nit del segle xx, sortint de sopar d'algun restaurant de l'Eixample amb en Jordi Mesalles, vam sorprendre Josep Montanyès en el moment precís que recollia les «caquetes» del seu gos. Celebrant aquell acte de civisme al meu estil d'aleshores, vaig deixar-li anar: «És la cosa més bonica que t'he vist fer mai».

332

Just començat el XXI, em va citar un dissabte al matí per fer el vermut a la terrassa del terrat d'un hotel de moltes estrelles, no gaire lluny del lloc de la nostra trobada anterior. Va venir amb la Maria Martínez, la seva dona –amb qui encara tenim pendent una copa al bar del Majestic–. Després d'anys d'assumir la titànica feina de posar en marxa la nova seu del Lliure a Montjuïc, ara li tocava aixecar el teló. Em va explicar que volia crear un consell de direcció, i que pensava en mi –que acabava de dimitir com a director del Sitges Teatre Internacional– per programar, amb un discretíssim pressupost, l'Espai Lliure, una deliciosa saleta per a un centenar llarg d'espectadors, a peu de carrer, que el projecte de Fabià Puigserver havia contemplat com a sala d'assaigs.

Parlava des de l'excitació que provoca l'extrema fatiga, deixant molt i molt clar, com tement futures traïcions shakespearianes, que la més mínima de les decisions passaria per ell i només per ell. Tenia por, molta por, exhaust i escaldat com estava per les mil putades que havia hagut d'aguantar –i les que encara havien d'arribar!– per part dels representants de les principals institucions catalanes. En acomiadar-nos, vaig entendre el perquè de la presència de la psicòloga Martínez. Els escollits vam ser Carme Portaceli, Josep Maria Mestres –ja vinculats a «la casa»– i Àlex Rígola i un servidor, nous en aquella plaça, la Margarida Xirgu.

Vaig aplaudir amb les orelles que en la temporada 2001-2002 es programés amb tots els honors una reedició de la mítica i fundacional *Ronda de mort a Sinera*, de Salvador Espriu, dirigida per Ricard Salvat, a qui el Lliure mai no havia confiat cap producció al llarg del seus primers 25 anys; ho vaig voler

entendre com si els nostres germans grans, després de batre's des de trinxeres contràries, ara cantessin a cor: «...han convingut molts noms a un sol amor». I, ja entrats en camins espriuans, si d'alguna cosa estic feliç de córrer per allà és d'haver-li proposat al meu amo i senyor que Raimon tornés a cantar les *Cançons de la roda del temps*, àlbum de l'any 1966, al nostre teatre. Pura meravella amb localitats més que exhaurides.

Virtuts del Monti: una infinita tossuderia trufada de tota mena d'escarafalls, excés de decibels, i, quan convenia, cop de porta o de puny sobre la taula: un còctel afinadíssim propi de Capità Haddock i Monstre de les Galetes.

333

Una tarda, fent classe a l'Institut del Teatre, a dues passes del Lliure, pica un bidell a la porta i em diu que el senyor Montanyès em reclama amb urgència. Em disculpo amb l'alumnat, travesso la plaça de l'exímia Xirgu i trobo en Pep tan fet malbé com el seu teatre: una màquina d'enorme pes instal·lada al cel de la part dreta –*côté jardin*– de l'escenari havia cedit, deixant al seu pas un paisatge de desolació i fràgils fustes esberlades, com un tàpies maligne. Al quartet no ens va resultar fàcil –i ara faig broma– convèncer el jefe que allò no havia estat un complot dels Quatre Genets de l'Apocalipsi Institucional per acabar de fotre'l.

Herbert J. Freudenberg, psicòleg nord-americà d'origen alemany, va ser el primer a parlar, el 1974, dos anys abans de la fundació del primer Teatre Lliure, del *burnout*, o estrès laboral i emocional, nascut de la sensació de no disposar de prou força per fer front a les adversitats de la feina. I Montanyès era una força de la voluntat i de la Natura.

Un parell de dies abans de la seva mort vam tenir una reunió. Ell estava al límit. Li vam aconsellar molt seriosament que sortissin de cap de setmana amb la Maria. I se'n va anar per sempre. Al seu funeral, tots els Genets eren a primera fila.

Gràcies, Josep, Pep, Monti... Montanyès: va ser un temps preciós.

L'absència que sorprèn

Carme Portaceli

Quan et relaciones habitualment amb algú, no acostuma a sorprendre't el fet de veure'l, no tens consciència de la seva presència; hi és, senzillament, i és normal que te'l trobis pels passadissos, com també ho és parlar-hi, compartir el dia a dia... Això era en Pep al nou Teatre Lliure, una persona amb qui et trobaves i que associaves amb aquest espai on somnies què t'agradaria fer, el perquè, el com i el quan...

334

En Pep mai posava pegues als teus somnis, els respectava d'una manera que era gairebé impossible d'imaginar, els defensava a capa i espasa, hi creia tant com hi poguessis creure tu.

Venia d'una generació a la qual devem tot el que és el nostre Teatre avui, va ser un mestre amb qui van estudiar Lluís Pasqual, Joan Font... Però també va pertànyer a una generació a la qual mai s'ha fet justícia, perquè el nostre és un país on sempre es comença de cap i de nou, on no es respecten els mestres, on sembla que cal inventar-ho tot perquè el que hi havia abans no serveix.

I, malgrat això, en Pep va voler fer un teatre en què participés la gent en què ell creia. Va obrir per davant amb els més compromesos, amb les propostes més arriscades, i per darrere amb la tradició i amb directors importants de generacions anteriors.

Va ser un toro, però un toro de debò. Avui podem dir que el projecte del nou Teatre Lliure d'en Fabià es va fer realitat gràcies a l'esforç, la tossuderia i la generositat d'en Pep. Ell va lluitar fins al final de la seva vida per tal que aquest teatre anés endavant, i us puc assegurar, tot i que ja deveu suposar-ho, que no ha estat una tasca fàcil.

Va estar a punt de llançar la tovallola més d'un cop perquè la pressió era terrible, les dificultats incommensurables, el patiment brutal. Feia que tot-hom al voltant seu penqués com ho feia ell, encara que no tinguessin aquella força que ell tenia, però ho feien. Va dur endavant amb decisió i amb passió

un somni ambiciós en què havia deixat catorze anys de vida. I després de tot això, ho va compartir amb la gent. Sorprenent, sorprenent perquè no és gens habitual!

Sempre era sincer, i això significava més d'un crit, però mai no deia el contrari d'allò que pensava. Aquesta part resultava molt fàcil perquè mai no t'enganyava. Amb ell podies parlar sempre de tu a tu, perquè era el seu estil, el que ell et proposava sense dir-ho, només amb la seva actitud. També era delicat, et deia les coses amb un compte que era fins i tot curiós en una persona tan directa.

335

Podies ser amiga seva, sentir-te a casa en el teatre, moure-t'hi com per casa teva; li agradava veure't per allà, pels passadissos, treballant, i parlar amb tu del que pensava, comentar-ho, discutir-ho.

Per tot això, avui el seu buit en aquest teatre es nota molt. La seva absència sí que sorprèn. Jo estrenaré ben aviat una obra que ell va voler fer perquè creia en aquest somni meu. El trobaré molt a faltar. M'hauria agradat molt que l'hagués vist, compartir-ho amb ell.

Avui a en Pep li devem que el nou Teatre Lliure existeixi i que estigui obert. I una cosa oberta és molt més difícil de tancar. Ell això ja ho sabia. Gràcies, Pep. La meva propera estrena és per a tu.

Text publicat a la revista *ADE*, núm. 93 (gener-març del 2003), de l'Associació de Directores de Escena d'Espanya, formant part d'un dossier titulat *Josep Montanyès, un ciudadano del teatro*. L'hem traduït del castellà.

El què de la metamorfosi

Àlex Rigola

336

A en Pep li va tocar ser un dels protagonistes que marcava la difícil transició que convertia l'excel·lència d'una companyia com la del Teatre Lliure en una institució pública amb dos equipaments a la ciutat de Barcelona. I ell va marcar el camí entenent perfectament que per a l'èxit de la transformació era necessari trencar els personalismes i mantenir la personalitat. I aquesta, per a mi, va ser la gran lliçó que ens va deixar. Segurament, fou la persona que va entendre millor que aquella companyia que tenia la seva seu al barri de Gràcia, amb una trajectòria que havia estat una referència a tot l'Estat, ara passava a ser un equipament públic i que, per tant, havia d'oferir una obertura total a l'hora de prendre volada, entenent quina era la seva funció dins l'ecosistema de la ciutat i del país. Va obrir les portes perquè molts artistes que no formaven part del cercle de la companyia fundacional hi poguessin treballar. I també va entendre que en aquesta obertura necessària feia falta mantenir la personalitat. Que el públic reconegués actrius, directores, dramaturgs, escenògrafs com a familiars d'una casa, ara més gran, cada vegada que anava al teatre, igual que ho havia fet abans amb la històrica companyia. Sí, va entendre que era més important treballar amb artistes amb personalitat i amb artesans abans que fer una programació on prevalguessin les temàtiques o les tipologies escèniques. I tenia molt clar que el programador artístic es convertiria en estrella si les veritables estrelles eren els artistes i no ell; per a això, era necessari que uns quants que estiguessin al seu costat fessin d'aquella casa la seva i que, oferint una continuïtat a alguns artistes, alhora dotava de força la institució mateixa, com també que aquesta aposta havia de tenir un límit. La seva generositat, sortint del focus per fer el seguiment, sense deixar-se portar pel fulgor del moment, és pensar a mitjà termini i fer camí. No dic a llarg termini perquè en teatre (aquí i ara) no es pot pensar mai en l'espectador d'aquí vint anys. És consolidar projectes i equips artístics. És fer arrelar camins amb personalitats que poden ser molt diferents, perquè en Pep també sabia que la ciutat, que donava molt de si en el seu recorregut escènic, era en el fons massa petita per especialitzar-se en una única tendència, per la quantitat de recursos públics que tenia. I sabia que el Lliure

seguiria essent el Lliure si no intentava copiar cap altre equipament cultural i se centrava en el territori escènic, que és l'àmbit pel qual s'havia fet aquell nou espai. D'on ens venia tot aquell amor cap al primer Lliure? D'anar a veure teatre que semblava sortit de somnis, d'art, de qualitat, de sensibilitat, d'artistes que reconeixíem amb un camí personal d'altíssima qualitat a través de les seva obra. En Pep va preservar les arts escèniques del país. Va obrir les portes d'un nou teatre públic. Va mantenir la independència artística davant d'altres institucions. Va buscar consens, malgrat les dificultats i els pals a les rodes. Va fer que aquesta casa mantingués una personalitat pròpia, sabent també que l'esperit estava en la suma de totes les persones que hi treballen. Va crear un petit equip d'assessors compost per artistes residents afins a la casa. Va perdre la salut en l'esforç de dotar-la amb uns pressupostos que no tenia, i potser per culpa d'això no va tenir temps de veure com donava fruit aquella llavor que ell havia anat regant. Uns altres vam tenir la sort de rebre després aquells espais, on el camí a seguir estava ja apuntat. I, particularment, vaig tenir la fortuna de ser objecte de la seva generositat en convidar-me a entrar en aquella casa, que d'alguna manera per a mi havia estat estrella polar, i fent que el seu camí particular em servís de referència sobre com portar equipaments escènics i festivals.

Excel·lència abans que forma.

Art abans que estratègia.

Humanitat.

Els darrers anys i un adeu abans d'hora

Guillem-Jordi Graells

338

El 25 d'octubre de 1997 Montanyès celebrava el 60è aniversari. Estava en plena activitat, de la qual cosa són indicatiu les funcions i els càrrecs que ostentava o havia abandonat feia poc: gerent de la Fundació Teatre Lliure i gestor de les obres de remodelació del Palau de l'Agricultura com a nova seu, membre de la Comissió Tècnica del Projecte Ciutat del Teatre, comissionat de la Presidència de la Diputació i membre de la Junta de Govern de l'organisme autònom Institut del Teatre, director de l'Institut d'Edicions de la Diputació, i encara, sense que li requerissin una dedicació tan intensa, vicepresident de l'Associació d'Actors i Directores Professionals de Catalunya, president de l'Asociación de Directores de Escena de España, membre del Consejo Nacional de Teatro i potser encara me'n deixo algun.

Les llengües viperines, que mai no en falten, ho atribuïen a afany de poder, quan en realitat era signe de la confiança en les seves capacitats per part de diverses institucions i col·lectius, i, sobretot, conseqüència d'un afany de servei que havia demostrat des de feia molts anys. Era una persona tenaç i fins tossuda, i feia temps que ho demostrava: per exemple, en el projecte de futur del Lliure, que havia encapçalat d'ençà que va faltar el lideratge de Puigserver. La seva eficàcia en les resolucions i la gestió feia que sovint se li demanés una ampliació de les prestacions o els compromisos que havia adquirit. Un cas emblemàtic el tenim en les funcions dins la Diputació de Barcelona, on s'havia guanyat la confiança successiva dels presidents Dalmau i Royes. Aquest darrer, en acabar el mandat com a director de l'Institut del Teatre, el 1988, el va incorporar com a assessor de temes culturals a la Presidència, i això va comportar l'encàrrec de continuar vetllant per l'Institut des de l'organisme autònom que havia tramitat, al qual es va afegir més endavant un comissionat durant la tramitació i la construcció d'una nova seu de la institució. Però encara, a aquests encàrrecs s'hi va afegir el de vetllar per les edicions de la Diputació, des d'on organitzà l'Institut d'Edicions que s'havia creat, amb una activitat que combinava la gerència eficaç de l'ens amb el disseny de col·leccions i publicacions, i la reforma del Butlletí Oficial de la

Província. De tot això en parla en aquest volum la que va ser la seva mà dreta a l'Institut d'Edicions, Àngels Prats.

Pel que fa al Teatre Lliure, en incorporar-s'hi el 1985, a petició de Fabià Puigserver, de bon principi havia organitzat i presidit l'Associació d'Espectadors, per intervenir després en l'elaboració del Projecte de futur fet públic arran del desè aniversari i, com a conseqüència, en les tasques per a la creació de la Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona, de la qual ben aviat esdevingué el gerent. Ell va suggerir Antoni Dalmau com a president i ambdós van acudir a Josep M. Socias Humbert com a secretari del nou ens. Era molt clar que el padrinatge d'aquell nou Lliure havia de venir de les administracions controlades pels socialistes, ja que la Generalitat pujolista s'havia embarcat en l'aventura d'un Teatre Nacional que havia dissenyat Flotats. Per això, també a l'hora de designar la naixent Fundació, es va acordar afegir-hi aquell «de Barcelona» que, d'alguna manera comprometia l'Ajuntament a un paper especial en el seu naixement i tutela posterior.

Després de la desaparició de Puigserver, havia assumit un paper capdavanter en la gestió d'aquell projecte de futur, que aleshores estava vinculat a la remodelació del Palau de l'Agricultura, cedit per l'Ajuntament. La tasca per fer-ho realitat la va empènyer durant els deu anys següents, fins a assolir la inauguració i dotació de l'equipament, amb una interlocució complexa –quan no plena d'hostilitats, malentesos i alguna malvolença– amb les diverses administracions, en interlocució amb una successió de càrrecs polítics i tècnics marejadora, i alhora creant complicitats amb el món professional i l'opinió pública. Tot plegat, alhora que acompanyava com a cap de la gestió econòmica la direcció artística del Lliure, primer amb Lluís Homar (1990-1998) i després amb Lluís Pasqual i qui signa això (1998-2000). Durant aquells quinze anys, a més, va dirigir diversos espectacles a la casa i també va fer d'actor en d'altres, segurament allò que més el compensava i relaxava de les tasques de gestió i de negociació política, que haurien estat esgotadores per a una persona sense la seva tenacitat i empenta.

I amb tot encara li quedava temps, esma i ganes per col·laborar des de diversos càrrecs en dues associacions professionals, la d'actors i directores de Catalunya i l'estatal de directores d'escena, a les quals va ser reclamat pel seu prestigi professional i per la fama de bon gestor. A tot plegat cal afegir que, per bé que havia deixat la feina com a realitzador a Televisió Espanyola a Catalunya en el moment d'incorporar-se al Lliure, uns anys després aconseguia que l'ens audiovisual es comprometés en la coproducció d'alguns dels espectacles del teatre, a canvi dels drets d'enregistrament i d'emissió, i amb ell fent-se càrrec de la realització televisiva d'una dotzena de muntatges, tres per temporada, entre el 1989 i el 1993. Per si tot això fos poc, cal afegir-hi la



direcció de diversos recitals i petits muntatges, o la intervenció com a actor en d'altres, que hem vist en la relació de les seves fites com a director i intèrpret. Tot aquest volum de feina, que mantenia aparentment sense cansament ni ganes d'afluïxar, feia que el seu entorn li recomanés sovint anar baixant d'intensitat i dispersió, però ell se sentia amb ganes i forces suficients com per no deixar els compromisos sense haver assolit unes fites determinades. En tot cas, si els entrebancs per part d'alguns responsables públics provocaven algun defalliment puntual, sempre era passatger i tornava amb renovat impuls a les feines.

Vegem, però, amb una mica més de detall aquests fronts d'acció simultanis en què Montanyès actua en el darrer lustre de vida. El més destacat, sens dubte, era el del Teatre Lliure, com a gerent de la Fundació i màxim responsable dinamitzador de les obres de rehabilitació del Palau de l'Agricultura. Aquella tardor del 1997, les obres duïen un any i mig de realització efectiva, després d'haver passat per una llarguíssima tramitació que havia convertit en il·lusòria la pretensió inicial de tenir-ho enllestit per als fastos olímpics (com, d'altra banda, va passar amb absolutament tots els altres equipaments culturals previstos). L'existència de la Fundació havia estat un instrument vàlid però insuficient per posar d'acord les diverses administracions públiques de manera ràpida. De fet, entre la cessió de l'edifici a la Fundació per part de l'Ajuntament de Barcelona, el novembre del 1989, i la signatura del conveni de rehabilitació el gener del 1995, les negociacions havien estat tan insistents com lentes en la resposta institucional, de vegades a causa dels sovintejats canvis de responsables, conseqüència dels processos electorals respectius i els canvis que es produïen en el seu organigrama.



Mostrant la maqueta de la remodelació del Palau de l'Agricultura al ministre Jordi Solé Tura, amb Dalmau, Graells i Soldevila.

ROS RIBAS

Visites a les obres de Montjuïc en diverses fases per als membres de l'Associació d'espectadors del Teatre Lliure.

Un cop signat el conveni a sis bandes –els ministeris d'Obres Públiques i de Cultura, la Generalitat, la Diputació, l'Ajuntament i la Fundació– el 23 de gener de 1995, les coses van avançar a bon ritme, gràcies al fet que la dinàmica l'anava marcant la Fundació, és a dir, bàsicament Montanyès. Així, el juny següent es va fer pública la licitació de la primera fase de les obres, que es va adjudicar el novembre, de manera que el març del 1996 van poder començar, catorze mesos després de la signatura del conveni, i quan s'apropava el vintè aniversari del Lliure. Aquell mateix any, l'octubre, s'adjudicava la segona fase, que incloïa els equipaments i les dotacions tècniques que havien de permetre posar en marxa el nou teatre, encara que l'obra civil estava tot just iniciada i els terminis d'execució pactats preveïen una data relativament propera.

Però la Unió Temporal d'Empreses (UTE) adjudicatària els anys successius va anar plantejant revisions pressupostàries i exigències de revisió de projecte i valoració, en una dinàmica perversa, però habitual en l'obra pública, d'anar generant i aprovant projectes reformats i addicions, encara que gairebé sempre aquesta pràctica encareix l'obra d'una manera desmesurada, de la qual trobem nombrosos exemples contemporanis a l'obra del Lliure. El projecte havia estat valorat molt ajustadament i la UTE havia fet una oferta a la baixa, com era usual, i, pretenia aconseguir un benefici econòmic final sensiblement superior a través d'aquestes argüències, que val a dir que normalment funcionaven i eren acceptades pels promotors.

Montanyès, però, es va mantenir ferm des del primer moment en l'advertiment que l'obra no podia costar ni una pesseta més –encara érem en temps anteriors a l'euro– de la xifra en què havia estat adjudicada. L'argument cabdal era que el client que havia signat el contracte amb la UTE era una



342

fundació privada, per molt que els diners que s'invertien procedissin de les administracions públiques, i que aquestes ja havien manifestat que no es farien càrrec de cap augment de cost. Les filigranes de negociació i, en menor grau, de revisió a la baixa d'alguns aspectes sumptuaris del projecte va ser l'estratègia reeixida de Montanyès, assistit tothora per Jordi Vinyals en el control de despesa, i Jordi Bellapart com a *controller* arquitectònic del projecte, dues persones aportades per la Diputació. La relació dels conflictes, les aturades i els endarreriments tàctics de la UTE durant els cinc anys que van durar les obres van ser d'una proximitat interminable. Però el fet és que en el moment de signar la recepció provisional de l'obra, el setembre del 2001, dos mesos escassos abans de la inauguració del teatre, la desviació pressupostària havia estat mínima, cosa que va provocar la felicitació –amb la boca petita, això sí– dels polítics a la gestió de Montanyès.

Un tema relacionat amb el nou Lliure a Montjuïc s'havia produït en paral·lel. El mateix any 1997, el mes de maig, l'alcalde Pasqual Maragall havia signat un decret nomenant Lluís Pasqual comissionat per al Projecte Ciutat del Teatre, una idea de la qual ja s'havia parlat força, en remarcar que al voltant de la plaça de Margarida Xirgu, a més del Mercat de les Flors, en funcionament des de feia anys, hi hauria en un futur proper tant la nova seu de l'Institut del Teatre com la del Teatre Lliure. S'encarregava el disseny d'aquell projecte comú a una persona del Lliure, i encara es reblava la vinculació amb el comissionat adjunt d'Antoni Dalmau i l'encàrrec a la Fundació de la gestió del projecte i la tramitació pressupostària. Aquesta petició a Pasqual, però, comptà des de l'inici amb la indissimulada reticència del regidor Ferran Mascarell, no tant contra la idea del projecte com del fet que no havia

Visita a les obres de l'Institut del Teatre.

JAUME SOLER



Recollint el Premio Corral de Almagro, de mans de José Bono, amb Lizaran i Graells, el 2001.

ÁLVARO RUIZ

participat en aquella designació i, per tant, no hi podria exercir la influència que potser pretenia, essent només un membre de la Comissió Tècnica adjunta al projecte, de la qual també formava part Montanyès com a gerent de la Fundació.

No és aquest el lloc d'explicar les vicissituds de la seva tramitació, desenvolupada a la seva manera personalista per Pasqual, cosa ben previsible, que va culminar dos anys i mig després amb el lliurament del projecte a l'alcalde Joan Clos, que entremig havia substituït Maragall al capdavant de l'Ajuntament. Montanyès hi havia participat activament en dos sentits: d'una banda assenyalant tots aquells aspectes tècnics que, si el projecte es realitzava, permetrien economies d'escala als tres components de la Ciutat del Teatre, com ara la gestió i la contractació conjunta de serveis, l'optimització de recursos en aspectes tan diversos com la publicitat, les vies de promoció, la captació de públic, les millores en el transport i l'urbanisme de la zona immediata del Poble Sec, etc. De fet, ell estava especialment ben situat per conèixer alguns d'aquests aspectes en detall, ja que, a més dels seus plans gerencials pel que fa al Lliure, coneixia també en profunditat les característiques i les necessitats de la futura seu de l'Institut del Teatre, des de la seva faceta de comissionat del president de la Diputació, en aquella institució. L'altre aspecte on va incidir en el projecte fou en l'intent –reeixit només en part– de moderar i fer viables les previsions pressupostàries inicials, respecte les quals Pasqual optava per una gestió conjunta i integrada de les diverses entitats de la Ciutat, de manera que les xifres –calculades a partir de referents europeus molt allunyats de la realitat econòmica local, nacional i estatal– fossin més o menys plausibles. El compromís intermedi, però, no va satisfer ni el comissionat ni,



344



molt menys encara, els representants de l'Ajuntament i la Diputació. Pasqual, tot i això, va mantenir les seves xifres, amb un total de 3.354.809.000 ptes, que incloïa una primera temporada d'activitat global (és a dir més de 20 milions d'euros), sense comptar el pressupost docent de l'Institut del Teatre.

Atesa l'oposició al disseny i el pressupost del projecte que hi havia en determinats nivells de l'Ajuntament, els que hi havíem treballat vam sospitar que dormiria per sempre més en els calaixos d'algun responsable, però, sorprenentment, en una compareixença del febrer següent l'alcalde Clos declarava que l'assumia de manera íntegra... i en delegava l'execució i l'estudi de viabilitat en el regidor Mascarell. Això no va ser encara la defunció o oblit del projecte, perquè a instàncies de la Diputació es va constituir poc després el Consorci Ciutat del Teatre, i se'n va nomenar gerent Josep Montanyès. En successives reunions del Consorci, va anar presentant estudis parcials i adaptacions del projecte, notablement un Pla de continguts de l'edifici Fòrum que s'hi preveia per allotjar alguns serveis mancomunats i per al món escènic i professional (sales d'assaig, hotel d'entitats i companyies, residències de professors convidats, Museu de les Arts Escèniques, etc.), a més d'activar altres aspectes, com ara el pàrquing subterrani a la plaça Margarida Xirgu, la reforma d'accessos i de zones perifèriques, la senyalització i retolació de la Ciutat del Teatre, etc. Però a banda algunes coses molt menors, l'únic que es va realitzar, i quan ell ja havia desaparegut, fou l'enderroc del bloc d'habitatges per a funcionaris municipals, la qual cosa va permetre l'ampliació de la plaça. A la seva mort, fou nomenat gerent del Consorci Joan Maria Gual, que va tenir tan poc èxit en la seva gestió com havia tingut Montanyès, com va deixar palès en un article el moment que Ajuntament i Diputació van decidir dissoldre el Consorci el 2009.

Tornant enrere, però, l'objectiu d'enllestir les obres de rehabilitació del Palau de l'Agricultura va coincidir, en la seva fase final, amb una nova responsabilitat seva dins la Fundació Teatre Lliure. Després del seu segon mandat com a director artístic, Lluís Homar va cessar al final de la temporada 1997-1998, i el Consell de direcció i després el Plenari de la Fundació van oferir el lloc a Lluís Pasqual –que havia finalitzat la seva etapa al Théâtre de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, i era, com hem vist, el comissionat del projecte Ciutat del Teatre–, i aquest hi va accedir amb la condició que jo en fos el codirector. Els dos anys i escaig d'aquesta direcció van ser força conflictius amb les administracions, sobretot l'Ajuntament, per la nul·la entesa de Lluís Pasqual amb Mascarell, tant en relació a la configuració del projecte Ciutat del Teatre com en el suport a les activitats del Lliure. També era molt preocupant la indefinició de les administracions sobre el creixement pressupostari necessari per poder obrir i omplir de continguts escènics la nova seu del Lliure. Després de moltes friccions i reunions estèrils, Pasqual va presentar la

Tres interpretacions dels darrers anys: *Història del soldat*, fent de narrador enmig de l'orquestra; *Salvats*, amb Teresa Lozano; *Unes polaroids explícites*, amb Muntsa Alcañiz.
ROS RIBAS

dimissió el juny del 2000, amb la qual em vaig solidaritzar, però encara no es va fer pública, i de tota manera vam assegurar el funcionament ordinari fins a final d'any. La divulgació des de l'Ajuntament de la notícia va precipitar les coses, i aleshores Montanyès va presentar la candidatura a la direcció, que fou aprovada per la Fundació en el Plenari del 24 d'octubre, per començar a exercir-la a partir de l'1 del gener següent. En fer-se'n càrrec, proposà el nomenament de gerent a favor de Jordi Vinyals, tot i que el funcionament ordinari del teatre va recaure en Jordi Tort.

A partir de l'1 de gener de 2001, doncs, es feia càrrec de la direcció artística de la fase prèvia a la inauguració del nou equipament, i ja alliberat de l'encàrrec del president Royes de vetllar per l'Institut del Teatre, perquè l'octubre anterior s'havia produït la inauguració del nou edifici, també va deixar la direcció de l'Institut d'Edicions. En assumir la direcció, Montanyès es va centrar en l'acabament de les obres, la programació de la temporada inaugural i, el que era més difícil i incert, aconseguir els recursos necessaris per fer-ho possible. L'any abans, també l'octubre, s'havia adreçat a les administracions una proposta de contracte-programa per als anys 2001-2005, que contemplava el creixement necessari per posar en funcionament la nova seu en paral·lel amb el manteniment del local històric a Gràcia. Amb el seu optimisme indefallent, i confiat en l'evidència de les seves peticions, fins i tot va encarregar un primer projecte de remodelació de la seu graciencina, necessitada d'una rehabilitació a fons, tot i que en el mandat Pasqual ja s'havia escomès alguna reforma per augmentar l'aforament de públic.

Els mesos anaven passant, la inauguració –inicialment prevista per al setembre següent, durant les festes de la Mercè– s'apropava, i Montanyès encarregava muntatges a diversos directors, insistia a Lluís Pasqual perquè dirigís la funció inaugural, s'envoltava d'un consell assessor de professionals molt diversos de les arts escèniques, exigència de les administracions, i, finalment, nomenava quatre caps de programes per assistir-lo en la definició artística del futur i la programació: Joan Ollé, Carme Portaceli, Josep Maria Mestres i Àlex Rigola. Les negociacions del contracte-programa, però, no avançaven i, a primers d'abril Montanyès va presentar la dimissió, quan la Generalitat va plantejar un seguit de condicions inassumibles, com ara una evident subordinació als interessos del TNC. Amb aquell gest –més públic que no efectiu, ja que va continuar preparant el futur– va aconseguir desbloquejar l'atzucac, de manera que, a finals de maig, un cop satisfetes en part les reivindicacions i assegurats uns mínims d'augment de finançament, va retirar la dimissió. La solució havia de ser l'elaboració d'un Pla de viabilitat per als anys 2002-2005, que havia d'establir el creixement esgraonat de les aportacions públiques al llarg d'aquell període. D'immediat van fer-se les darreres visites d'obres, i a finals de juny es va aprovar la seva proposta de batejar Teatre

Fabià Puigserver l'equipament de Montjuïc. Finalment, com que Pasqual no va creure viable la seva proposta d'inaugurar el nou teatre amb un doble muntatge seu, es va encarregar a Carles Santos la inauguració i a Àlex Rigola el primer muntatge regular per a la nova sala.

Fruit de la bona entesa aparent amb les administracions, a primers de novembre s'aproven uns nous estatuts de la Fundació i els representants públics decidien assumir les quatre vicepresidències que hi havia previstes, intervenint més de prop en la vida diària de l'entitat a través de la seva presència en la Junta de Govern, que es va constituir al cap d'una setmana. Finalment, el 22 de novembre de 2001 tenia lloc la inauguració de la nova seu, el Teatre Fabià Puigserver, amb l'assistència de les autoritats i d'una bona representació del món escènic català. Amb un gest simbòlic, i merescut!, Montanyès en persona va obrir les grans portes metàl·liques que tanquen l'accés pel passeig de Santa Madrona, i així donà pas al públic, amb una expressió seriosa i radiant, com corresponia a l'assoliment dels esforços d'una quinzena d'anys, primer en el disseny del projecte de futur, el 1986, després amb la seva concreció en la remodelació del Palau de l'Agricultura, el 1991, i en la dècada de projectes tècnics, negociacions i seguiment de l'obra que aleshores culminava.

347

Els problemes, però, no s'havien acabat, ben al contrari. L'estudi del Pla de viabilitat no avançava, les discussions amb els representants institucionals s'havien traslladat de les reunions bilaterals o en comissió a les de la Junta de Govern, amb alguna sessió tumultuosa, tan abandonada com inútil, en què es produïa la paradoxa –que Montanyès no va arribar mai a entendre– que les intervencions més agressives o els problemes més insolubles eren plantejats pels representants de les dues administracions locals, l'Ajuntament i la Diputació, és a dir les que estaven controlades pels correligionaris de Montanyès, que mai va amagar la seva militància en el PSC-PSOE. Aquella oposició sistemàtica, a parer meu, només tenia una raó principal: ell era una persona amb independència de criteri, que es devia al seu compromís a la Fundació més que als dissenys de partit, i en favor de l'autonomia dels creadors enfront dels polítics. Aquests, de fet, representaven més posicions personals, i afanys de control, que no posicions ideològiques del partit. Amb alguns vam començar a designar els dos representants de l'Ajuntament i els dos de la Diputació, «els quatre genets de l'Apocalipsi», i a fe que la seva implicació en les tensions constants que van precedir la mort sobtada de Montanyès no va ser pas menor. Cal dir, en honor a la veritat, que tant Jordi Martí com Esteve León en un futur feren costat de manera efectiva i eficaç, en moments crítics successius, a l'activitat i l'existència independent de la Fundació.

Montanyès havia programat la primera temporada de la nova etapa amb una gran generositat, integrant gent fins aleshores al marge de l'activitat del



Captures de pantalla del moment que Montanyès obre la porta del Passeig de Santa Madrona, en la inauguració del Teatre Fabià Puigserver.

Inici de l'espectacle inaugural: després d'una fanfàrria, s'obre un teló amb la imatge de Fabià Puigserver.
ROS RIBAS





Lliure –algun, fins i tot declaradament hostil–, i va seguir en aquesta línia en la segona, que només va poder veure començar. Més encara, bona part de la tercera temporada, ja sota la direcció d'Àlex Rigola, estava conformada amb títols i directors compromesos per ell. Entre els seus papers, avui conservats en un fons del Centre de Documentació de l'Institut del Teatre, es poden comprovar aquestes previsions i algun detall significatiu, com ara la planificació anual d'una recuperació espriuana. Així, si la primera temporada va incloure *Ronda de mort a Sinera*, dirigida pel que ell considerava el seu mestre, Ricard Salvat (que s'havia dedicat a bescantar-lo el·lípticament any rere any d'ençà que Montanyès fou nomenat director de l'Institut del Teatre el 1980), en la temporada següent va incloure els recitals de Raimon basats en les *Cançons de la roda del temps* i altres poemes, i tenia previst per a la tercera temporada proposar a Lluís Pasqual que reprengués el muntatge de *Primera història d'Esther*, que havia dirigit el 1982 en coproducció Lliure-Centre Dramàtic, i ell es reservava com a únic muntatge seu d'aquell mandat una nova *Antígona*, segurament amb la represa i actualització del seu muntatge del 1978, a Horta. D'altra banda, Montanyès havia declarat repetidament que el seu objectiu era posar en marxa i rodar el nou equipament, amb l'esperança que Lluís Pasqual se'n voldria fer càrrec quan el veïés en les condicions de funcionament i finançament adequades.

Pel que fa a l'Institut del Teatre, ja hem vist que, a més de ser membre de la Junta de Govern de l'organisme autònom d'ençà de la seva creació, el president Royes el va voler al costat com a assessor en aquest i altres temes teatrals, a més de confiar-li la direcció de l'Institut d'Edicions, que va desenvolupar entre 1990 i 2000, quan ho va deixar coincidint amb la darrera fase de les

En el Teatre Grec, el Dia Mundial del Teatre, el març del 2001.

JORDI BELVER

Catàleg resum de la primera temporada del nou equipament.



Celebrant amb el fill, el gendre i els nets el 65è aniversari, el 25 d'octubre del 2002.

obres del nou Lliure i la nova responsabilitat al Consorci Ciutat del Teatre. Com a comissionat del president per a les obres, les va viure intensament en les seves diverses fases, en paral·lel a les obres veïnes del Palau de l'Agricultura, i al disseny que s'anava perfilant de la possible Ciutat del Teatre. Allò que ningú s'esperava gens, però, fou que en produir-se una crisi a la direcció de l'Institut del Teatre, el juliol del 2002, Royes, alhora que cessava Pau Moner, demanés a Montanyès que assumís una direcció interina. Tenint en compte la feineda que li suposava la direcció del Lliure i la gerència del Consorci, tothom es va sorprendre que acceptés, cosa que ell va justificar dient que ho havia hagut d'assumir «per amistat» amb el president Royes i només de manera transitòria, amb l'encàrrec específic de pacificar els ànims interns i, sobretot, endegar el procés electoral que havia de culminar amb el nomenament d'una nova direcció, si calia fent una nova reforma dels estatuts.

Plantejada la crisi a finals de juliol, a partir de l'1 de setembre Montanyès va explicar al personal les seves intencions de manera inequívoca, per si hi havia sospites que es volia mantenir en el càrrec simultàniament al del Lliure, i ho va reiterar manifestant-ho públicament en la sessió inaugural del curs, el 7 d'octubre. S'hi va posar amb la dedicació i la capacitat de decisió habituals, per exemple instant el cessament de la gerent i localitzant en l'organigrama de la corporació un possible substitut, Ramon Jovells, amb qui ja no compariria gestió, però. També va decidir desbloquejar les publicacions congelades, amb una entesa amb l'Institut d'Edicions, en el qual encara era recent la seva direcció. I va començar les converses necessàries amb els principals elements de l'Institut, de cara a la superació del clima de crispació subsistent i sondejant les possibilitats d'alguna candidatura solvent i pacificadora.



Alguns dels textos d'amics i col·laboradors en aquest volum al·ludeixen repetidament a la preocupació que existia en el seu entorn per aquesta intensitat i acumulació de feina, tot i que ningú no podia esperar que les conseqüències serien tan immediates i fulminants. De fet, en Pep Montanyès aprofitava tota mena d'oportunitats per relaxar-se i oblidar tensions i preocupacions. Sobretot, fent teatre, i molt especialment fent d'actor. Aquells cinc darrers anys va poder fer-ne en el recital Brecht, amb Carme Sansa, en els dos espectacles dirigits per Josep Maria Mestres, *Salvats* i *Unes polaroids explícites*, en els recitals Vinyoli amb Feliu Formosa, a *Pluja seca*, jugant «en camp contrari», al TNC, i finalment, gairebé de manera simbòlica, com a Altíssim en alguna funció de l'espriuana *Ronda de mort a Sinera*, tancant, sense saber-ho, un cicle de devoció per l'autor i el personatge, que havia estat quatre dècades abans la seva descoberta d'un teatre diferent, del qual volia participar i pel qual va lluitar intensament. També va ser una realització creativa, breu però justíssima, la direcció del tercer acte de la brossiana *Els beneficis de la nació*, en l'espectacle *Cantonada Brossa*, al costat d'altres directors amb qui l'unien vincles intensos: Lluís Pasqual, Rosa Maria Sardà i Josep Maria Mestres. Perquè, en definitiva, aquestes eren les raons amb què justificava la seva intensa i esgotadora dedicació a la gestió: per fer possible aquella mena d'espectacles, aquell concepte de teatre, el servei a una cultura i a una comunitat.

A l'escala del Lliure
de Gràcia.
ROS RIBAS



Tot l'equip artístic de
Cantonada Brossa.

ROS RIBAS

Després... no, no fou el silenci. Dos dies després del seu traspàs, aquell diumenge al matí, el 10 de novembre de 2002, ens reuníem al tanatori de les Corts per acomiadar-lo. El seu amic Benet i Jornet en feu la glossa, i d'altres llegírem textos seus i d'autors que estimava, i també va sonar la trompeta de Ricard Gili. Al cap d'un any, al Teatre Fabià Puigserver ens aplegàvem tot de gent de teatre de les diverses èpoques i empreses en què ell havia participat o que havia liderat, en un homenatge que es va repetir deu anys després, en un dels actes de la commemoració del centenari de l'Institut del Teatre. Entremig, la nominació de la sala d'actes de la biblioteca de Can Mariné, a Horta, també amb la presència d'intèrprets que havien treballat amb ell. I ara aquest volum, que s'ha retardat massa, *mea culpa*, que sovint em reclamava la seva companya, Maria Martínez, o en Papitu Benet, mentre vam coincidir i ell estava en condicions d'interessar-se per aquest encàrrec.

El millor balanç de la seva obra, gairebé dues dècades després de la seva desaparició prematura, rau en la vitalitat i el bon funcionament de les seves grans apostes personals i professionals, l'Institut i el Lliure, encara que de tant en tant travessin problemes o crisis, signe de vitalitat, que no afecten la continuïtat, d'una consistència que ell va contribuir a consolidar. La història i les anècdotes per peces menudes dels anys immediatament successius, sense la seva conducció o assistència no cal que afeixuguin aquest capítol. També

continuen les associacions professionals on va participar, i aquest volum el coediten dos ens editorials on ell va deixar fonda petjada. Un llibre per a ell, que no en va escriure mai cap i que demanava als col·laboradors que li possessin en solfa idees, esquemes i plantejaments, esbossats amb escriptura segura i endreçada, amb la mateixa estructura d'un cap ben moblat que el facultava per simultaniejar tantes dedicacions i interessos. Aquell novembre del 2002 s'apagava, als 65 anys només, un gran activista, un gestor admirable, un artista polifacètic, una bona persona i un visionari del món teatral com n'hem conegut pocs.

La darrera interpretació:
l'Altíssim de *Ronda
de mort a Sinera*,
el juny del 2002,
quaranta anys després
d'haver-lo interpretat
per primer cop.
ROS RIBAS



1937

- 25 d'octubre. Neix a Barcelona, al Carmel (passatge Gabernet, 14). És fill de Josep Montañez Prats i de Teresa Moliner Espada.

Anys 40

- Escola primària, al Carmel, i després a La Salle, a Horta.

1950

- Membre del Grup Folklòric d'Horta com a dansaire i del grup de teatre juvenil del Centre Parroquial d'Horta, i tot seguit del Grup Escènic per a adults.

1951

- Treballa a Guerín, empresa de material elèctric industrial.

1955

- 13 de juny. *El cafè del teatre*, d'Antoni Tarré Castell. Direcció: Francesc Vendrell. Teatre Romea. Actor (Víctor).

1956

- Servei militar com a voluntari. Amistat amb Ernest Lluch.

1957

- 16 de juny. *Clara, però no gaire*, de Ramon Folch i Camarasa. Direcció: Jordi Dordal. Teatre Capsa. Grup de l'empresa Guerín. Actor (Joaquim).

1958

- 26 d'octubre. *L'ambient màgic*, de Francesc Lorenzo. Direcció: Francesc Vendrell. Centre Parroquial d'Horta. Actor (Armand).

1959

- 14 de juny. *Los blancos dientes del perro*, d'Eduard Criado. Direcció: Jordi Dordal. Local de la Caixa de Pensions. Grup de l'empresa Guerín. Actor (Xavier).
- 13 de setembre. *Cuando las nubes cambian de nariz*, d'Eduard Criado. Direcció: Francesc Vendrell. Centre Parroquial d'Horta. Actor.
- 12 de desembre. *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams. Direcció: Joan Miralles. Centre Parroquial d'Horta. Actor (Candidato).

1960

- Febrer. Ingressa a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual per estudiar interpretació.
- 24 de març. *D'Arenys a Sinera*, de Maria Aurèlia Capmany. EADAG. Aula Gropius. Actor.
- 6 d'abril. *¡Milagro!*, de Nicolás Manzari i Adolfo Lozano Borroy. Direcció: Josep Lloret. Grup de La Seda de Barcelona. Centre Artesà del Prat de Llobregat. Actor (Padre Pablo).

- 28 d'abril. *Sessió Maragall 1860-1960*. EADAG. Cúpula del Coliseum. Actor.
 - 13 de juny. *El desert dels dies*, de Maria Aurèlia Capmany. Direcció: Ricard Salvat. EADAG. Cúpula del Coliseum. Actor (Eloi).
 - 9 de juliol. *El rinoceronte*, d'Eugène Ionesco. Direcció: Francesc Xavier Argelaguet. EADAG. Cúpula del Coliseum. Lectura-espectacle. Actor (Bombero).
 - Tardor. Inicien les activitats de la secció Àgora al Centre Parroquial d'Horta.
 - 19 de novembre. *La jugada*, de Joan Brossa. Direcció, escenografia i vestuari: Moisès Villèlia. EADAG. Teatre de la Societat La Concòrdia (Cabrils). Actor (Noi).
 - 29 de novembre. *La pell de brau*, de Salvador Espriu. Direcció: Ricard Salvat. EADAG. Cúpula del Coliseum. Actor.
- 1961**
- Entra a l'Agrupament Escolta Guerau de Liost, a les escoles Laietània. Passa directament al Clan, del qual acaba essent el Cap.
 - 10 de gener. *Mort d'home*, de Ricard Salvat. Direcció: R. Salvat. EADAG. Cúpula del Coliseum. Actor (Home 2on).
 - 13 d'abril. *La trompeta y los niños*, de Juan Germán Schroeder. Dir: J. G. Schroeder. EADAG. Cúpula del Coliseum. Regidor.
 - 30 d'abril. *Depèn de nosaltres*, de Josep Ginestí. EADAG. Jornada Diocesana a Montserrat. Plaça del Monestir. Direcció i muntatge.
 - 26 de maig. Lectura de fragments d'*Animals destructors de lleis i Petita crònica del meu temps*, de Ricard Salvat. EADAG. Actor.
 - 31 de maig. Lectura de poemes del llibre *Homenatge a Todó*. EADAG. Sala Gaspar. Exposició Francesc Todó. Actor.
 - 2 de juny. *La jugada. El bell lloc*, de Joan Brossa. Direcció, escenografia i vestuari: Moisès Villèlia. EADAG. Cúpula Coliseum. Actor (Noi).
 - 16-23 de juliol. Assisteix al XV Festival d'Avignon i a les VII Rencontres Internationales de Jeunes, amb Ernest Serrahima. Coneix Jean Vilar.
 - Estiu. Fa la promesa escolta, tòtem Isard Fidel.
 - 6 d'agost. *Trabajos de amor perdidos*, de William Shakespeare. Versió i direcció: Ricard Salvat. EADAG. Festival de Castelldefels. Esplanada del Castell. Actor (Holofernes).
 - Sense data coneguda (*sd*). *Nuestra ciudad*, de Thornton Wilder. Centre Parroquial d'Horta. Grup Àgora. Col·laboració.

1962

- 22 de febrer. *Algú a l'altre cap de peça*, de Manuel de Pedrolo. Direcció: Maria Aurèlia Capmany. EADAG. Cúpula del Coliseum. Actor (Set).
- 4 d'abril. *Demà m'aixecaré i Espessos núvols sobre la frontera* (pantomimes), de Ricard Salvat. EADAG. Actor.
- *sd.* *El rei Candaules*, de Jacinto Grau. EADAG. Actor.
- 20 de maig. *A la fira de mostres*, de Joan Argenté, sobre una idea d'Eugène Ionesco. EADAG. Cúpula del Coliseum. Direcció.
- 29 de maig. *Gran guinyol*, de Joan Brossa. Direcció: Ricard Salvat. EADAG. Cúpula del Coliseum. Actor (Marit).
- 17 de juny. *Proceso a Jesús*, de Diego Fabbri. Direcció: Pablo Zabalbeascoa. Centre Parroquial de Sarrià. Actor (Contradictor).
- Juliol. Excursió-travessa als Pirineus amb el Clan de l'AE Guerau de Liost.
- 27 de setembre. *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu. Direcció: Ricard Salvat. EADAG. Teatre Romea. Actor (Altíssim).
- 15 de desembre. A Salle Saint Louis, Chapelle française, els Antics Alumnes de les Escoles Laietània, *Mort d'home*, de Ricard Salvat. Muntatge i codirecció amb Ernest Serrahima.
- *sd.* *La doma de la bravía*, W. Shakespeare. EADAG. Actor.
- 29 de desembre. *Vetllada de Nadal*, poemes de Carner, Foix, Llongueres, Espriu, Alavedra, Maragall, Triadú, Gimeno-Navarro, Argenté, Liost, Papasseit i Sagarra. Centre Parroquial d'Horta. Grup Àgora. Direcció.

- *sd.* *Calpúrnia*, d'Alfred Badia. Centre Parroquial d'Horta. Grup Àgora. Direcció.

1963

- 10 de març-7 d'abril. Darrer any de *Vida, Passió i Triomf del Crist*, de Domingo Puga. Direcció: Josep Magrans. Centre Parroquial d'Horta. Hi havia representat el Lictor, un dels lladres, Sant Joan i Ponç Pilat.
- 6 d'abril. Programa *Lorca-Ionesco-Espriu*. Centre Parroquial d'Horta. Grup Àgora. Direcció.
- Juliol: Graduat a l'EADAG en interpretació: «Apte amb menció extraordinària».
- Estiu. Travessa als Pirineus amb els guies del Guerau de Liost i amics.
- Tardor. Professor adjunt de Formació de l'actor (Stanislavsky i Improvisació) i Ortofonía a l'EADAG.
- *sd.* *Santa Joana*, de George Bernard Shaw. EADAG. Actor (no participa a l'estrena, fa alguna de les reposicions).
- 29 de setembre. *Situació bis*, de Manuel de Pedrolo. Direcció: Francesc Balagué. Teatre Experimental Català. Teatre Romea. IV Cicle de Teatre Llatí. Actor.
- 11 de novembre. *Antígona. Gent de Sinera*, de Salvador Espriu. Direcció: Ricard Salvat. EADAG. Teatre Romea. Actor (Creont, Altíssim).
- *sd.* *L'anunciació a Maria*, de Paul Claudel. Actor. *La pell de brau*, de Salvador Espriu. Direcció. *Diàlegs de carmelites*, de Georges Bernanos. Col·laboració. Tots al Centre Parroquial d'Horta, amb el Grup Àgora.
- *Tres aspectos de la dignidad* (sociodrama). EADAG. Palau de les Nacions de Montjuïc. Col·laboració.

1964

- 18 i 25 de març. *Crist, misteri*, de Josep Urdeix. Grup d'Estudis Teatral d'Horta. Centre Parroquial d'Horta. Direcció.
- 18 d'abril. És investit Guia Escolta de Catalunya.
- 23 d'abril. Es casa amb Maria Martínez i Vendrell.
- Juny. Graduat en direcció escènica per l'EADAG.
- Tardor Classes de professor adjunt a l'EADAG.
- 5 setembre. *El mercader de Venècia*, de William Shakespeare. Direcció: Maria Aurèlia Capmany. EADAG. Institut d'Ensenyament Mitjà de Tortosa. Actor (Antonio).
- 6 de setembre. *Trabajos de amor perdidos*, de William Shakespeare. EADAG. Institut d'Ensenyament Mitjà de Tortosa. Direcció.
- *sdc*. *Todos tenemos 25 años*, de Jaime Ministral Macià. EADAG. Palau de Congressos. Col·laboració.
- *Assassinat a la catedral*, de T. S. Elliot. Centre Parroquial d'Horta. Actor.

1965

- 10 de març. Neix Joan Montanyès i Martínez.
- *sdc*. Trasllat a Pamplona, on obre una sucursal de l'empresa Guerín. Primer, durant uns mesos, va i ve, i el setembre hi obren casa i hi van la dona i el fill.
- 21 de març-11 d'abril. *Crist, misteri* (versió 1965). GETH. Centre Parroquial d'Horta. Direcció.
- Maig. Enregistrament de *Crist, misteri* per a TVE.

1966

- 17 de gener. Fundador i director de l'Aula de Estudios Teatrales de la Universidad de Navarra.
- Març. Membre del jurat del Certamen Provincial de Teatro a Navarra.
- 13 de març-3 d'abril. *Crist, misteri* (versió 1966). GETH. Centre Parroquial d'Horta. Director
- Maig. *Ronda de mort a Sinera* a Madrid, a París i al Teatre Romea. Actor.
- Octubre. Reunió universitària a Pamplona. Tenen persones amagades a casa.
- Corresponsal de la revista *Primer Acto* a Navarra.
- 10 de desembre. Acte amb conferència sobre *Irrupción del Montaje Épico en los escenarios españoles*, per Josep Montanyès, i *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, de Federico García Lorca. AETUN. Colegio Mayor Belagua. Direcció.
- *sdc*. *Impromptu del alma*, d'Eugène Ionesco. AETUN. Salón Champañat. Direcció.

1967

- 26 de febrer-19 de març. *Crist, misteri* (versió 1967). GETH. Centre Parroquial d'Horta. Codirecció amb Josep M. Segarra.
- 28 de març. Emissió de *Crist, misteri. La Passió d'Horta*, per TVE Catalunya. Realització: Jaume Picas.
- Desembre. La família torna a Barcelona. Deixa Guerín i entra a Ginés Vivancos de cogerent. Reprèn l'activitat escolta.
- *sdc*. *Adrià Gual i la seva època*, de Ricard Salvat. EADAG. Teatre Romea. Actor.

1968

- 25 de febrer. Neix Laia Montanyès i Martínez. No és present en el part perquè estava d'excursió amb els escoltes.
- 17 de març-7 d'abril. *Crist, misteri* (versió 1968). GETH. Centre Parroquial d'Horta. Codirecció amb Josep M. Segarra.
- 24 de juny. *Juli Cèsar*, de William Shakespeare. Direcció: Josep Anton Codina. Grup Alpha 63. L'Hospitalet de Llobregat. Plaça de l'Ajuntament. Actor (Brutus).
- Estiueig a Roses.
- *sdc*. *Sínode per a un cadàver*, de Lodewijk de Boer. Acadèmia de Belles Arts de Sabadell. Actor i direcció.
- 25-29 de desembre. *Improvisació per Nadal*, textos de Maria Aurèlia Capmany, Josep M. Folch i Torres, Isaías, Sant Joan, Jaume Vidal Alcover, Virgili, cançons populars. Muntatge cançons: Jaume Arnella. Col·laboració a la direcció: Josep M. Segarra. Direcció.
- *sdc*. *Veu en off* d'un curt de Toni Cuadrench sobre Pompeu Fabra.

1969

- 12 de gener. *Improvisació per Nadal* al Romea, Cicle Cavall Fort.
- 16 de febrer. *Breu record de Tirant lo Blanc*, de Maria Aurèlia Capmany. Direcció: Josep M. Segarra. EADAG. Teatre Romea. Cicle Cavall Fort. Actor (Narrador).
- 15-30 de març. *Crist, misteri* (versió 1969). GETH. Centre Parroquial d'Horta. Codirecció amb Josep M. Segarra.
- 26 d'abril-11 de maig. *Oratori per un home sobre la terra*, de Jaume Vidal Alcover.

GETH. Centre Parroquial d'Horta. Codirecció amb Josep M. Segarra.

- Setembre. Creació amb Albert Boadella d'Estudis Nous de Teatre-Centre d'Estudis d'Expressió, que dirigeix.
- 16 d'octubre. *Oratori per un home sobre la terra* al Festival de Sitges. Teatre Prado.
- Desembre. Viatge a Londres.

1970

- 14-22 de març. *Oratori per un home sobre la terra* (versió 1970). GETH. Centre Parroquial d'Horta. Codirecció amb Josep M. Segarra.
- 24-27 de març. *Oratori...* a Madrid, Teatro Español.
- 28 de març. *Oratori...* a Valladolid.
- 6 d'abril. *Oratori...* al Teatre Romea, cicle «Lunes de Romea».
- 29 d'abril-10 de maig. *Oratori...* Teatro Nacional de Barcelona. Teatre Calderón.
- Setembre. Ingressa com a professor a l'Institut del Teatre.
- 13 d'octubre. *La fira de la mort*, de Jaume Vidal Alcover. GETH. Festival de Sitges. Teatre Prado. Codirecció amb Josep M. Segarra. IV Premis Sitges de Teatre a la millor obra, millor companyia i millor direcció.
- 14-29 de novembre. *La fira de la mort* al Centre Parroquial d'Horta.

1971

- Obté el carnet d'actor del Sindicat de l'Espectacle (CNS).
- 6-14 de febrer. *La fira de la mort* a Horta.
- Maig. Viatge a Londres.

- 8 d'octubre. *L'ombra de l'escorpí*, de Maria Aurèlia Capmany. GETH. Festival de Sitges. Codirecció amb Josep M. Segarra.
- 13-14 d'octubre. *La fira de la mort* a Madrid. II Festival Internacional de Teatro. Teatro de la Zarzuela.
- 23 d'octubre-7 de novembre. *L'ombra de l'escorpí*, a Horta.

1972

- Gener. La revista *Yorick* dedica el número 51 al GETH. Articles de Joan Anton Benach, Josep Montanyès, Jaume Vidal Alcover, Maria Aurèlia Capmany i entrevistes de Jaume Fuster i Josep Martí Gómez.
- 19-27 de febrer. *L'ombra de l'escorpí*, a Horta.
- 26 d'abril. Participa en la I Semana de Teatro de la Universitat Laboral de Tarragona, classe pràctica de «Formación del actor».
- 4 de maig-6 de juny. Dirigeix el cicle «Introducció al fenomen teatral» a l'Auditori de la Caixa d'Estalvis de Sabadell. Hi participen Xavier Fàbregas, Jaume Vidal Alcover, Maria Aurèlia Capmany, Albert Boadella, Fabià Puigserver, Iago Pericot, Ramon Ribalta, Joan Anton Benach i Gonzalo Pérez de Olaguer.
- Tardor. Treball sobre *Antígona*, de Salvador Espriu, amb un dispositiu escènic experimental de Fabià Puigserver, sense trobar la solució. Al cap de cinc mesos abandonen els assaigs.
- *sdc.* Membre del Club de Dirigents de Màrqueting de Barcelona.

1973

- 24-31 de març. Participa en la II Semana de Teatro de la Universitat Laboral de Tarragona, dedicada a l'espai escènic.

- Juny. Graduat en Arts Dramàtiques per l'Institut del Teatre.
- *sdc.* Membre de la Comissió Coordinadora d'Estudis de l'Institut del Teatre.

1974

- Juny. Creació de la companyia Teatre de l'Escorpí, amb Fabià Puigserver, Guillem-Jordi Graells i Joan Nicolàs.
- 19 de novembre-2 de febrer. Professor del curs «Comunicació no verbal i tècniques d'expressió» de l'Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat de Barcelona.

1975

- 9 de maig. *Terra baixa*, d'Àngel Guimerà. Teatre de l'Escorpí. Teatre de l'Institut i Casino de l'Aliança del Poblenou (a partir del 16 de maig). Coautor de la versió i direcció.
- 1 de juliol. *Ronda de mort a Sinera*, de Salvador Espriu i Ricard Salvat. Companyia Adrià Gual. Teatre Grec. Actor (l'Autor).

1976

- Obté el carnet de director d'escena del Sindicat de l'Espectacle (CNS).
- 13 de febrer. *Quiriquibú*, de Joan Brossa. Teatre de l'Escorpí. Casino de l'Aliança del Poble Nou. Tot i haver proposat treballar l'autor, no dirigeix el muntatge.
- 20 de juliol. *Roses roges per a mi*, de Sean O'Casey. Assemblea d'Actors i Directors. Teatre Grec. Codirecció amb Francesc Nello i Josep M. Segarra.
- 30 d'octubre. Neix Arnau Montanyès i Martínez.

1977

- Febrer. La família es trasllada al carrer de Mallorca 230.
- *sdc.* Cap de la Comissió Coordinadora d'Estudis de l'Institut del Teatre.
- 11 de març. *Home amb blues*, amb poemes i música de jazz i de Joan Vives. Teatre de l'Escorpí-GETH-La Locomotora Negra. Codirecció amb Guillem-Jordi Graells i actor.
- Març. *Tartuf*, de Molière. Direcció: Jaume Melendres. Taller de pràctiques a l'Institut del Teatre. Actor (Orgon). Codirecció amb G. J. Graells i actor.
- 30 de maig-4 de juny. Ponent a les I Jornades de Estudio sobre el Teatro Escolar, a Madrid, Instituto de Ciencias de la Educación.
- Setembre. Es matricula a Psicologia a la Universitat de Barcelona.
- 10 de novembre. *Onze de setembre*, de Guillem-Jordi Graells. Teatre de l'Escorpí-GETH-Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants. Cotxeres de Sants. Codirecció amb Guillem-Jordi Graells.

1978

- 9 de gener-27 de febrer. *Llibre dels fets del bon rei en Jaume*, de Maria Aurèlia Capmany. 8 capítols. TVE Catalunya. Realització: Lluís Maria Güell. Actor.
- 9 de març. *Sopa de pollastre amb ordi*, d'Arnold Wesker. GETH. Centre Parroquial d'Horta. Codirecció amb Josep M. Segarra.
- Abril-maig. Viatge a Buenos Aires i Lima.
- Tardor. Entra com a meritori a TVE i fa d'ajudant de realització, sobretot de Mercè

Vilaret, Antoni Chic i Sergi Schaaff. Deixa la feina a Ginés Vivancos.

- 1 de desembre. *Antígona*, de Salvador Espriu. Teatre d'Horta. Codirecció amb Josep M. Segarra.

1979

- 2 de maig. *Sopa de pollo con cebada*, d'Arnold Wesker. Centro Dramático Nacional. Teatro Bellas Artes, Madrid. Codirecció amb Josep M. Segarra.
- 7 de novembre. Represa d'*Antígona* al Teatre Romea.

1980

- 30 d'abril. *Amb la clenxa ben partida i un clavell vermell al trau*, recital de poemes de Josep M. de Sagarra. Teatre Regina. Actor i direcció.
- 1 de juliol. *Un lloc entre els morts*, de Maria Aurèlia Capmany. Teatre Estable de Barcelona. Teatre Romea. Codirecció amb Josep M. Segarra.
- 23 de setembre. Cessament d'Hermann Bonnín. Membre de la Comissió Gestora de l'Institut del Teatre, amb Xavier Fàbregas, Concepció Fuster i Miquel Bonastre.

1981

- 27 de febrer. Desmembrament de l'Institut del Teatre.
- 20 d'abril-13 de juliol. *Les Guillermines del Rei Salomó*, de Joan Potau. Realització: Sergi Schaaff. 15 episodis. Ajudant de realització.
- 20 de maig. Dissolució de la Junta Gestora i nomenament com a director provisional de l'Institut del Teatre.

- 30 de juny. Nomenaments d'Antoni Dalmau i Ribalta, com a diputat d'Ensenyament, àrea a la qual s'adscriu l'Institut del Teatre, i de Montanyès com a director del Museu de les Arts de l'Espectacle.
- 23 de juliol. Nomenament d'una Junta de Govern provisional de l'Institut del Teatre.
- 19 de setembre. Participa a la taula rodona a Sitges, «Perspectives del teatre a Catalunya els anys 80».
- 14 d'octubre. Taula rodona al Festival de Teatre de Sitges. «Josep M. de Sagarra, 20 anys després».
- 2 de novembre. *Terra baixa*, d'Àngel Guimerà. Companyia Enric Majó. Teatre Poliorama. Codirecció amb Josep M. Segarra.
- 6 de novembre. *Els dos cavallers de Verona*, de William Shakespeare. Grup A-71. Teatre Regina. Codirecció amb Josep M. Segarra.
- 5 de desembre. *Revolta de bruixes*, de Josep M. Benet i Jornet. Teatre de l'Escorpí. Teatre Romea. Codirecció amb Josep M. Segarra.
- 22 de desembre. El Claustre aprova la proposta de Reglament de l'Institut del Teatre.

1982

- Maig. Viatge a Chicago i Nova York.
- Octubre. Membre del Patronat del Festival Internacional de Teatre de Sitges. En aquella edició coordina una taula rodona sobre «Pedagogia teatral. Teatre i ensenyament».
- Octubre-juny del 1983. *A Can 80*, magazín juvenil. TVE Catalunya. Realització.

1983

- 15 de febrer. El Ple de la Diputació aprova el Reglament de l'Institut del Teatre.
- 28 de febrer. *La madriguera*, de Ricardo Rodríguez Buded. TVE. Estudio 1. Direcció i realització.
- 13 de juny. *Descripció d'un paisatge*, de Josep M. Benet i Jornet. TVE-Catalunya. Direcció i realització.
- 20 de juny. El Claustre de l'Institut proposa la terna per a la direcció.
- Juliol. El Museu del Teatre és reintegrat a l'Institut.
- 30 de setembre. *Cançó d'amor i de guerra*, de Lluís Capdevila i Víctor Mora, música de Rafael Martínez Valls. Mercè 83. Gran Teatre del Liceu. Direcció.
- 19 d'octubre. Decret de nomenament com a director de l'Institut.
- 21 de desembre. Signatura del conveni entre la Generalitat i la Diputació sobre l'Institut.

1984

- 30 de gener. *La senyoreta Margarida*, de Roberto Athayde. TVE-Catalunya. Direcció: Pere Planella. Realització televisiva.
- 23 d'abril. *La Blanca-Rosa sirena de la mar blava*, de Damià Barbany i Santiago Sans. TVE-Catalunya. Direcció i realització.
- 13 de maig. *Una esperança desfeta, una recança infinita*, textos d'escriptors catalans exiliats a Mèxic. Palau de Pedralbes. Direcció.
- 25 d'octubre. *El Duc a Barcelona*. Memorial Xavier Regàs. Teatre Romea. Direcció.

1985

- 24 de març. *Kean*, d'Alexandre Dumas, versió de Jean Paul Sartre. Centre Dramàtic de la Generalitat. Teatre Romea. Direcció.
- Abril. Viatge a Londres.
- 1 de maig. *Quan la ràdio parlava de Franco*, de Josep M. Benet i Jornet. TVE Catalunya. Direcció i realització.
- 19-25 de maig. Sessions del Congrés Internacional de Teatre a Catalunya.
- 11 de juliol. Presentació del projecte de remodelació dels teatres de l'Institut.
- Tardor. S'incorpora a l'equip de treball per elaborar el Projecte de futur del Teatre Lliure.

1986

- Abril-maig. Viatge a Nova York i Chicago.
- 5 de setembre. *Un lugar para vivir*, de Josep M. Benet i Jornet. TVE. La Voz Humana. Direcció i realització.
- Octubre. Viatge a Nova York.
- Se signa el conveni d'adscripció a la Universitat Autònoma dels estudis d'art dramàtic de l'Institut.
- Novembre. Inauguració dels remodelats teatres de l'Institut: la Sala Gran i La Cuina.
- 5 de desembre. *Lalcova vermella*, de Josep M. de Sagarra. TVE-Catalunya. Direcció i realització.
- sdc. *Recordar, peligro de muerte*, guió de Josep M. Benet i Jornet. 7 capítols. TVE. Direcció i realització (emissió de la sèrie produïda el 1984).

1987

- 20 de gener. *El 30 d'abril*, de Joan Oliver. Direcció: Pere Planella. Zitzània/teatre-Teatre Lliure. Actor (Camp Bo).
- 6 de febrer. *Els visionaris*, de Josep Pous i Pagès. TVE-Catalunya. Direcció i realització.
- 10 de març. Es fa públic el Projecte de futur del Teatre Lliure i l'avantprojecte de remodelació de la plaça de les Arenes.
- Juny. Viatge a Praga, a la Quadriennial d'Escenografia.
- 21 setembre. Viatge a Euskadi, amb G.J. Graells, per tractar d'un estudi sobre l'Euskal Antzerti Eskola, que els és encarregat formalment pel Govern basc el 5 d'octubre.
- Octubre. En no haver-hi cap candidatura a la direcció de l'Institut, accepta una pròrroga d'un any.
- 15 d'octubre-2 d'abril. *Recordar, perill de mort*, guió de Josep M. Benet i Jornet. TVE-Catalunya. 15 capítols. Direcció i realització (versió doblada al català).

1988

- Febrer. Creació de la Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona. Membre del Patronat i de la Junta de Govern.
- 5 de febrer. Celebració del 75è aniversari de l'Institut del Teatre.
- 8 de març. *El manuscrit d'Alí Bei*, de Josep M. Benet i Jornet. Teatre Lliure. Direcció.
- Abril. Membre de la Comissió Assessora del Festival de Sitges.
- 12 d'abril. Viatge a Gasteiz, a lliurar al Govern basc l'informe sobre l'Euskal Antzerti Eskola.

- 29 abril-1 maig. A Doností, a les Jornades sobre ensenyament teatral.
- 1 d'octubre. Deixa el càrrec de director de l'Institut del Teatre. És nomenat assessor cultural de la Presidència de la Diputació.
- Novembre. S'inaugura la nova seu del Centre del Vallès de l'Institut del Teatre, a Terrassa.
- 28 de novembre. Premi ADE de direcció per *El manuscrit d'Alí Bei*.
- Desembre. Viatge a Viena.

1989

- Febrer. L'Ajuntament de Barcelona ofereix com a nova seu del Lliure el Palau de l'Agricultura de l'Exposició del 1929.
- 27 de febrer. *Paraula de poeta-3: Feliu Formosa*. Teatre Lliure. Direcció i actor.
- 22 de març. *El manuscrit d'Alí Bei*, de Josep M. Benet i Jornet. TVE Catalunya-Teatre Lliure. Realització televisiva del muntatge.
- 29 de març. *Lorenzaccio, Lorenzaccio*, d'Alfred de Musset. TVE-Catalunya. Direcció: Lluís Pasqual. Realització televisiva.
- 11 de setembre. *Titànic-92*, de Guillem-Jordi Graells. TVE Catalunya-Teatre Lliure-Zitzània/teatre. Direcció: Pere Planella. Realització televisiva.
- 10 de novembre. L'Ajuntament de Barcelona aprova la cessió del Palau de l'Agricultura a la Fundació Teatre Lliure.
- 17 de novembre. *La bona persona de Sezuan*. TVE Catalunya-Teatre Lliure. Direcció: Fabià Puigserver. Realització televisiva.
- 1 de desembre. *Les noces de Fígaro*, de Caron de Beaumarchais. TVE Catalunya-Teatre

Lliure. Direcció: Fabià Puigserver. Realització televisiva.

1990

- 1 de gener. *Ai, carai!*, de Josep M. Benet i Jornet. TVE Catalunya-Teatre Lliure. Direcció: Rosa M. Sardà. Realització televisiva.
- *Motín de brujas*, de Josep M. Benet i Jornet. TVE. Función de noche. Direcció i realització.
- 16 de maig. Membre de la Junta de Govern de l'Organisme Autònom Institut del Teatre.
- 19 de juliol. *Maria Estuard*, de Friedrich von Schiller. Teatre Lliure. Teatre Grec. Direcció.
- 19 de setembre. Represa de *Maria Estuard* al local de Gràcia.
- 24 d'octubre. Acte de lliurament de les claus del Palau de l'Agricultura a la Fundació Teatre Lliure.

1991

- 4 de gener. *Terra baixa*, d'Àngel Guimerà. TVE Catalunya-Teatre Lliure. Direcció: Fabià Puigserver. Realització televisiva.
- 23 de febrer. *Una cosa rara, ossia bellezza ed onestà*, llibret de Lorenzo da Ponte, música de Vicent Martín i Soler. Gran Teatre del Liceu. Direcció escènica. Direcció musical: Jordi Savall.
- Abril. Presentació pública del projecte de remodelació del Palau de l'Agricultura.
- 15 de maig. *Història del soldat*, de Charles-Ferdinand Ramuz i Igor Stravinsky. Direcció: Lluís Homar. Teatre Lliure. Actor (Narrador).

- 7 de juny. *Els aprenents de bruixot*, de Lars Kleberg. Centre Dramàtic del Vallès. Teatre Alegria, Terrassa. Direcció.
- 30 de juliol. Mor Fabià Puigserver.
- Estiu. La Fundació nomena director del Teatre Lliure Lluís Pasqual i directors adjunts Montanyès i Guillem-Jordi Graells.
- 2 d'agost. *Maria Estuard*, de Friedrich von Schiller. TVE Catalunya-Teatre Lliure. Realització televisiva del seu muntatge.
- Setembre. Viatge a Oslo.
- 18 d'octubre. Represa d'*Els aprenents de bruixot*.
- 29 de novembre. *Los aprendices de brujo*, de Lars Kleberg. Asociación de Directores de Escena. Sala Olimpia, Madrid. Direcció.
- 1 de desembre. *Un dels últims vespres de Carnaval*, de Carlo Goldoni. TVE Catalunya-Teatre Lliure. Direcció: Lluís Pasqual. Realització televisiva.

1992

- 6 de març. Reestrena d'*Una cosa rara* al Teatre Principal, València. Direcció escènica. Direcció musical: Manuel Galduf.
- Abril. Presentació de la Memòria sobre els continguts de la futura seu al Palau de l'Agricultura.
- 24 d'abril. *L'hostal de la Glòria*, de Josep M. de Sagarra. Centre Dramàtic de la Generalitat. Teatre Romea. Direcció.
- 26 d'abril. *El dol escau a Electra*, d'Eugene O'Neill. Teatre Lliure. Direcció.

1993

- 21 de gener. *Dansa d'agost*, de Brian Friel. Direcció: Pere Planella. Teatre Lliure. Actor (Michael).

- 21 d'abril. *Història del soldat*, de Charles Ferdinand Ramuz i Igor Stravinsky. TVE Catalunya-Teatre Lliure. Direcció: Lluís Homar. Realització televisiva.

- *sdc*. Viatge a Buenos Aires.

1994

- 2 de març. *Capvespre al jardí*, de Ramon Gomis. TVE Catalunya-Teatre Lliure. Direcció: Lluís Pasqual. Realització televisiva.
- 26 d'octubre. *E.R.*, de Josep M. Benet i Jornet. Teatre Lliure. Direcció.

1995

- 23 de gener. Acte de signatura del conveni per a la rehabilitació del Palau de l'Agricultura entre els ministeris de Foment i Cultura, la Generalitat, la Diputació i l'Ajuntament.
- 24 de març. Constitució del Consell General i de la Comissió de seguiment de les obres.
- 26 d'abril. *El Price dels poetes*. Ajuntament de Barcelona. Palau de la Música. Codirecció amb Pep Anton Gómez.
- 30 de juny. Licitació pública de la primera fase de les obres.
- 13 d'octubre. *Quinze dies amb Salvador Espriu*. Teatre Lliure. *D'Arenys a Sinera*. Direcció i actor.
- 21 d'octubre. *Et diré sempre la veritat*. Núria Espert i Lluís Pasqual. Supervisió.
- 3 de novembre. Adjudicació de la primera fase de les obres.
- 1 de desembre. Inici simbòlic de les obres de rehabilitació del Palau de l'Agricultura com a nova seu del Teatre Lliure.

1996

- Gener. Membre del Jurat dels Premis de l'Institut del Teatre.
- 19 de febrer. Primera reunió de la plataforma d'associats al projecte de futur.
- 11 de març. Inici efectiu de les obres al Palau de l'Agricultura i aprovació de l'acta de replantejament.
- Juny. Primeres reunions del Projecte Ciutat del Teatre.
- 11 de juliol. *Ja que tot passa...*, textos de Rainer Maria Rilke. Coral Cantiga. Grec 96. Convent de Sant Agustí. Direcció escènica: Josep Maria Mestres. Direcció musical: Josep Prats. Actor.
- 30 de setembre. Inauguració en el Teatre Lliure de l'exposició Fabià Puigserver.
- Viatge a Cracòvia, al Vè Festival de la Unió de Teatres d'Europa.
- 10 d'octubre. *El temps i l'habitació*, de Botho Strauss. Direcció: Lluís Homar. Teatre Lliure-Centre Dramàtic de la Generalitat. Teatre Romea. Actor (L'home del rellotge).
- 26 d'octubre. Adjudicació de la segona fase de les obres.
- 1 de desembre. Presentació del llibre *Fabià Puigserver*.

1997

- Gener. Membre del jurat dels premis de l'Institut del Teatre.
- 18-19 de gener. Assemblea de la Unió de Teatres d'Europa a Estrasburg.
- 20 de febrer. Presenta a l'assemblea la renúncia al càrrec de president de l'Associación de Directores de Escena de España.
- 1-2 de març. Assemblea de la Unió de Teatres d'Europa a Tessalònica.
- 5 de març. *No som res, però fa de mal dir*, textos de Josep Pla. Mercat de les Flors. Teatre Ovidi Montllor. Amb Núria Candela. Direcció.
- 9 d'abril. *La serventa amorosa*, de Carlo Goldoni. Direcció: Ariel Garcia Valdés. Teatre Lliure. Actor (Pantalone).
- 9 de maig. *Nit Vang de poesia*. Barcelona Poesia. Museu Frederic Marès. Direcció.
- 15 de maig. 13è Festival Internacional de Poesia de Barcelona. Barcelona Poesia. Palau de la Música Catalana. Codirecció amb Pep Anton Gómez.
- 16 de juny. Instal·lació de l'oficina del Projecte Ciutat del Teatre a la Casa Golferichs.
- 8 d'octubre. Presentació a la Comissió Tècnica del primer document del Projecte Ciutat del Teatre.

1998

- 15 de gener. *De l'amabilitat del món*, sobre textos i poemes de Bertolt Brecht. Direcció: Núria Candela i Carme Sansa. La Cuina. Actor (en substitució de Núria Candela).
- 23 de febrer. *Salvats*, d'Edward Bond. Direcció: Josep Maria Mestres. Teatre Lliure-Zitzània/teatre. Actor (Harry).
- 9 de juny. La Fundació Teatre Lliure nomena directors Lluís Pasqual i Guillem-Jordi Graells.
- 7 d'octubre. Presentació a la Comissió Tècnica del segon document del Projecte Ciutat del Teatre.

1999

- 14 de març. *Cantonada Brossa*, de Joan Brossa. Teatre Lliure. Codirecció amb Josep Maria Mestres i Rosa M. Sardà (dirigeix el 3er acte d'*Els beneficis de la nació*).
- 26 d'abril. Acte de cobertura d'aigües de la nova seu de l'Institut del Teatre, a Montjuïc.
- 25 de maig. Reunió de la Comissió Tècnica del Projecte Ciutat del Teatre.
- Tardor. Recitals *Poesia al teatre*, de Joan Vinyolí, amb Feliu Formosa. Edició d'un disc amb els poemes.
- 2 de novembre. Lliurament a l'alcalde Joan Clos del document definitiu del Projecte Ciutat del Teatre.

2000

- 28 de febrer. L'alcalde Clos assumeix públicament el Projecte Ciutat del Teatre en la seva integritat.
- 17 de març. Reunió amb les administracions urgint la concreció d'un contracte-programa sobre el finançament del Teatre Lliure.
- Maig. Elaboració d'un projecte d'espectacle per al TNC sobre *Les roques i el mar, el blau*, de Salvador Espriu.
- 13 de juny. Dimissió de Lluís Pasqual i Guillem-Jordi Graells com a directors, tot i que es mantenen en funcions fins a final d'any.
- 10 d'octubre. Montanyès presenta la candidatura a director al Plenari de la Fundació Teatre Lliure, que és nomenat el dia 24.

2001

- 1 de gener. Montanyès entra en funcions com a nou director.
- 25 de gener. *Pluja seca*, de Jaume Cabré. Direcció: Joan Castells. TNC. Actor (Ramis).
- 26 de juny. *Unes polaroids explícites*, de Mark Ravenhill. Direcció: Josep Maria Mestres. Teatre Lliure. Actor (Jonathan).
- 16 de juliol. Recull el Premio Corral de Almagro en nom del Teatre Lliure en aquesta localitat manxega.
- 29 de setembre. Visita de la premsa al Teatre Fabià Puigserver i jornades de portes obertes.
- 24 d'octubre. Represa d'*Unes polaroids explícites*.
- 22 de novembre. Inauguració de la nova seu del Teatre Lliure al Palau de l'Agricultura de Montjuïc.

2002

- 10 d'abril. *Ronda de mort a Sinera*, de Salvador Espriu i Ricard Salvat. Direcció: Ricard Salvat. Teatre Lliure. Actor (Altíssim).
- 11 de juliol. La Diputació relleva Pau Monterde de la direcció de l'Institut del Teatre i nomena Montanyès director interí.
- 7 d'octubre. Inauguració de curs a l'Institut del Teatre, on explica l'encàrrec de convocar eleccions properament.
- 10 de novembre. Mor a Barcelona.

Josep Montanyès. Actor, director i home de teatre total

Josep Montanyès i Moliner (1937-2002) fou home de teatre destacat durant quatre dècades. Actor i director d'àmplia trajectòria, en especial per la seva tasca al front del grup d'Horta. Però també fou gestor d'institucions com l'Institut del Teatre, on va consolidar la tasca iniciada en l'etapa anterior, o el Teatre Lliure, primer al costat de Fabià Puigserver i després fent possible la nova seu a Montjuïc, que posà en marxa durant les dues primeres temporades, abans de la seva prematura desaparició.

GUILLEM-JORDI GRAELLS



Diputació
Barcelona

| Institut del Teatre

