

Guillem-Jordi Graells

Iago Pericot

**La llibertat
de crear i viure**



Converses, 1

Institut del Teatre



Guillem-Jordi Graells

(Terrassa, 1950). Llicenciat en filologia catalana i diplomad en art dramàtic, ha estat professor a la universitat i a l'Institut del Teatre fins a la seva jubilació. Va exercir també diversos càrrecs de gestió, per exemple, al Teatre Lliure i altres companyies i entitats. En la seva vessant de dramaturg ha participat en més de mig centenar d'espectacles com a autor, traductor, adaptador i dramaturgista. Ha comissariat exposicions i ha publicat nombrosos estudis d'història de les arts escèniques i de temes literaris.





Guillem-Jordi Graells

Iago Pericot

**La llibertat
de crear i viure**

Converses, 1

Institut del Teatre

Barcelona
2018

Primera edició: gener del 2018

Fotografia de la coberta: *lago*, de Kiko Piñol

© 2018, dels textos, els seus autors

© 2018, de les fotografies, els seus autors

© 2018, de l'edició, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Dissenyat i compost per Quadrati

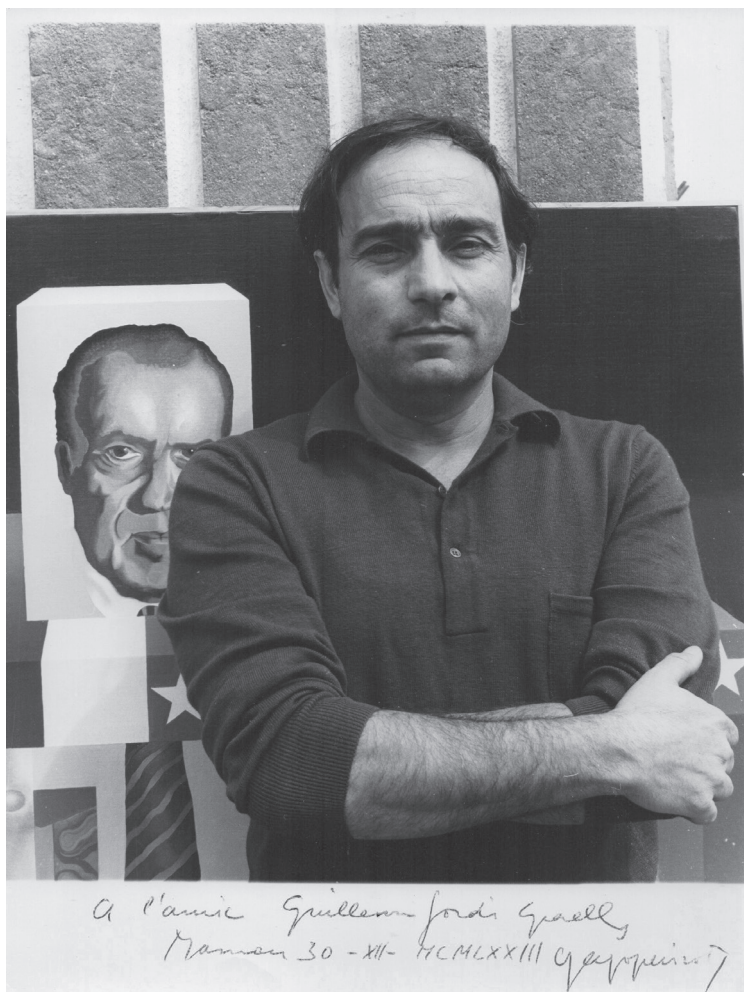
Imprès per Arts Gràfiques Bobalà

ISBN: 978-84-9803-826-2

DL: B 2047-2018

Taula

Iago Pericot entrevistat per Guillem-Jordi Graells	7
<i>Homessomni</i>	75
Alguns textos teòrics i de reflexió	83
<i>Text visual en el teatre</i> (1984)	85
<i>Continent i contingut com a mètode</i> (1988)	89
<i>Teatre de pis</i> (1991)	93
<i>Creació, tradició i modernitat</i> (1996)	97
<i>L'escenografia com a mitjà visual de comunicació</i> (1996)	101
<i>Les subjectivitats i la interpretació</i> (2003)	107
Iago Pericot i Canaleta. Curriculum vitae	111



A l'amic Guillem Jordi Guals
Mansu 30 - XII - HCMLXXIII Guals

Iago, 1973 (Foto de Pau Barceló)

La trobada amb en Iago, per entrevistar-lo, és el 27 de febrer, a la tarda. Hem quedat després de diversos tempteigs, sabent que a partir que es posi a assajar, en un parell de setmanes, serà més complicat perquè se centrarà en la nova creació, l'estrena de la qual està programada per al 17 de maig a La Seca-Espai Brossa.

En Iago arriba puntual, cap a les 4, conduït pel Josep, el seu company —a l'entrevista sabré que ara, ja, el seu marit— i ens dirigim a la planta baixa del Museu d'Arts Escèniques, a la seu de l'Institut, on s'ha disposat el «plató» per a l'enregistrament. Potser hauria estat millor fer-ho a casa seva, al Masnou, en el seu ambient, però les ganes d'enregistrar l'entrevista amb imatge inclosa han recomanat fer-ho a Barcelona. En Carles Batlle, cap dels Serveis Culturals i responsable de la idea d'aquests llibres-entrevista, ho ha disposat tot, i l'Eric de Gispert ja té a punt els elements tècnics per a l'enregistrament.

En Iago ha travessat amb calma, recolzat en el seu bastó, el hall de la planta o, venint de la plaça Margarida Xirgu, amb una gorra que el protegeix del sol, cosa que ha de tenir en compte d'ençà d'alguns problemes de salut. Té 87 anys i els ulls tan vius com sempre, i desborda aquella vitalitat que tots li coneixem, tan evident com la seva sornoguèria, trets que conformen una humanitat única, que tothom troba entranyable. Saluda tothom que es va creuant i s'avé a tot el que li proposem —el lloc on es farà l'entrevista, la disposició dels seients i de la càmera—, es deixa posar el micro allà on li diuen i acaba proposant un petit canvi en la situació de l'espai, com correspon a qui ha fet del tema, l'espai escènic, una de les seves especialitats.

He preparat un temari extens i detallat però sé que en Iago farà anar la conversa cap on vulgui. Que s'estendrà en el que l'abelleixi i que no «picarà» en el que no li vingui de gust o ja no tingui interès a parlar. No fa massa anys vaig ser present en una entre-

vista semblant, per al portal Memoro, i tot i que havia avisat l'entrevistador, Fernando Gabrich, sobre el que segurament passaria, no van deixar de sorprendre'ns les seves giragonses. Tanmateix, cal començar, i per entrar en calor, més val no fer-ho per la inevitable cronologia...

Si t'haguessis de definir, què diries: pintor, artista plàstic, escenògraf, director, home de teatre...?

Em definiria com un home lliure que fa el que vol. Un artista, sí... Però t'explicaré d'on ve això de ser artista. Quan estava fent de mestre de primària ja veia que allò... Vaig fer oposicions i em van destinar de mestre, per a tota la vida, a un poblet d'aquí prop, Gualba, al Montseny, un lloc preciós. Però quan vaig arribar-hi vaig pensar: «Això no pot ser, aquí no pots quedar-t'hi fins que et moris». Perquè era entrar en la monotonia, encara que econòmicament tingués la vida resolta... Vaig pensar que allò no anava amb mi. No sabia exactament qui era, jo, ni què havia de ser. Al cap de deu o dotze dies, un cap de setmana, vaig baixar a Barcelona, i vaig anar a una llibreria que hi havia al carrer Balmes, que tenien els temaris de totes carreres, els plans d'estudis i les assignatures de tota la universitat i de fora de la universitat, un munt de papers així. I me'n vaig tornar a Gualba, a la muntanya. Allà, als afores del poble, hi havia un lloc amb una roca molt maca i uns arbres. M'hi vaig instal·lar i vaig estar, des del matí fins que se'n va anar el sol, posant puntuació a cadascuna de les assignatures de totes les carreres, en funció d'allò que m'interessava i si creia que jo hi tenia possibilitats. Vaig mirar un per un tots aquells papers per veure on podia anar per escapar d'aquell poble, on m'estimàvem molt i m'agradava molt estar-hi i tot el que vulguis, però que era entrar en la rutina. I vaig descobrir que les arts eren el que més m'interessava. I aleshores em vaig dir: sóc un artista... que és una bestiesa com una casa. Així mateix. No com una cosa estudiada, sinó com a resultat d'una comprovació.

O sigui que vaig demanar excedència de mestre i em vaig fer artista, perquè havia descobert que tenia una predisposició per a les arts... senzillament perquè era el que més m'agradava i allò al que creia que m'havia de dedicar.

Ets conscient, Iago, que deus ser de les poques persones en el món del teatre que li cau bé a tothom, que no té enemics?

Això és important per a mi. Jo no he tingut mai enemics i amb mi sempre ha collaborat gent de tota mena. Suposo que deu ser per aquesta llibertat que jo dono, perquè jo la tinc, abans de fer un espectacle i a l'hora de fer-lo. Per exemple, a vegades canvio coses el dia abans d'estrenar i, algunes vegades, he canviat coses mentre l'espectacle ja s'està fent. La llibertat és molt important.

I abans, quan et movies en el món de les arts plàstiques, quan eres pintor i gravador, aquest bon rotllo amb l'entorn del món artístic també es donava?

Doncs sí. Es donava, però potser no tant com en el teatre, que és un ambient més obert i popular. Però la veritat és que la llibertat —diré aquesta paraula moltes vegades, avui— és el que provoca que tu facis les coses que tu vols i com ho vols, i que no hakis de donar explicacions a ningú. I això és important. Hi ha gent que diu: «Sóc pintor». I sempre pinta, per exemple, paisatges, però ha de fer sempre els millors paisatges pintats. I no, no, no. Un dia pots pintar paisatges i un altre dia una cosa que t'inventes tu. I aquesta paraula, *inventar*, també és molt important perquè, aleshores, surts de totes les normes de l'art i dels artistes. Jo no volia preguntar a ningú: «què puc fer?» o «què haig de fer?» per l'art. Ni en el teatre, ni en la pintura, ni en res més. Feia el que jo volia i això, per mi va ser la força més important que tinc, la de la llibertat absoluta. I encara és la que tinc ara.

El que tu volies fer, havies de descobrir-ho fent-ho? O tenies una idea molt clara a priori?

Fent-ho. La idea l'has de tenir, però aquesta idea pot canviar de seguida que estigui ja resolta. Per exemple, totes les pintures que he fet, els quadres i els gravats, i tot el teatre que he realitzat, un cop acabat, per a mi ja és com mort. Perquè si no hagués estat així, hauria continuat fent les coses que havien tingut èxit i, per tal que tinguessin èxit, ho continuaria fent igual i no em mouria del lloc. En canvi, si un cop acabat dic «prou», sé que a continuació seguiré un altre camí. I d'aquí a un altre, i a un altre, i així successivament. Tant en la pintura com en el teatre com en tot.

Amb en Iago ens coneixem des de fa... quaranta-tres anys. Ho recordo perfectament. Va ser el setembre del 1973, en una reunió de professors de l'Institut del Teatre de les que organitzava el director, l'Hermann Bonnín, a un hotel de l'Ametlla del Vallès, que ara és una ruïna lamentable al costat de l'autovia —que aleshores no existia— en la recta abans del revolt on hi ha la sortida a la Garri-ga. Hi passo cada cop que pujo a la Garrotxa i en veure l'immoble esbalandrat i ple de grafitis inevitablement recordo aquell dia. Jo debutava com a professor i en Iago ja feia un parell de cursos que hi donava classes, fent tàndem amb en Fabià Puigserver —que també vaig conèixer aleshores— en la transformació de la secció d'Escenografia. En el curs de la trobada, amb tot el professorat re-unit al voltant d'una taula llarguíssima, com en una celebració ritual, es comentaven les novetats i es van fer les presentacions. Algú, potser en Fabià, va anunciar que en Iago Pericot s'acabava de lli-cenciar en psicologia, amb una tesina sobre psicologia del color que havia obtingut excellent per unanimitat, és a dir «summa cum laude». I en Jaume Melendres, cap del nou departament de Ciències Teatral, va afegir que un dels professors que s'hi incor-poraven, és a dir jo mateix, acabava de llicenciar-se en Filologia Catalana a l'Autònoma, en la primera promoció d'aquesta especi-

alitat, i que la seva tesina sobre Puig i Ferrer també havia obtingut la mateixa qualificació. Vam quedar, doncs, agermanats per aquesta circumstància des del primer moment de la coneixença.

Per fer-ho una mica sistemàtic, digues on i quan vas néixer.

Vaig néixer al Masnou, el 22 d'octubre del 1929.

Explica'ns el teu context familiar.

Al Masnou, a les escoles, el meu pare era el director de la secció dels nois, i la meva mare, la directora de la secció de les noies. El meu pare venia de Girona, de Sau, allà on ara hi ha el pantà, i la meva mare venia de la Conca de Barberà. Tots dos eren mestres, van fer oposicions o trasllats i van anar a parar al Masnou, on es van conèixer i es van casar. O sigui que jo vaig néixer, i de petit vaig viure sempre, en una escola...

I teniu a veure amb els Pericot coneguts, l'arqueòleg o l'arquitecte?

Amb l'arqueòleg. Ell diu que som família, però de lluny. Amb ell he tingut una relació de saludats i prou. Perquè d'arqueologia en sé poca.

Deves anar a l'escola que dirigia el teu pare, oi?

Exacte. Però la meva escola ha estat bàsicament jugar i no anar a classe. Si podia, no anava a la classe del meu pare. La República la vaig viure immers en una entitat pública com aquella, però no n'era conscient, és clar. Perquè el 36 va haver-hi la revolució i va ser quan tot es va trencar. Jo seguia un ordre, encara, quan anava a l'escola de més petit, i aprenia més aviat poc, però el 36 tot es va trencar. Tenia prop de set anys quan va començar aquell enrenou terrible, que no cal explicar-lo perquè tothom ho sap. Però de tota manera, la vaig passar molt divertida perquè un nen, quan és petit, el que vol és varietat de coses, i jo les

vaig tenir totes, veia coses que eren espectaculars. Coses que havia vist d'una altra manera abans, i que llavors veia diferents. Recordo bombardeigs al Masnou, perquè deien que hi havia una fàbrica d'explosius, de bombes. I els avions buscaven un edifici gran per bombardejar, i com que l'escola era un dels edificis més grans, teníem una certa por, com és lògic. Van tirar una bomba al Casino, i a la casa d'un marquès, a l'escola mai cap, però pensaves que algun dia ens podia tocar... Anava a buscar a les escombraries alguna cosa per menjar. I si hi havia raïm —que ara ens dirien: «No te'l mengis que no està net!»—, me'l menjava i no passava res. La gana ho superava tot. O sigui que aquella etapa de la meua infància era atractiva perquè passaven coses cada segon, completament diferents. Veure gent que els agafaven, els posaven dalt d'un camió i els duïen a afusellar, tot el que vulguis... Estic segur que si m'he dedicat al teatre és perquè allò per a mi era més una fantasia que una tragèdia. Recordo que quan les tropes republicanes es van retirar van deixar un tanc a la carretera, i els nanos corrent a veure com era, vam entrar dintre i el vam destrossar tot, amb pedres trencàvem els vidres i els indicadors dels nivells. Suposo que en el fons era la ràbia que teníem per aquella cosa tan anormal... L'escola era a l'entrada del poble i a l'arribada dels nacionals ens ho van destrossar tot, perquè sí, per destruir. A l'escola hi havia el sistema Montessori complet, que era el mètode que seguia la meua mare. Hi havia màquines d'escriure per ensenyar mecanografia, hi havia pianos i moltes partitures... Sentia les seves botes, i com deien: «Somos los que venimos a liberaros» i nosaltres amagats a casa, a la mateixa escola. Passaven amb les botes damunt dels pianos i damunt de les màquines d'escriure i ho van destrossar tot, i les capses del sistema Montessori totes escampades per terra. La meua mare va sortir i li van preguntar: «¿Tiene una bandera española?» i la mare va dir: «No, però en tinc una de catalana, i si la retallen en tenen dues d'espanyoles». I la van retallar i van posar a

dalt de tot una bandera espanyola que era mitja de catalana... Jo he vist afusellar gent al Camp de la Bota, passant en tren el matí per anar a Barcelona, posar-los allà, disparar-los i com queien directament a les caixes de morts i se'ls enduien. I qui diu això, doncs de tot, com una processó de dones amb el cabell rapat en forma de creu. I amb aquest panorama, la meva mare va pensar: «Si juguen aprendran més que no pas si estan a l'escola amb aquestes coses que se'ls han d'ensenyar». L'Escola Nacional del Masnou era molt gran i, quan van arribar els nacionals de primer la van convertir en presó, perquè necessitaven un lloc on tancar la gent. Ja no hi havia escola, era la presó. Què fèiem jo i els meus germans? Com que vivíem allà mateix, hi havia una finestreta per la que saltàvem i ens ficàvem a la presó, coneixíem els presoners i com que eren nanos i els fèiem gràcia ens donaven coses. Després va ser hospital i coneixíem tots els malalts. També va ser església, i anàvem dalt de la teulada de l'escola i, a través dels forats que hi havia per temes de ventilació, escoltàvem les confessions de la gent del Masnou, i vinga a riure. O sigui que vaig conviure amb tot allò, una cosa totalment anormal però que jo trobava fantàstica. Per a un nen de deu o dotze anys que veia totes aquestes coses, alguna ha de quedar en el fons de la persona. La meva infància va ser totalment atípica, però jo la trobava divertida, emocionant.

Has parlat dels germans. El que coneixem és en Jordi, que és el que ve darrera teu, que també és pintor.

És pintor, però també s'ha dedicat a l'ensenyament, a la universitat. Som quatre germans, tots nois. Bé, érem, ara només som dos, en Jordi i jo. Als altres dos no els va donar per les arts. El gran, en Josep Maria, va marxar i va anar-se'n a Alemanya. Es va casar i després se'n va anar cap a Amèrica. Es dedicava als negocis. Després veníem jo i en Jordi. I el més petit, en Robert, també es dedicava als negocis, però es va morir massa jove.

La teva escolarització, doncs, va ser molt trasbalsada i irregular per l'esclat de la revolució, pels anys de la guerra, per la immediata postguerra...

Sí. Molt irregular. No hi havia res que fos com ara. Jo em vaig agafar una llibertat tremenda, però això és una altra cosa. Perquè els meus germans anaven al darrere de si podien trobar res per menjar. Encara recordo quan la meva mare allà, a l'escola, ens deixava un tros de pa de blat de moro que teníem de racionament. Un panet petit per a tot el dia. I, tot i ser un pa que no ens acabava d'agradar, ens el fotíem de seguida. O sigui que havíem de buscar menjar per altres llocs. No he arribat a robar, però sabia on trobar-ne. A mi m'estranyava molt, per exemple, que anaves al forn i veies tot de pa esplèndid —del que a mi m'hagués agradat menjar, no del de blat de moro— i la gent més rica, la que més estafava, comprava el pa que volia allà. Jo només tenia pa de racionament i prou. Però a l'escola, cap al final —que ja feia d'escola altra vegada, després d'acollir els presoners i de ser hospital i església i tot això— van posar-hi una entitat de subsidi, que li deien Auxilio Social, per a la gent de la Falange. I allà hi havia menjar. I jo els fotia tot el que podia i ens ho menjàvem d'amagat. Hi havia una misèria total i absoluta. Però jo he continuat tota la vida així, anant contra el que és normal, i compto que ara també ho faig, perquè és la meva manera de treballar, contra el que és normal. En teatre també busco la cosa que pugui ser més original, i tot això ve d'aquí, de la infantesa. És que de nano no vaig poder ser natural. Per culpa de tot de coses, potser tens una ràbia que vas amb una escopeta i mataries capellans. No, deixa'ls, home, prou feina tenen, inclús amb la seva cigala, que no saben on posar-la ni què fer-ne. Que s'espavilin. Ara, la rebellia amb el meu llenguatge sí que la sé fer, que si no la faig em moro. Abans que morir-me, ser rebel. Sóc un home que ha estimat molt i que ha sigut estimat, que és la base de tot. I consti que estimar en mi és difícil perquè vaig néixer homosexual i es-

tava en una època en que l'Església, la molt filla de puta, ho prohibia, deia que allò era un pecat contra natura... o és una merda la natura o és molt potent i aleshores els capellans son uns desgraciats tots. La meva infància va estar també molt condicionada, per això ho dic, pel fet de ser diferent dels altres. Bé, de fer-me sentir diferent. I el franquisme, és clar. Jo volia fer una demanda judicial al franquisme i a l'Església per haver-me robat la joventut. Alerta. I això de tot el que he dit és la raó més poderosa. Jo no m'he sentit mai diferent, m'hi feien sentir. Me'n vaig anar a la muntanya a fer una reflexió i em vaig dir: a veure Iago, tu ets així, ara explicaràs a tothom que ets així, peti qui peti. No he tingut mai ni el més petit problema per explicar-ho, ni abans ni ara. Els altres abans callaven, però si més no ho respectaven. Aquest ha sigut per mi i per molta gent un factor molt important. L'Església va ser com una espasa de foc, anar tallant totes les cigales que no són les seves, tots els conys, i perdoneu que parli així però no puc parlar de cap més manera respecte a aquesta gent.

Aquesta primera etapa de la seva vida l'ha marcat profundament, no cal remarcar-ho. No només s'hi estén i en dóna tota mena de detalls sinó que en treu conclusions: la seva llibertat, el seu inconformisme, l'anar contra corrent, la seva curiositat inesgotable es van anar conformant en aquells anys trasbalsats que reviu amb molta intensitat i convenciment. Sense tabús ni falsos pudors, tal com raja i sense preocupar-se de la reacció que pugui provocar. En podem concloure que Iago Pericot i Canaleta havia anat madurant amb una personalitat rebel, que esclataria potser sense estridències però de manera contundent en unes quantes ocasions al llarg de la vida. Encara que després de cadascun d'aquells trasbalsos aparentment s'anava encarrilant per vies més ortodoxes i previsibles. Això és un dels motius que el fan tan especial, inclassificable.

On vas estudiar magisteri?

L'únic avantatge que hi havia per ser fill de mestres, era que per una llei franquista podíem estudiar gratis la carrera de magisteri. Aleshores, la meva mare, amb quatre fills, va pensar: «Ja els donaré classe jo.» Però feia que nosaltres sobretot juguéssim, trobo que va ser el seu gran encert. Anàvem amb un mestre de dia, però, al vespre, la meva mare deia: «Vinga, què heu estudiat? Què us han preguntat?» Fèiem les preguntes i la meva mare contestava. La Maria Canaleta era una dona molt valenta, molt intel·ligent, catalanista i un pèl anarco. Era diferent. Era mestra però feia les classes d'una manera que a les noies les feia sentir que eren lliures i que tenien uns drets que els havia ensenyat ella. Ara, avui en dia, em trobo un *tio* ja gran i em diu: «Escolta, però qui era ta mare?». «No sé què vols dir, era mestra. Per què ho dius?», jo li pregunto. «No ho sé, perquè a vegades a la meva dona li dic “Fes això” i diu “No. Donya Maria no ho voldria. No ho faré”». I aquesta Donya Maria era la meva mare. I això m'ho he trobat diverses vegades. Les educava en la llibertat i en els drets de la dona. I mai va acceptar ser submissa a la tonteria de l'època, la de l'home.

O sigui que vas estudiar magisteri per aquesta facilitat que teníeu els fills dels mestres.

Sí. I anava a Barcelona a examinar-me, a l'Escola de Magisteri. Amb tren. Era el temps del Camp de la Bota, quan et deia que mataven la gent. Només anava a classe cap al final, devia ser l'últim any. No ho recordo massa. Anava com per lliure. De fet, he anat per lliure sempre. Per exemple, de teatre no n'he estudiat mai i estic aquí assegut. De pintura, tampoc n'he estudiat mai. I què més podria dir-te? Arquitectura. He donat classes d'arquitectura molts anys i no he estudiat mai arquitectura.

I la psicologia tampoc no vas estudiar-la?

Sí, home! Perquè vaig trobar que havia d'estudiar alguna cosa

més a fons i vaig anar a la universitat. Vaig fer psicologia, però més que res per entendre els espectadors de la pintura i del teatre. Volia saber què pensava la gent del que jo feia o del que feies tu o l'altre. I per què aplaudien. Saber tot això era important. Vaig estudiar-ho, però tampoc no ho vaig fer servir massa. La carrera em va servir per poder tractar la gent, més endavant. Els actors, bàsicament. Per exemple, quan vaig fer *Il mondo della luna*, que també la vam fer a Venècia, la cantant —que ho feia molt bé— era grossa i se sentia lletja. A més, la que havia dissenyat el vestuari la feia anar amb una faldilla curta. Ella se sentia molt malament així i no cantava com havia de cantar. M'ha passat diverses vegades amb diverses obres, aquesta mena de coses. Aleshores jo la vaig cridar —perquè tot ho deia sempre enmig de la companyia, no anava amb secrets, jo, a l'un i a l'altre—, però en aquest cas amb ella, li vaig dir: «Ho farem en secret.» I li dic: «A veure, vesteix-te d'aquesta manera que a tu et fa sentir lletja.» I no ho era, de lletja. Era grossa, però no era lletja. Li dic: «Posa't davant del mirall. Digues-me quines són les coses teves que són lletges». «Oh, amb aquests pits tan grossos, amb aquestes cuixes... No ho sé, em trobo estranya, vestida així.» Dic: «Doncs no sé què podem fer, però m'has parlat de tot, menys de cantar». És clar. Cantava extraordinàriament bé, no? I ella diu: «Però cantar ha d'anar acompanyat de ser guapa». Dic: «Doncs ho tens molt malament. Deixa la bellesa a casa teva, et poses aquesta faldilla petita, però canta bé com saps fer, i ja veuràs com ningú s'adona de si ets grossa o ets prima. Només sabran que ets una gran cantant». I va cantar molt bé. Després m'anava regalant jerseis, tota contenta.

A veure, tornem enrere... Estudies magisteri per tradició familiar, perquè tenies la carrera de franc... però un cop tens el títol, et trobes que has d'anar a fer de mestre.

La meva mare ens va dir: «Ara sé que no us morireu mai de gana. Però feu el que vulgueu». Perquè ella va entendre que vam es-

tudiar allò perquè teníem la possibilitat de fer-ho. Vam estudiar magisteri tots els germans. Tots quatre. Però després, mai més se'n va parlar del que fèiem o del que deixàvem de fer... Primer vaig ser interí i anava a diferents pobles. I a Mataró... Sí, vaig anar a treballar de mestre a diversos llocs, feia de suplent als llocs que em tocaven, però vaig pensar que seria interessant agafar una feina més fixa. Em va sortir una proposta per fer aparadors al SEPU, els magatzems de la Rambla, i em van donar feina. Jo anava fent, i per a mi era senzill fer aparadors originals. La cosa va ser un pèl complicada perquè el que era aparadorista oficial, que jo només era un ajudant, va agafar una mica de gelosia, tot i que era molt amic meu. Un dia jo estava allà dintre tancat, a l'aparador de la Rambla, anar fent, i va venir de cop un gos. Es va asseure davant i mirava el que jo feia. Jo de tant en tant m'aturava i el mirava. Ell no deia res, és clar, i jo anava fent. Tornava a seure davant d'ell, me'l mirava i, en sec, veia que tombava el cap i se'n anava. I vaig pensar, aquest *tio* és més lliure que jo. I era veritat: vivia a la Rambla i quan volia venia o se'n anava. I jo no, jo estava allà dintre tancat. L'endemà el gos ja hi tornava a ser allà, mirant, fins que se'n va tornar a anar. I vaig entendre que el gos em deia: Iago, fot el camp. I jo quan entenc una cosa, la faig de seguida. Pujo a dalt cap al director, que era un suís, i li dic: «Ho sento molt però me'n vaig». «Per què?» «És que vull anar-me'n i fer coses més lliure.» «Però que no és lliure aquí, vostè? Miri que n'estem molt contents.» «Ja ho sé, si no tinc cap cosa contra vostès. Ni una. Però me'n vaig a fer una volta, a buscar noves coses. Que jo sé que tinc capacitat per fer més coses, que siguin més... àmplies.» No pensava en el teatre ni en la pintura ni en res. Només que volia progressar. Quan es va acabar aquell aparador ja no vaig veure més el gos. I, en certa manera, em van castigar a treure la pols a tots els maniquís. I entre allò i el gos... Hi vaig estar uns quants dies més, i em vaig acomiadar. I vaig pensar que aquell gos m'havia donat peu a tenir la llibertat. Però jo

encara no sabia en realitat qui era. La meva mare quan li vaig dir que deixava l'ensenyament i me n'anava a fer aparadors em va dir que m'ho pensés bé, però que fes el que volgués. Nou mesos hi vaig ser, al SEPU. I sí, després va venir Gualba i quan vaig decidir que volia ser artista, i en llibertat, que és la paraula... Quan fas una cosa i la fas bé i la vas repetint llavors ets mort. Una cosa, un quadre, una obra de teatre, quan ja està feta la guardo i està com morta. Bé, morta és una manera de dir, vull dir que has d'anar cap a una altra cosa... En fi, vaig tornar a fer de mestre, em van destinar a Gualba i va passar tot allò que ja t'he explicat al principi. Quan vaig marxar d'aquell poble, tots plorant... Però és que era un poble on només hi havia dos llocs on anar, un establiment de dretes i un d'esquerres. I si anaves a un ja no podies anar a l'altre. Vaig preguntar: «el metge on va?». I em van dir que al lloc de dretes, i allà que anava jo perquè almenys tenia algú amb qui parlar. I la gent et mirava malament. Ja devien veure que jo tenia una mena de caràcter que no m'anava res de tot allò. Hi vaig estar poc temps, no et pensis, i quan me n'anava, la gent plorant. I fins l'alcalde, com que era el temps de Franco, va anar a la inspecció, a veure si em podia retenir, però l'inspector va dir-li que jo podia fer el que em semblés, encara sort. I me'n vaig anar. Vaig tornar al Masnou i feia classes particulars per viure. I la meva mare em va dir: «Jo ja ho sabia que allà no hi estaries bé. Ara, endavant, fes el que vulguis».

Després de la singularitat de la seva infantesa i de com va viure la guerra i els primers anys del franquisme, potser no ens pot sorprendre la curiosa manera com en Iago va decidir la que seria la seva primera gran dedicació: la pintura. I a l'entrevista ho explica com la cosa més natural del món, potser una mica orgullós i tot d'haver tingut prou empenta per decidir donar un tomb absolut a la seva vida, en uns anys certament no gens fàcils, i per emprendre una aventura, la de les arts plàstiques, per a la qual no s'havia

preparat ni tenia antecedents. I aleshores entens que en Iago s'ha reinventat al llarg de la seva vida tants cops com ha volgut o li ha convingut. I sempre el record i el reconeixement a la mare, la Maria Canaleta, que ara té un carrer dedicat al Masnou, no massa lluny d'on viuen els seus dos fills que s'han quedat al poble...

I em vaig posar a pintar. Vaig comprar uns pinzells, i al menjador de casa, quan tothom acabava de menjar, pintava allà. Vaig anar fent quadres i em va anar bé, mira...

Sense fer cap estudi artístic?

Res. Vaig anar a l'Escola Massana per estudiar ceràmica, però vaig deixar-ho córrer. Perquè la ceràmica és una cosa molt complicada: tu poses color a una peça i, un cop l'has posada al foc i està cuïta, és d'un altre color. O sigui que vaig pensar: «Això és molt complicat». Perquè jo ho feia abstracte tot... I vaig deixar-ho córrer. Llavors vaig fer dibuixos, i més dibuixos, dibuixos, dibuixos... I anar fent.

I de què vivies?

Vivia de fer classes, classes particulars. Però jo anava pintant, pintant, pintant... I més que pintar encara, dibuixant. Perquè jo crec que els dibuixos són unes obres que les fas, però ràpides i en pots fer moltes... I pots veure les diferències. En canvi si pintes amb tot el detall i fas una obra única i tens la mala sort que trobin que és esplèndid, després només vas fent coses esplèndides. I llavors no tires endavant.

Però no tenies cap relació amb el món artístic? Ni a través del teu germà, si és que ja pintava, ell?

No. No pintava, ell. Vivia a París. I, quan va tornar, va veure que jo pintava i aleshores ell va posar-s'hi també.

I com es dóna a conèixer un pintor que pinta a casa, dia rere dia, i va dibuixant?

Fent exposicions. Al Masnou en vaig fer una o dues. En un lloc petit. I a Barcelona també...

Segons el teu currículum, la primera exposició la vas fer a Terrassa...

Al teu poble, exacte. Als Amics de les Arts. Ara no sé com hi vaig anar a petar, allà... Devia conèixer algú... Crec que estava fent una exposició a Barcelona i, a la vegada, a Terrassa. De seguida em va anar força bé, a mi. Saps què passa? Que la meua pintura no era menyspreada ni era súper valorada, tampoc, però era diferent i agradava.

I venies molts quadres?

Jo he venut potser un o dos quadres en la meua vida.

Què dius, ara? I de què vivies, doncs?

De donar classes, ja t'ho he dit. No he deixat de donar classes mai, jo. Això de pintar ho feia de més a més. Però aleshores va haver-hi una cosa important, que és quan me'n vaig anar a Anglaterra. A fer una exposició. Vaig enviar cartes a una agència anglesa per veure si hi podia anar a estudiar i a fer alguna exposició. A Edimburg, primer. I després vaig anar a Londres. Enviava fotos dels quadres per veure què i em van dir que sí de seguida. Jo el que volia era poder fer una exposició. Perquè, de fet, aquella escola jo no la coneixia de res, però els vaig enviar aquelles fotografies i, si els agradaven, poder anar-hi. I em van dir que sí. Llavors vaig agafar un avió amb tots els quadres, però em van perdre els quadres... La meua vida és una cosa terrorífica... Però jo, tranquil. Bé, més aviat empipat. Vaig anar a Edimburg i allà vaig fer una exposició molt gran...

Però si t'havien perdut els quadres, com vas fer l'exposició?

Al final els vaig trobar. Els havien extraviat, però no a Barcelona. Ells, a Londres. I jo a Londres vinga protestar dient que els necessitava. I ells em deien: «Molt bé, esperi's aquí». Fins que vam agafar un avió molt més tard, però vam arribar a la nit allà i amb els quadres. I es va fer l'exposició i va ser un èxit. I allà, a Edimburg, vaig conèixer un senyor que era italià de naixement, un tipus que tenia diverses galeries i negocis d'art, i que li va agradar molt el que feia. I ell em va fer de marxant i em va portar a Londres, a Tòquio, al Brasil. Jo, o quadres meus, que anaven a aquests llocs i tornaven a venir. Bé, alguns sí i altres no. Hi ha un caramull de quadres meus que no sé on són. Però tampoc m'ha importat massa. A més, jo tinc un concepte del quadre que és que si el quadre el tens a casa —com ara, que dec tenir-ne uns cent vint— és un quadre mort. No existeix. Un quadre existeix quan hi ha un espectador que se'l mira. Aleshores existeix. Se'n va l'espectador i es mor. És trist, però és així mateix.

Com el teatre, que si no el mira ningú...

Com el teatre i com totes les coses importants del món.

Després vas anar a Londres per estudiar gravat. Com és que et va agafar pel gravat?

El gravat és molt maco i, a la vegada, pots fer-ne una sèrie d'exemplars. I aquesta sèrie és més fàcil de vendre. Vaig demanar una beca i me la van donar, el Govern britànic, per estudiar art a la Slade School of Fine Art, a la universitat de Londres. Vaig enviar el meu petit currículum de pintura, i em van dir: «Pot venir».

I hi vas estar molt temps?

Un any, allà vaig coincidir amb el maig del 68. Primer em van donar una beca per tres mesos però després vaig dir que no en tenia prou i em van donar un any sencer. Em pagaven, molt

just però em pagaven. I allà vaig fer moltes relacions amb gent del món de l'art i del teatre. Allà, sí, a Londres, mentre estudiava gravat.

I un cop vas haver estudiat gravat, t'hi vas dedicar.

Bé, sí, fins i tot em vaig inventar una cosa en el món del gravat, que a casa encara en tinc algun. Que és que jo retallava —i quan veien que jo retallava un gravat, xisclaven la gent d'allà, però jo anava fent— i llavors el feia amb relleu. Era un gravat igual que els altres, però amb relleu, un gravat tridimensional que vaig inventar jo. I això va tenir molt d'èxit i està present a diversos museus del món. Per exemple, al de São Pablo, n'hi ha.

I d'això en vas vendre?

I tant que en vaig vendre!

Home! Tant dir que només has venut dos quadres a la vida!

I a Londres, vas conèixer gent de teatre?

A Londres, sí. Però on en vaig conèixer més va ser a Edimburg. Perquè allà hi havia un edifici, al costat del riu, que la planta de baix era un pàrquing però les altres, una era una biblioteca, l'altra era un museu i l'altra, un restaurant. Bé, un teatre i un restaurant. I tot es comunicava. És clar, llavors és magnífic perquè coneixes actors i gent de tota mena... I allà vaig conèixer a fons el teatre. I em va interessar molt. Després a Londres en vaig conèixer més, per exemple un actor, en Peter Harlowe, que encara ara ens veiem cada any, em visita, i sóc el padrí de la seva filla.

Pintes, exposes, però no vius d'això, ni vens molts quadres...

Eres un pintor que no tenia mercat?

Sí. Allò era una cosa que em posava malalt, perquè, si un pinta, vol vendre allò que fa. A Edimburg en vaig vendre uns quants. Pocs. Vaig agafar els diners, els vaig posar en un banc de Lon-

dres i al cap d'uns anys, que vaig tornar-hi, van i em diuen: «Ui, li'n queden molt pocs perquè vostè no els ha bellugat!».

Però a base d'anar fent exposicions, se't devia conèixer i devies tenir contactes en el món de les belles arts, en el món pictòric... Vaig donar-me a conèixer amb els quadres. Això sí. Jo aconseguia cridar l'atenció perquè els meus quadres eren molt diferents del que es veia normalment. Però la veritat és que em trobava sol, perquè pintar no pots fer-ho de cap altra manera que sol. A mi no m'importa canviar de feina en un moment determinat, sempre i quan el canvi comporti nous camins. Per exemple, jo feia pintura matèrica, que és molt avorrida, però tenia molta acceptació. I em vaig passar al color, tot i que els crítics em deien «no ho deixis», però jo vaig passar al color. El canvi de matèria a color primer va ser una baixada. Però després, automàticament, va anar pujant, pujant... i vaig arribar molt més amunt que abans. Sempre que fas un canvi no per fugir sinó per anar endavant pugues amunt sempre. Amb el teatre vaig pensar, conèixeràs gent. I n'estic encantat. La raó va ser aquesta: sortir de l'estudi i obrir portes, anar fora.

De la relació amb en Iago, en tinc molts records i algunes petites joies. Em va regalar el primer esbós-idea del que seria el formidable retrat de Mao Tsé-Tung —bé, ara cal dir-ne Mao Zedong, em sembla—: un paperet dibuixat amb bolígraf de color vermell, amb una fragmentació que després va resoldre d'una altra manera en la gran pintura que, durant els anys de la seva direcció, en Pep Montanyès va tenir al seu despatx per a estupefacció dels visitants. També tinc un retrat meu a bolígraf, en aquest cas de color blau, que em va fer un cap de setmana a Barberà, a la casa de la seva mare, un casalot de poble força ben restaurat en les seves característiques rurals però amb tocs pericotians: les bigues dels sostre estaven pintades d'un blau llampant, em sembla recordar. El retrat

no és realista i hi diu «La visió formal de l'amic». No n'hi va haver de successives... Però sí que em va dissenyar un «ex-libris», a partir de la meua identitat de Bessons, que mai no es va arribar a materialitzar perquè havia de triar una cartolina d'un color especial i calia imprimir-ho amb una tinta que tampoc no es va acabar de decidir de quin color havia de ser... Potser algun dia l'acabarem.

Aleshores tu i el teu germà Jordi entreu en contacte amb l'aventura de la Cúpula del Coliseum: l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i el Museu d'Art Modern que hi formava Cirici Pellicer... Allò va ser un pas. Pas, no; un altre canvi radical. Perquè a més a més de la pintura, em vaig dedicar a l'escenografia i a l'espectacle.

Però com va anar aquest primer contacte?

Pel Josen Codina. El coneixia d'alguna exposició o una cosa així. Em va escriure una carta des d'Itàlia dient que feia una obra a la Cúpula del Coliseum i que havia pensat que com a pintor jo entendria millor l'escenografia que no un altre, i que si jo li volia fer. És veritat que potser això d'haver pintat pot ajudar, però l'escenografia no té res a veure amb la pintura. Però em vaig dir: «Has fet d'aparadorista i has pintat, doncs una escenografia pots mirar de fer-la». I cap problema, m'hi vaig ficar, amb el meu germà, allà a la Cúpula, que era un lloc fantàstic i on passaven moltes coses. I després d'aquella vaig fer més coses amb ell i amb la gent de l'Adrià Gual. O sigui que en el teatre hi vaig entrar precisament a través de l'escenografia. Però que no era gaire sofisticada, d'entrada. Per exemple, per a l'obra que preparava en Codina com a director, li vaig dir: «Que no hi ha un lloc per aquí on hi hagi *trastos*?» Va dir que sí, i vam anar i vam agafar això, això, això... I amb allò vam muntar tota l'escenografia. A base d'objectes perduts... L'espectacle es deia *Balades del clam i la fam*, i la gent deia de tot de l'escenografia: que sí, que no. I jo vaig pensar: això és una meravella, que cony haig d'anar pintant i

prou! Però de tota manera vaig continuar pintant a la vegada que m'anava ficant en el món del teatre. Per mi era senzill de fer-ho, però a la vegada era molt atractiu, perquè havies, en certa manera, de visualitzar un text que et donaven i això m'atreia molt. El teatre em va atraure perquè m'empipava treballar sol com a pintor. Buscava la comunicació immediata. Però va representar una forta davallada estètica pel sostre més baix del teatre en aquest aspecte. A més a més hi entrava a través del món de la plàstica, que encara ara se'l considera com la minyona del teatre. Procedim d'una cultura eminentment escrita i llegida, més que no pas mirada. Aquest fet pesa. La cultura amb més pes és la del teatre escrit i parlat. Jo opino que l'element més important del teatre és l'actor, però l'actor també pot parlar amb un llenguatge visual.

Però tu eres gaire d'anar al teatre, abans d'aquesta experiència?

No, perquè, de teatre, al Masnou en feien poc. Però em va agafar molt fort. Perquè en l'escenografia trobava que era fantàstic poder fer una combinació d'elements i tot el que volguessis. Però, et volia dir, que si jo he tingut alguna cosa original en la meua vida, en totes les coses d'art i de teatre, és perquè no he anat a cap escola d'aquestes matèries. Mai he tingut aquells esquemes que t'imposen: «Fins aquí pots arribar. D'aquí a aquí, ja no». Jo puc arribar allà on vulgui, no tinc límits. Per exemple, una petita anècdota: a Edimburg vaig exposar un munt de quadres en un espai públic i, llavors, vam fer un col·loqui. I al col·loqui surt un escocès i diu: «Estan bé els quadres, però es nota que vostè ve d'un lloc on hi ha Franco i que està reprimint i que pinta reprimint». Jo no ho veia això perquè, a casa, podia pintar tal com volia. I al final se'm va acudir dir-li: «Miri, vostès a Escòcia, fan un whisky que és boníssim. Dedicuin-se al whisky, que jo em dedicaré a la pintura». Una senyora que feia crítica em va salvar: em va agafar, em va portar al cotxe i em va dur a casa seva perquè m'anaven a matar aquella gent, per haver dit allò.

Quan tornes d'Anglaterra, aprofitant que el teu germà Jordi dirigeix l'escola de disseny Elisava fas de professor allà.

Exacte. Vaig estar-hi un temps. Donant classes de color.

I a més, estudiaves psicologia. A Elisava hi vas estar del 68 al 73, i et llicencies amb una tesina sobre la psicologia del color. Com és que vas agafar aquest tema? Abans has dit que volies estudiar psicologia pel tracte amb la gent, però la tesina la fas sobre un tema que lliga psicologia i pintura.

Era una cosa molt teòrica, perquè la psicologia del color ja la sabia tothom, de fet. El que passa és que vaig descobrir que podies combinar un color concret amb el que volguessis. Perquè hi havia unes regles que, per exemple, deien que verd i vermell és molt difícil que combinin. Però, en realitat, no tenen cap dificultat d'ajuntar-se l'un amb l'altre. En aquell procés vaig entendre a fons el que era el color primari, el color secundari... I les relacions que eren admeses s'establien pel que havien fet pintors més aviat antics, que no combinaven mai una cosa amb l'altra. Vaig anar descobrint que el blanc no és un color, que el negre no és un color... El negre és la negació dels colors primaris i el blanc és la suma de tots ells. I aquests dos es poden combinar amb tots perquè són la suma de tots. N'hi ha part a dintre d'ells. Bé, totes aquestes coses de la teoria del color que ja se sabien...

També vas tenir un encàrrec de curs a Arquitectura, però només un any. Després, molt després, vas tornar-hi, però en aquell primer moment vas deixar-ho.

Em van dir si volia fer classes, sí. Però quan vaig acabar les classes els vaig dir adéu. De fet, ens va interessar tant a ells com a mi. I força després vaig estar-hi més temps, molts anys, hi anava perquè em cridaven i feia classes sobre espai escènic. Bé, no. Sobre espai efímer. L'espai que no servia per a res. Però anava fent coses amb aquella gent i a ells els agradava la manera com ense-

nyava jo. Perquè podien fer allò que volien. Perquè a Arquitectura estan una miqueta massa lligats a totes les normes, que són moltes. Allò que si un disseny no se sosté, que si s'ha de calcular el triple del pes per tal que es pugui assegurar que se sostindrà, etcètera... Jo els ensenyava espai efímer, és a dir que, amb l'espai i amb el que ells construïen dins de l'espai, havien de fer una cosa que no tingués una altra motivació que el fet que la gent s'hi fixés i preguntés. Aleshores els agradava molt perquè els treia, en certa manera, de les normes. Perquè ells ho dibuixaven lliurement, però de seguida pensaven: «S'aguantarà això? Podrà tenir alguna relació aquesta part amb aquella altra?». I, si la idea està ben pensada, tot pot tenir relació amb tot. Per exemple amb els colors no hi ha diferències de cap mena. Pots fer el que vulguis. I amb l'arquitectura també pots fer el que vulguis, sempre i quan tinguis calculada la consistència i que allò no acabarà matant ningú. Però, fora d'això, pots fer el que vulguis.

Que era el que a tu t'interessava, la llibertat...

La llibertat aquesta m'ha portat fins aquí.

Tornem al teatre. Després del treball amb en Codina, durant aquesta etapa d'escenògraf, que ara treballes amb un director o un equip, ara treballes amb un altre, et funcionava aquest sistema? Sí. Però, a què et refereixes, a que jo no estava fix en una companyia? A mi això em fa por. Estar sempre amb els mateixos, no...

I quina relació tenies amb els directors? Tu fas d'escenògraf en el moment que s'està consolidant la figura del director com a centre del procés creatiu. Com t'hi portaves?

Bé... si no em prohibien coses. Si me'n prohibien alguna, deia: «Molt bé, doncs arregla-ho tu que jo me'n vaig.» Però, en general, em deixaven molta llibertat, carta blanca per tot plegat. És clar que de vegades quan s'estrenava l'espectacle s'havia parlat més

de l'escenografia que no de la pròpia obra o de la direcció, i això els tocava una miqueta els collons. Però jo em deia: és evident que jo penso així, si l'altre pensa d'una altra manera... Però no he tingut mai cap problema, eh? Problema gros, no.

Tu t'has barallat mai amb ningú?

No. Només hi ha una persona que no la puc veure perquè em va estafar. Però no vull dir estafar per diners perquè, si jo sumo i compto els diners que he fet amb teatre, no res, caben en una cai-xeta petita. I bé, després, entrar a l'Institut del Teatre va ser important per a mi perquè, almenys, podia menjar i tenir quatre calés...

Ja hi arribarem. Ara estem en aquests anys que fas d'escenògraf...
Però quan vaig fer *La Venus de Willendorf*...

D'això fa quatre dies!

Fa quatre dies, però ha sigut el millor espectacle que he fet, per mi. Dels millors que he fet, si més no. I el que em portava els comptes i tota la gestió de l'espectacle em va dir: «Tu ja estàs jubilat, no t'haig de donar res». No vaig cobrar ni un cèntim, què et sembla? Sort que ara ja he oblidat com es diu i tot! Jo ho vaig anar fent perquè m'agradava la idea i com ho feia... i ja està.

Tornem als anys en què feies d'escenògraf *freelance*. Si et donaven llibertat, i no hi havia problema amb els directors, i et venien a buscar ja devien saber quin era el tracte, oi?

Sí. La llibertat no la té tothom que vol. I sobretot per a la gent que treballa en el camp de la investigació, la llibertat és un concepte molt potent. La llibertat costa molt de tenir, tal i com l'entenc jo, com un concepte que és teu i que necessites per poder treballar. Però el que busca la llibertat i no la té o no la hi donen, aleshores l'ha de buscar entre una altra gent. I llavors, si algú veu que tens aquella llibertat i ell no, queda així com una miqueta

acollonit, i pensa: «Ostres, aquest *tio!*». Però, si poden i són capços, n'aprenen, i si no, et foten. Però a mi m'és igual. La llibertat és la llibertat, i ja està. Si ja ho saps, tu, que també en tens, de llibertat. Perquè has estat sempre una persona que ha treballat en el teatre i ha anat ara per un costat, ara per un altre, investigant, fent i coneixent molta gent. Per tant tu has d'entendre que la llibertat jo la trobi bàsica. Que, de fet, jo ja la tenia de petit, però llavors va haver-hi un moment que la vaig raonar. No sé per què, perquè jo no sóc massa de raonar les coses. Però ho vaig veure com si diguéssim científicament, d'alguna manera, i llavors vaig afirmar-me en aquesta idea bàsica. Perquè és molt, però que molt, molt important si vols fer alguna cosa nova. Que jo tampoc no és que vulgui fer una cosa nova; només, vull fer coses lliures, les que a mi em toquen de fer...

El teu punt de partida és que una cosa que has fet, ja està feta i no t'interessa continuar per aquesta línia. I, per tant, et plantejes una cosa completament nova.

Nova cada vegada, sí.

Que no és habitual en les arts plàstiques, ni en el teatre, que quan trobes una línia que funciona, se suposa que l'aprofites si més no una certa temporada...

I això, si ho ha de llegir un alumne de l'Institut del teatre, m'agradaria que ho escrivissis i quedés molt i molt clar. Que la llibertat és molt important.

Jo escriuré tot el que tu diguis, només t'estic burxant perquè t'expliquis.

Però em dones la llibertat d'explicar el que vulgui.

Seria impossible treure-li aquesta llibertat. No ho arriba a formular, però és un llibertari, potser herència d'aquella mare «un pèl

anarco» que ens deia. En Iago, a aquestes alçades de la vida i de la història, és un fenomen incontrolable, que exerceix les prerrogatives d'algú amb una llarga trajectòria i una actitud insubornable, que no abandona en cap moment, ni ara que se suposa que estic al seu servei per fer-li comentar aquesta riquíssima vicissitud que ha viscut, i que es troba amb algú que el vol cenyir a una exposició sistemàtica quan ell el que preferiria, segurament, és parlar només de quatre coses que encara el motiven i de res més. Però com que s'ha avingut al joc del llibre-entrevista i jo dec merèixer-li alguna credibilitat, fa veure que se sotmet, se concentra en allò que li proposo i, així que pot, se n'escapa, abans no l'acabi avorrint...

Ja sé que tu te n'aniràs per les branques tota l'estona, però, de tant en tant, intento recuperar el fil... Hi ha uns anys en què treballaves en espectacles com *Guadaña al resucitado*, *Kux my Lord*, *El tuerto es rey*, *Berenàveu a les fosques*, *Galatea*... i ets una peça d'un equip. Les teves realitzacions escenogràfiques d'aleshores són Iago Pericot cent per cent, o sorgien d'una dinàmica de treball amb el director?

Alguna vegada m'havia plantejat alguna cosa així, en què penses a veure què creu el director. Bé, no què creu, sinó a veure què em diu. Aleshores o jo els convencia a ells, com amb en Salvat... En Salvat de vegades deia uns disbarats dels que jo no en feia cas i quan arribava la meva proposta final, deia: «Ostres, que guapo, això!», però bé, vaig fer molt teatre amb ell. Si el que sorgia era una pregunta que el director feia per interrogar-me, no hi havia problema. O bé jo el convencia o ells em convencien a mi. Perquè el diàleg jo sempre l'he trobat *estupendo*, fantàstic. I no he anat mai pel món imposant un criteri meu. Mai. Perquè la meua manera és que jo vaig fent i si em diuen «això està bé», doncs perfecte, i si em diuen que això no està tan bé, doncs mira, potser m'he equivocat. Però en el fons jo diria que no he tingut mai problemes.

I va haver-hi molts projectes que acabessis abandonant perquè el director no et deixava fer el que tu volies?

No. O ho he oblidat, potser sí. Però no crec... No, no ho crec. Perquè jo parlava amb ells i els convenia, i a vegades eren ells que em convenien mi. Amb en Salvat vaig fer diverses coses de teatre i ens discutíem molt. Perquè en Salvat era un home, un director, centrat en el text i la resta sabia que eren coses que s'havien de fer, però li feien una mica de recança, l'escenografia i tot allò... Però quan estava bé, ho acceptava. I, quan no ho acabava de veure clar, no deia res, però jo el burxava: «A veure, Salvat, què et sembla, això?». Hi havia uns diàlegs interessants, que potser no eren apassionants, perquè ell no era un home per estimar-te'l molt, però sí per acceptar-lo i admetre que feia coses de teatre importants. Oi tant!

I la crítica com es prenien les teves propostes com a escenògraf, que eren noves i diferents?

Al principi no en parlaven gaire, de l'escenografia, però a mida que vaig anar fent, doncs ja en parlaven més i en general en parlaven bé. No recordo pas haver tingut problemes amb la crítica.

I quan tu et vas ficar en el món del teatre, vas aparcar o deixar de banda la pintura...

No, i ara! Més endavant gairebé deixo la pintura però mentre feia teatre, no. Home, no pintava tant, però jo he anat pintant sempre.

O sigui que no vas deixar del tot la pintura perquè et vas submergir en el món del teatre.

No. Em vaig submergir molt en el món del teatre, però no vaig deixar de pintar, o com a molt vaig pintar menys, fins que vaig deixar el teatre i vaig passar a la dansa o el moviment. Perquè la dansa, o si vols el llenguatge de la dansa, o de l'acció, o del moviment, és més internacional que el del teatre de la llengua parlada. I aleshores això em va interessar molt i m'hi vaig centrar.

Ja hi arribarem. Fundes una companyia, el Teatre Metropolità de Barcelona, amb en Sergi Mateu, i allà fas de tot: director, escenògraf, el que escriu, a vegades, etcètera. Estaves tip de treballar ara amb l'un, ara amb l'altre?

Sí, és això del Teatre Metropolità... Saps què passava? Va arribar un moment en què vaig veure que l'escenografia era limitada perquè no em permetia ser tan rebel com volia, perquè jo ho era i molts directors no m'entenien, molts d'ells, no tots, i llavors tenia problemes. O sigui que prou escenografia, només: em faré director. I així he estat fent de director dels *tinglados* des d'aleshores, i ja he fet molt poc només d'escenògraf. És a dir, a veure si ens entenem, és que no t'has d'espantar mai de res. Jo he portat aquesta revolució, o revolta, o rebellia, digues-ho com vulguis, des de que era petit, gràcies a la guerra... Bé, gràcies entre cometes, perquè allò mai més! Hi ha aquest sentit de rebellia... Per a mi dos i dos no són quatre, poden ser moltes coses. Agafes una cosa que està més que estudiada, i una altra que també, les ajuntes i se suposa que el resultat ha de ser un. Però jo m'escapo. La meva aportació ha sigut sempre per aquesta banda, de rebel, però no perquè sí, jo el que vaig és a buscar coses noves, la rebellia perquè sí és *tonta*.

O sigui que et centres en el Teatre Metropolità. Però abans entres a l'Institut...

Sí. A l'Institut em va fer molta gràcia entrar-hi. Va ser per en Bonnín. I a l'Institut m'hi he sentit molt bé sempre. Sempre que m'han donat llibertat per sentir-me lliure. Però hi va haver un moment en què em van treure la llibertat. Com es deia aquell? El que era director... Perquè això de la llibertat, és el que jo he donat als alumnes.

En Bonnín et ve a buscar en el mateix moment que ho proposa a Fabià Puigserver, perquè es jubilava en Mestres Cabanes i

s'havia de fer una renovació dràstica del departament d'escenografia, no?

Sí. De fet, al Fabià vaig conèixer-lo a l'Institut. Ens plantegem fer un canvi total en el pla d'estudis d'escenografia i, a més, ens preocupava la imatge que hi havia d'aquella feina. I per fer-la conèixer inclús fèiem unes conferències junts, que en broma les titulàvem *La Pili i la Mili*. I un dia feia de Pili ell i jo de Mili i...

En recordo alguna... I us discutíeu molt.

Per fer-ho interessant per al públic. Discutir de debò, no. Jo sempre l'he respectat molt, a ell. Totalment. I això que no he fet mai res al Lliure. Bé, després d'ell, alguna cosa. Perquè ell tenia un concepte de l'escenografia... Anys després vaig estar a Polònia, hi vaig anar a fer unes conferències, vaig estar on ell havia estudiat i ho vaig entendre perfectament. El seu sistema era treballar, treballar, treballar, amb tothom sempre a les ordres d'ell. I jo n'estava enamorat, l'admirava, jo. I encara l'admiro ara, en Fabià. Però no teníem una relació creativa. Havia fet alguna escenografia o alguna cosa així, potser era al Lliure, no ho recordo, però si no ho recordo és que no ha estat massa important. Ell ho treballava tot, integralment, des de la màscara fins al maquillatge, els cabells, feia l'escenografia, el vestuari, dirigia els actors, la dramaturgia, tot, fins que s'estrenava. I aquesta manera de fer li venia de Polònia. Era un home de teatre complet. Jo veia el que feia, i jo no entenia com ell de totes les coses, però sabia de què anava cada cosa. Ell feia una obra i en podia fer una altra al darrere, canviava alguna cosa de text, però sempre era Fabià Puigserver. Era tan maco i tan bo, i ho feia tan bé que tothom l'aplaudia. Recordo, d'ell —que ja estava malalt, el pobre— el dia que van inaugurar el Lliure de Gràcia. I jo estava ficat allà, a tercera o quarta fila, ple de gent, i ell ja estava malalt... I va travessar les quatre files, em va abraçar i em va dir: «Ho veus, Iago, fins on he arribat?». I jo li dic: «Sí. Però mira-t'ho bé, eh?». Al cap de poc era mort. Jo crec que era a Gràcia.

Devia ser la presentació de la maqueta de la reforma del Palau de l'Agricultura, uns mesos abans de morir.

Potser sí. És a dir, que ell tenia les seves coses i anava fent, però hi havia molta gent que estava sempre amb ell, per exemple en Pasqual. Eren molt amics. Jo també, és clar. Ell i jo teníem una amistat com molt neta i sincera, perquè jo aplaudia el que ell feia i li criticava. I ell a mi igual. Sempre tranquils.

I vosaltres dos vàreu fer el nou pla d'estudis d'escenografia.

No he pensat mai en termes de «l'escenografia», jo. He pensat sempre en l'espai escènic. I això em sembla que va ser una cosa important per en Fabià. Perquè ell venia d'una tradició que era la del teló. Venia, no és que ell ho fes. No feia telons. Però la relació entre ell i jo va ser bona precisament per això. Perquè jo estava interessat molt més en l'espai. Jo, per exemple, podria fer una òpera amb un espai gran sense res més. Només amb la distribució de la gent, alçades i baixades, i coses d'aquestes. I ell ho va entendre molt bé, això. I jo vaig entendre absolutament el que ell feia. Però jo, si podia, em ficava amb el que feia ell. Eren molts anys de treball d'ell, que ja tenia una gran experiència en aquesta professió. En canvi, l'espai escènic no és que l'hagués inventat jo —perquè això seria mentida, perquè aquí mateix on som hi ha un espai escènic fet, encara que només sigui funcional, i és un espai escènic—, però jo em vaig dedicar més a l'espai escènic que no a l'escenografia. I, aleshores, com que funcionava allò meu, i com que funcionava allò seu, ens anàvem combinant i anàvem fent.

Tu creus que en Fabià va aprendre una mica d'espai de tu i tu vas aprendre una mica d'escenografia d'ell?

Sí. Com a cosa que ens separava i que precisament era aquesta.

I vau treballar algunes vegades junts. A *Alias Serrallonga* tu firmes l'espai escènic, però l'escenografia i el vestuari són del Fabià. I a *Mary d'Ous*, l'espai és cent per cent Iago i el vestuari era del Fabià.

Sí. Si jo m'hagués posat a fer el vestuari ell se'n riu i es pixa sobre meu. Però l'espai que vaig proposar jo li va interessar. Bé, li agradava... Li agradava la meua teoria de l'espai. O li agradava la meua professió d'especialista en espai escènic.

I com va ser el treball amb en Boadella en aquests dos espectacles?

Bé. Recordo que no hi va haver cap problema amb en Boadella. El problema amb en Boadella va ser després... vaig dir prou i avall. Però en aquests espectacles va anar molt bé perquè en Fabià era potent, jo també i en Boadella també. Llavors es va produir una confluència en què cap no estava per damunt de l'altre, era un resultat que es podia dir que estava dividit en tres. Cadascú aportava la seva part i l'altre havia de callar, l'altre també i l'altre també. I anar fent.

A *Mary d'Ous*, tu figures amb una fórmula insòlita que no s'ha fet servir, em sembla, mai més: «Direcció escenogràfica, Iago Pericot.»

Ha! Ha! Ha! No ho sé. No sé qui va dir-ho, això. O qui ho va posar. Hi havia tres directors, allà. En Boadella, en Fabià i jo.

A *Mary d'Ous* en Fabià només va fer el vestuari...

I en Boadella com a què firmava, doncs?

«Direcció i muntatge» o una fórmula d'aquestes. Suposo que era una manera de reconèixer que, en aquella experiència, l'espai que vas proposar tu era un factor generador de l'espectacle tant o més important que els elements temàtics o d'acció. Una

cosa com la *Duplòpia-11*, que també era una estructura i unes teles elàstiques... Bé, el pla d'estudis d'escenografia, el vas fer a mitges amb en Fabià?

Tots dos érem professors. I la classe la fèiem els dos junts. Nosaltres ho explicàvem amb aquesta diferència que deia entre escenografia i espai escènic. Llavors els alumnes ho entenien i ho entenien bé i anàvem tirant endavant. Que va ser la reforma que era possible en aquell moment, almenys volíem empènyer endavant una miqueta el que era l'escenografia a l'Institut.

Uns pocs privilegiats van viure aquelles classes comunes Pericot-Puigserver, als soterranis del Palau Güell del carrer Nou de la Rambla, on s'havien traslladat les classes de l'especialitat d'escenografia davant l'allau de noves activitats que havia iniciat la direcció de Bonnín i la incorporació d'un professorat entusiasta procedent del teatre independent. Tot plegat feia insuficient l'espai de l'antic Institut al carrer d'Elisabets, i es va decidir utilitzar els soterranis del palau gaudinià. Algunes fotografies de Pau Barceló van immortalitzar aquelles sessions, amb els alumnes i els dos professors al voltant d'una taula, enmig de les columnes de les cavallerisses. Allà se'ls veu amb alguns alumnes que aviat serien professors, con Joan Abellan o Joan Guillen, escenògrafs en formació, con Josep Massagué, i alguns dels estudiants de l'efímera especialitat d'Arts Dramàtiques. Al sostre, unes gàbies d'ocells, damunt la taula una au de cartró retallat. En Fabià duu una de les seves magnífiques camises poloneses i en Iago, un discret níqui. I tothom fuma...

Després vas ser cap del departament d'escenografia, quan ho va deixar en Fabià i te'n vas fer càrrec durant deu anys.

Jo tinc molta alegria d'haver fet això. Sí, però no per haver estat cap de departament, sinó perquè estava aquí dintre amb la gent, amb els alumnes i altres professors... Jo tinc un molt bon record de les classes que he fet aquí.



Taller-laboratori escenografia Palau Güell, amb Joan Abellan (alumne), Joan Guillen (alumne), dos alumnes més, Josep Masegué (alumne), Iago Pericot i Fabià Puigserver. (Foto de Pau Barceló. Fons MAE, 327707-3)

Però la mínima burocràcia que demana fer de cap de departament, t'agradava gaire?

No, gens. Però abans no hi havia tanta complexitat com ara. Era molt més senzill. Ara bé, jo a l'hora de fer classes no estava per bromes. Per exemple, jo els feia fer maquetes i aleshores hi havia alumnes que treballaven molt bé però hi havia altra gent que ho improvisava la nit abans de fer la presentació i allò era un desastre. Llavors jo deia: «Agafa la maqueta. Vés a la finestra. Obre-la.» «Què faig?» «Llença-la.» Ha! Ha! Ha! Això era una cosa típica de les que feia jo. Els alumnes, que podien ser com un d'aquests que ara corren per aquí, la llençaven, però abans es resistien i deien que no, se n'anaven al lavabo i ploraven. Però això era la llibertat que havien d'aprendre. Un cop pensat a fons, era ben bé això. Perquè els donaves llibertat per fer coses i no l'agafaven. Llavors feien les coses molt ben fetes, així, però que no deien res. En canvi, si allò que havien treballat ho experimentaven, ho col·locaven amb variacions, canviaven les distàncies, etcètera, o feien que els diversos elements s'ajuntessin, o alguna altra cosa així, canviava totalment, veien el que podia arribar a ser una escenografia. Però de vegades no hi havia manera. Costava molt. Bé, n'hi havia alguns que estaven molt bé i que sí que se'n sortien, i ja es veia que farien coses. Per exemple, l'Azorín era un nano que va venir molt jove, però vaig veure de seguida que el *tio* anava per un camí propi, que no anava ni contra l'un ni contra l'altre, ni agafava només el que li proposava un, ni agafava el de l'altre, sinó que agafava coses d'en Fabià i n'agafava de meves. I va anar tirant, tirant, tirant. I és algú que ha fet una carrera molt guapa. A més té un caràcter així com molt obert i no t'enfades mai amb ell, que això és molt important. Això que dic del caràcter. Jo no vaig contra ningú i no hi ha ningú que vagi en contra meu, em sembla a mi. Perquè parlo clar i parlo senzill. A vegades parlo coses que no agraden a algú i, a vegades, com em va passar amb un director de l'Institut, que em va prohibir que par-

lés de temes fora dels de la classe. O sigui, que parlés de la matèria de la classe, però mai ni una paraula fora del contingut de la classe. És a dir: «Explica el que saps, però prohibit fer el que tu vulguis després d'això».

Però de qui parles, del director de l'Institut?

Sí. El director o el president... és igual.

A veure, no n'hi ha hagut tants. Després de Bonnín, hi va haver en Montanyès, després en Coca, després en Monterde i després en Jordi Font.

No, en Jordi Font jo el conec molt. Potser era el Monterde. Bé, és igual, em va prohibir això. I un dia, a l'entrada, em diu: «Què? Com va, l'Institut?». Dic: «Què em preguntes, per les assignatures?». «No, no. Com va tot en conjunt?» Dic: «Hem d'anar a fora. Aquí no t'ho puc dir. Perquè està prohibit que jo parli de coses fora de l'assignatura». I vam sortir fora i vam prendre un cafè. Ha! Ha! Ha! I llavors li vaig explicar... Bé, és igual, deixem-ho córrer. Jo no en vaig fer cap cas i vaig continuar fent la meva.

Clar, perquè entra de ple en aquest concepte teu absolutament central —del qual has començat parlant-ne i acabaràs parlant-ne— que és la llibertat. La llibertat no només per a tu...

Exacte. Però la llibertat no la podia parlar ell ni la pot parlar ningú.

En Iago s'hi ha referit sense cap acritud ni rancúnia, només amb una mena de sorpresa retrospectiva. Fins i tot insisteix perquè esborri tot això. Quedem que ho resumiré una mica i que decidirà si ho manté quan s'ho rellegeixi per donar el vistiplau a la transcripció i edició de l'entrevista. Però l'episodi em sembla significatiu tant del tarannà del personatge com també, potser, d'un període de tensions una mica massa exacerbades que hi va haver fa un temps, que tot i que no el vaig viure directament em sembla que

va ser un desavinença en què totes les parts van tenir la seva part de culpa. Però, com diu ell, deixem-ho córrer i canviem de tema.

Saltem l'etapa inicial de l'Institut i anem al Teatre Metropolità de Barcelona. Com és que us agafa per aquí, a tu i a Sergi Mateu?
El Sergi el vaig conèixer aquí, a l'Institut, a l'últim curs que feia, que era alumne. I llavors vam fer uns textos de Beckett...

L'última cinta i Acte sense paraules...

Jo tenia un dos cavalls i allà hi posàvem quatre coses d'escenografia i anàvem on ens cridaven. I ens va semblar que allò podia estar molt bé i que havíem de continuar, o sigui vam fer com una companyia, el Teatre Metropolità de Barcelona. I vam fer bastantes coses.

Després de Beckett, *Rebel Delirium*.

Sí. Al metro.

Per això us devíeu posar Teatre Metropolità, dic jo...

No ho sé, segurament, però és que queda bé. Va ser un espectacle molt diferent, se'n va parlar molt. Era insòlit fer-ho a un túnel del metro, en una estació, que no pensaven obrir-la per alguna raó. El text el vam fer nosaltres. Volíem fer un teatre diferent, i vam fer aquesta companyia. Però que només érem nosaltres dos, per als espectacles es podia canviar la gent i agafar-ne de nous. I em va agradar molt fer aquest espectacle. Estava bé. Hi havia un judici, que el jutge estava darrera d'unes reixes... I vam construir-ho nosaltres i resoldre els problemes. Perquè hi passava aigua, per aquell túnel. I vam fer l'escenari. L'escenari i prou, perquè hi posaves una cadira i la imatge explotava. Bé, no explotava de veritat, no, però ja es veia que una cadira, una cosa real, no hi podia entrar. No hi lligava. Hi posaves un armari, un llit i de tot això res de res! Perquè no podia ser.



Rebel Delirium (Foto de Pilar Aymerich. Fons MAE, 312309-4)

I com se us va acudir un lloc així, va ser fàcil?

No, gens. Vam descobrir el lloc entrant per la Plaça Catalunya i vam anar corrent tot el túnel del metro enganxats, seguint la paret fins que vam trobar un vigilant que ens van parar. Diu: «¿Qué buscan? ¿Qué hacen aquí ustedes?» Perquè llavors es podia passar a peu, si baixaves per aquelles escales que hi ha al final de l'andana d'alguna estació. Jo li dic: «Estamos buscando un sitio para hacer un teatro». «¿Me quieren seguir, por favor?» Ha! Ha! Ha! L'home va quedar completament despistat. I ens va portar a les oficines del metro i allà ho vam explicar. I ho vam poder fer allà, a Sant Antoni. I tot van ser facilitats, sí.

I després, en canvi, ja voleu tenir una seu estable, perquè, evidentment, al metro no hi podíeu mantenir un teatre. El següent espectacle el feu al Teatre de la Caritat, *Simfonic King Crimson*. Sí, vam treballar a la Casa de la Caritat, però no ens hi vam quedar tampoc. És que quedar-se en un lloc és limitar-se, quedar atrapat.

La intenció no era establir-vos allà?

No, no, no. Només era per aquest espectacle.

Després *Bent*, que es fa al Regina.

Vaig comprar un cotxe, en aquella època, i me'n vaig anar a veure els camps de concentració. Jo sol. Perquè aquell cop volíem fer una obra d'autor —no com a *Rebel Delirium* i *Simfonic King Crimson*, que ho havíem escrit en Sergi i jo—, un text de Martin Sherman, que va dels presoners gais en els camps de concentració nazis. I recordo que era un matí i em sembla que era... bé, no sé on era, no té importància: hi havia un camp de concentració. Hi vaig entrar de bon matí i allà només hi havia un japonès i jo. La visita va ser un espectacle... no sé com dir-ne. Amb habitacions com tres vegades aquesta totes plenes d'ulleres. Quan



Bent (Foto de Pilar Aymerich. Fons MAE, 329100-1)

arribava un presoner li treien les ulleres, i si tenia dents postisses, les hi treien. I així amb tot. Estava tot ple d'habitacions amb objectes. Era una cosa completament inimaginable, em vaig quedar acollonit. I, a partir de l'impacte de tot allò, vaig fer l'escenografia. Que estava bé, hi havia aquelles boles, o semiesferes, a terra, que caminaves malament, però podies caminar. I va ser un espectacle dels que en vaig quedar molt satisfet perquè es va veure tota la crueltat dels alemanys, amb el seu «Heil, Hitler!» i tot el que en derivava. I és allò que dèiem: «Mai més ha de passar això. Mai més. No pot ser que torni a passar una cosa així». I ara amb el Trump ja veurem què passarà. Jo no li dic «Tramp», no. «Trump», li dic, que ve de trompeta.

Iago! Tornem a *Bent*, que era un espectacle militant sobre el tema de l'homosexualitat, oi?

Sí.

De fet, a *Rebel Delirium* el tema ja hi era.

Sí. Oh, és que jo sóc gai de quan vaig néixer.

Ha! Ha! Ha! Molt bé. Ho saps segur?

Sí, perquè veia nanos petits i me n'hagués anat al llit amb ells. I ara m'he casat, jo.

Amb en Josep ja porteu molts anys junts, oi?

Divuit.

A veure... *Bent* es va fer famós per un altre tema, pel cartell.

Ah, vols dir perquè hi havia els collons del David de Miquel Àngel, no? Bé, vaig pensar que, pel tema, podia posar-hi uns pebrots, allà. Però els meus no. A més, ara ja són petits. I vaig agafar el David de Miquel Àngel. Que va quedar molt bé, va tenir molt d'èxit perquè era...

Home, més coses que èxit, et van denunciar i vas tenir problemes. Un judici. Perquè havia posat allò en un cartell. I aquest judici es va acabar a Madrid. Tinc arxivat a casa tot el que havia sortit, fins i tot amb debats al Parlament de Barcelona i al de Madrid. Jo no entenia com podien parlar d'això.

Era una època, l'any 82, en què estava molt viu encara el debat sobre la llibertat d'expressió, continuava havent-hi atacs. Qui va fer la denúncia, ho recordes?

Va ser el Govern, abans que guanyessin els socialistes. Ho tinc tot a casa, si ho busqués... però em fa mandra. El Govern d'UCD ho va denunciar, però després hi va haver en Francesc Martí Jusmet de delegat del Govern socialista, ens vam fer molt amics i em va dir: «Escolta'm, Iago, et poso una advocada, perquè pots anar a la presó». No vaig anar-hi, però l'amenaça era aquesta. Perquè tenien por que jo anés a la presó. Però jo els deia: «Com puc anar a la presó, si el que he posat al cartell és un fragment d'una escultura de Miquel Àngel? On és el problema?». I em deien: «Oh, perquè l'homosexualitat...». «Ep! Parlem-ne d'això». Perquè l'obra no era un elogi de l'homosexualitat, sinó una denúncia perquè els mataven per ser-ho. Era una de les consignes que hi havia en els camps de concentració. Els que s'havien d'eliminar, primer eren els polítics que no eren nazis. Però em sembla que el segon objectiu era que tots els homosexuals els havien de matar. I és clar que amb tot això es va parlar molt de l'homosexualitat i crec que va ser interessant, això. A més, en el teatre vam fer col·loquis amb el públic els dijous a la nit, tot ple de gent. I hi havia gent gran, plorant, que em deia: «Gràcies, Pericot, podré morir tranquil perquè almenys s'ha parlat, d'una vegada per totes, de l'homosexualitat com una cosa corrent i normal». I, és clar, jo estava molt satisfet.

Perquè si tota la notorietat de l'espectacle hagués estat només per la denúncia del cartell, maleïda la gràcia...
Sí, és clar.

Després vau fer *La bella i la bèstia*, com a Teatre Metropolità.
Oh, i més, en vam fer.

Com a Teatre Metropolità o ja pel teu compte?
Però és que pel meu compte... jo les coses sempre les he fet connectat amb algú que tingués calés. Perquè sinó no puc fer teatre.

La bella i la bèstia va ser a la Villarroel, amb text de Jaume Melendres.

Sí, va colaborar amb mi. Va ser un encàrrec que vaig fer-li. Em va saber un greu que es morís en Melendres... I últimament he fet *La guillotina*, que és un espectacle que a mi m'agrada, la veritat.

Ja hi arribarem. Aquesta etapa del Teatre Metropolità, com a companyia que cada espectacle l'estrena en un lloc diferent...
Era un nom que teníem i fèiem teatre allà on podíem fer-lo.

Era una empresa que teníeu amb en Sergi i ja està.
I empresa tampoc no ho era. Un nom.

Un nom, un paraigües...
Això d'empresa ho dius tu, però no ho era. No pagàvem ni drets ni impostos per ser una empresa ni res de tot això.

En aquella època encara era possible tenir companyies independents sense una gran infraestructura. De tota manera, vau tenir facilitats i ajuts... No sé, tu tenies un gos que es deia Estadi, perquè el vau trobar a l'Estadi de Montjuïc.

Sí, perquè vam estar assajant a dalt a l'Estadi, això era molt abans que l'arreglessin per al Jocs Olímpics.

L'Estadi, te'l devia cedir l'Ajuntament, suposo.

Sí. Jo anava allà on podia fer una cosa o bé on em donaven mitjans per fer-la. L'Ajuntament, la Diputació, la Generalitat... Però et diré una cosa: Jo he cobrat molt poc o no res per tot el teatre que he fet. He tingut poder per fer coses, però no per guanyar diners.

Però no era el que t'interessava. Volies fer coses, no diners.

Segur. No. No ho feia per diners.

Em fa tot l'efecte que en Iago està molt relativament interessat a parlar d'aquestes activitats remotes. Per això reiteradament se'n va cap als muntatges dels darrers anys, vol parlar de les coses que ha fet més recentment, o la que prepara, però s'avé, perquè és educat i tolerant, a la meva dèria cronològica, en el fons sense un gran entusiasme, tot i que, de sobte, alguna fita d'aquest passat sí que el motiva a explicar-se. Potser perquè és un espectacle que va poder repetir al cap dels anys, i no fa pas tant, és una experiència re- viscuda més recentment.

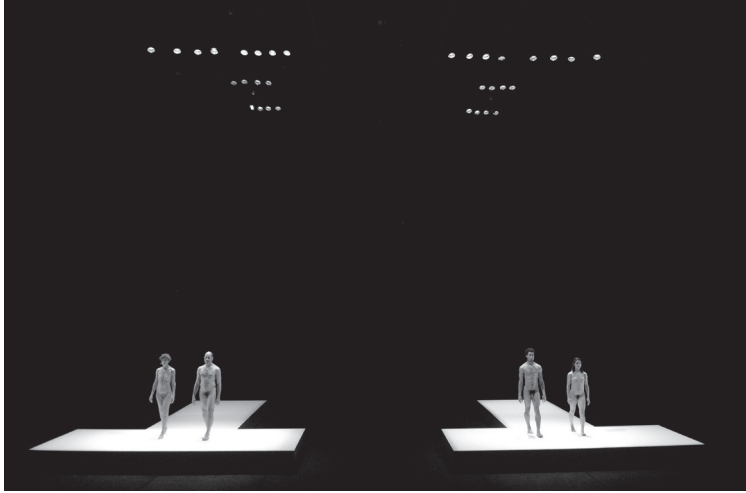
MozartNu encara va ser un espectacle del Teatre Metropolità.

Potser sí. I mira que va tenir èxit, aquest. Jo venia cada dia a Barcelona aquí a l'Institut, bé aleshores no era aquí encara, era a Sant Pere més Baix, a fer les classes i cada dia posava al cotxe la missa de Mozart. I mentre l'escoltava i l'escoltava, pensava: «És molt guapa aquesta missa.» I vaig pensar que es podia fer un espectacle: «Posaré una estàtua d'un home i una dona, una estàtua de David o una cosa així, i, amb la música, els faré bellugar.» I després: «Per què no poso dos actors? Un actor i una actriu?» I vaig pensar: «Ostres, i tant! Ja està. Està fet.» I vaig fer aquesta proposta, el *MozartNu*. Que em va portar problemes pel fet que anessin

despullats. Per exemple, primer el va estrenar una noia que no feia res... A veure, eren una parella i prou, i no tenien cap personatge, ells. I, aleshores, aquesta noia tenia un nòvio alemany. I aquest nòvio va venir a veure un assaig —el dia abans d'estrenar o així— i, és clar, va veure que ballava despullada. Ella va estrenar i era estupenda però cada cop anava perdent. I el nòvio alemany li va dir: «Et vull fora d'aquest espectacle». Els alemanys també déu n'hi do... Jo li deia a ella: «O deixes l'alemany i fas el que has de fer, ballar com sempre, com ho feies, o bé ho deixes!» I ella em diu: «No puc, perquè ell m'ho ha prohibit terminantment». «No me'l presentis aquest home. No vull ni conèixer-lo.» I vaig canviar-la per una altra, que és la que ho ha fet sempre. Vull dir que el despullat sempre m'ha portat problemes. Almenys al principi. Ara ja no. Perquè, per exemple, l'obra aquesta que tinc ganes d'estrenar, *Adam i Eva*, no poden pas sortir vestits, no?

Una fulla de parra, Iago.

Sí, però se la treuen de seguida. Des de *MozartNu* he continuat fent sortir despullats. Si puc i és una cosa que sigui adient. No perquè siguin despullats i prou, no. És que la persona despullada, l'actor, o tu, o ell, o jo, despullat, el deixes allà dret i és el més proper a la persona real. Perquè, per exemple, un porta un anell a l'orella, l'altre porta un anell aquí, l'altre el porta allà... Llavors, automàticament, dedueixes que és una persona, actual i d'una potència econòmica... O bé segons com va pentinat... estaria bé que anessin pelats i tot. Una persona despullada pot causar una impressió tremenda. Si tu la dramatitzes i deixes que sigui el que creguis que convé, com ara al *MozartNu*, no? El *MozartNu* no és res més que ballar una sèrie de parts d'una missa. Però pensa que el primer dia que vam estrenar-ho, em sembla que va ser a l'Hospitalet, de sobte, durant els aplaudiments finals ells es van sentir despullats. I anaven així, com amagant-se... I jo pensava: «Aquests dos pateixen!». I tenien raó de patir perquè ja no eren



MozartNu (Foto de David Ruano. Fons MAE 346185-2)

personatges, eren actors. Els aplaudien el que havien fet, de la manera que ho havien fet, però no aplaudien el fet que anessin despullats. I llavors vaig dir: «Prou! Amb una bata... quan sortiu a rebre els aplaudiments, vestits». Només un dia van sortir a rebre els aplaudiments despullats, que s'avergonyien. Això són coses culturals i res més. Vam anar a Nova York a fer-ho, i allà —durava vint-i-vuit minuts o així, l'espectacle—, tot el teatre ple fins dalt i, al cap de vint-i-vuit minuts al carrer tots. I van criticar el fet que anessin despullats. Alguns crítics.

A *MozartNu* incorpores el nu però també hi ha una altra constant que és anar prescindint del text, la paraula cada vegada té menys importància. Per què? A *Mozart Nu* no hi ha text.

No. No hi ha paraules. Home, hi ha el text en llatí de la missa i prou. El *Kyrie*, el *Credo*, el *Gloria*, el *Sanctus*... tenen text. Però allò no m'interessava. M'interessava la música. Però el text hi era. I es tenia en compte. Per exemple, en el *Credo*, ell s'estira a terra i hi ha la creu —que no és una creu, és una tarima en forma de te—, i llavors ell s'aixeca. I ella està a dalt amb els braços oberts com si fos una creu, i ell arriba cap a ella i s'hi agafa. Per tant té una relació...

La gestualitat amb el text llatí.

Sí.

Una cosa que no vau poder fer va ser el *Siddhartha*, oi?

Sí. Estava molt bé aquell projecte.

Guanyes el premi de projectes de muntatge Adrià Gual però després no pots fer-lo.

Pels drets d'autor de l'obra. Que la família que els tenien, els hereus de Hermann Hesse, demanaven milions. Bé, d'entrada ho prohibien. I després quan es van posar a negociar en el contrac-

te hi havia una clàusula sobre els diners que havien de rebre...
I haurien guanyant diners, però van ser *tontos*.

Si dius que amb el teatre no n'has guanyat, tampoc no n'haurien guanyat ells...

Bé, per què no? Una obra de teatre necessita actors i actrius i coses.
Però ells cobren i jo no he cobrat mai. Mai, tampoc, però tan poc!

***El banquet de Plató* ja no és Teatre Metropolità...**

En Sergi va dir: «Vull anar pel meu compte a buscar feina de teatre com a actor». Jo vaig dir: «Vés». I ja està.

Ell continua la carrera d'actor pel seu compte i tu passes a fer de director o creador d'espectacles...

Faig el mateix però sense en Sergi. De fet, era el mateix. Perquè el Teatre Metropolità no era una entitat a la qual jo havia de ser fidel, en aquest sentit. No hi havia cap document, ni res.

I aleshores fas *El banquet de Plató*.

Sí. És una obra que em va agradar molt fer-la. Una proposta meva.

I en Joan Casas fa el text, o l'adaptació, vaja.

Sí, però el text ja és en *El banquet de Plató*. Però s'havia d'organitzar i ell va fer la dramaturgia. Ho va produir el Centre Dramàtic d'Osona i després es va fer al Romea.

Tornes a fer de *freelance*, però no com a escenògraf, només...

Oh, feia temps que no era escenògraf, jo.

Bé, de les coses del Metropolità també en vas fer l'escenografia, a més de la direcció i, en algun cas, escriure.

Sí, però, de totes maneres, has d'entendre que per a mi l'escenografia era un element que formava part d'un conjunt, i bé s'havia

de fer. Però a mi m'agradava més pensar en termes d'espai escènic. Per exemple, a *El banquet*, l'escenografia era unes escales i una taula i prou. Res més. I quedava molt bé.

A partir de *El banquet*, de «teatre» cada vegada n'has fet menys o més esporàdicament. I, en canvi, has fet molt més...

Moviment i dansa. Poques coses més he fet, però, vaja, *La Venus de Willendorf* ho era, un espectacle molt gros. Em va ajudar el Teatre Nacional, que em deixaven un lloc per fer els assaigs i ajudaven a la producció, perquè, si no, no s'hagués pogut fer.

I d'on va sortir aquest espectacle? Diversos cops has volgut parlar-ne i et deia que després: vinga, endavant.

A mi m'ha interessat sempre parlar amb el públic. No el públic d'aquí, de l'Institut: el de la platja, el de la gent que trobo pel carrer. I han passat tantes coses, políticament! Són tan absurdes! I *La Venus de Willendorf* —que jo considero que és un dels millors espectacles que m'han sortit—, era un espectacle sobre la violència. Sobre aquella dona que van cremar en un caixer automàtic uns nois de bona família que no han volgut saber-ne mai res, del que havien provocat. Vaig agafar el fet i prou: uns alumnes d'una bona escola —o sigui que tenien un sentit de l'educació— que van entrar allà per fer un espectacle entre ells, i sortir-ne victoriosos. Però van matar una dona. Un fet dolent, que no va enlloc. Tenien un desgavell mental. És clar, penses en tot això i dius: «Si anem així, per aquí, s'ha acabat el món ja, hi haurà una guerra definitiva». Que suposo que ara, a poc a poc, amb el Trump, hi anirem arribant, no? Vaig agafar una cosa lliure per mi, tràgica pels que ho van fer i terrible per a la dona que va morir. Vaig agafar només el que van fer i era un espectacle sobre la violència, en tots els seus aspectes. Violència que pot ser de moltes maneres, molt senzilla i molt fotuda. I a vegades pot ser una violència que tu sents i que no és violència. Per exemple, jo vaig

amb el gos a la platja i, per anar del passeig del Masnou a la platja, haig de baixar i passar per uns túnels molt estrets, sota les vies, que són els desaigues que hi ha de fa cent anys. Alguns els han arreglat. I, a la nit, camines per allà i sents unes passes a darrera. I jo penso: «És una persona que passa per aquí». Però hi ha hagut algunes persones a qui les han atracat. I no sóc jo, però puc ser jo. Bé, de tot això va sortir l'espectacle. Vaig agafar la música de la *Passió segons Sant Mateu* de Bach, que em semblava que Bach va escriure esperant que jo fes allò perquè és increïble la manera com s'ajustava al que jo volia fer i el que jo m'hi vaig ajustar per expressar el moment de la violència amb aquesta dona. Però veia que allò quedava com massa quiet, i aquí és quan em va sortir la rebellia que tinc des de petit... Faltava alguna cosa, un element, que fes reflexionar al públic. I vaig anar a buscar la Venus de Willendorf, una figureta del Paleolític, que està al Museu de Viena. És molt petita, amb els pits molt grossos. En l'espectacle, venia des del Paleolític i veia totes aquelles violències: la política, la racial, la de gènere, etc., i no deia res, però al final, que ho va fer una molt bona actriu, es plantava al mig, mirava la gent, si podia ser als ulls de cadascú, es tombava i se'n tornava al Paleolític. No calia ni que fes un gest, ja havia fet el que havia de fer. Molt senzill però és que sempre he fet servir la teoria de la perversió: quan tens una cosa lògica, perverteix-la.

Per què cada vegada t'ha interessat menys el teatre, doncs?

No. Aquesta paraula *interessar* no la faria servir. Tot el que jo he fet m'ha interessat. El que passa és que he canviat d'interès. I això és per aquesta llibertat que et deia que, per mi, és la base. Per exemple, a *La guillotina*, jo anava caminant pel Masnou amb el gos, per la platja, i em trobava gent. «Com va tot? Com et va la vida?» Els optimistes deien: «Anar fent». Però uns altres deien: «Fatal». Entre això, la política i tot plegat, la gent estava inquieta. Llavors se'm va acudir fer *La guillotina* perquè tu poguessis

pensar a qui volies matar quan queia la guillotina. Jo vaig trobar que estava molt bé, això. Però mai vaig poder dir qui mataria, jo. Perquè totes les crítiques anaven dient: «Quan cau la guillotina, qui vol matar?». «Ah, no ho sé, jo, en aquell moment... vés a saber!» És clar, sabien que jo no els hi explicaria mai. Perquè era perillós. Inclús el meu germà, en Jordi, no hi estava d'acord. I amb la que vaig a fer ara, tampoc no hi està d'acord. Ara estic fent *Adam i Eva*, a partir dels quadres de Durero. Però un quadre, si està amagat en un museu, no existeix. Estaran allà, dins dels quadres, retallats, tant l'Adam, com l'Eva. Que sortiran del quadre i hi tornaran a entrar. Quan en surten, que els trec dels quadres, parlen, belluguen, no es coneixen, no saben qui són, ni res de res. No s'havien vist mai abans, perquè estan en dos quadres diferents. Però són intelligents, han de ser-ho perquè els quadres de Durero són molt bons. Llavors parlen, descobreixen coses. Ell li diu: «Quins *bultos* tens aquí davant». I ella li agafa la cigala i li diu: «I què és això que et penja?». Bé, no sé, pot ser això o no, ja ho veurem. Però ha de ser una cosa així, tota tranquil·la. I llavors, en una pantalla passen coses de la nostra realitat: uns que s'ofeguen, uns que tenen gana, uns que es barallen, violències, guerres, fets polítics... I s'adonen que hi ha gent súper rica i altres que els falta menjar, en fi totes les desgràcies del món... Però, en una altra pantalla, surten altres obres de Durero, o un paisatge molt guapo, unes gallines que corren... Coses que siguin ben contraposades. I llavors ells s'espanten, no ho entenen, i pregunten al públic: «Per què passa això, a la Terra, que no s'entenen?». Aquesta part no està escrita perquè no sabem el que diran els del públic. I després ell, Adam, que és com més covard que l'Eva —almenys jo ho faig així—, diu: «Jo me'n vaig al quadre». I l'Eva diu: «Tu no t'en vas al quadre. No tornaràs a saber que existeixes, ni sabràs res de res, i ara, almenys, podem fer alguna cosa». Diu: «No, no». I va fins al quadre, posa el peu a dins el quadre, ja, i l'altra l'estira i diu: «No faràs això». I es barallen,



La guillotina (Foto d'Albert Folk)

perquè ell no ho veu segur, estava més bé al quadre quan no existia. Llavors se sent «Brrrrrrrumm», un soroll molt fort, s'obre la porta del teatre, entra una llum molt intensa, i baixa unes escales un extraterrestre i els fa un discurs. «Esteu preocupats per això d'aquí però com que no heu menjat la poma, encara podeu triar, no l'heu volgut menjar... us convido a venir a aquest planeta que es diu *Pròxima B*», que l'han descobert fa poc, sembla ser. Que ara n'han descobert uns quants més. Es veu que n'està ple. I llavors els diu: «Si voleu, veniu». I l'Adam: «Mira, això m'agrada. Anem-hi». I l'Eva: «Doncs, va, anem-hi». I es fan un petó i puguen. Puguen, la porta es tanca i s'acaba. I la gent se suposa que aplaudirà. I mentre aplaudeixen torna a baixar l'extraterrestre i diu: «Hi ha dos seients buits a la meva nau, si voleu venir, aixequem el braç». Agafen i se'n van.

Tenim una primícia, vaja. Perquè això t'ho poses a assajar d'aquí a quinze dies, oi?

Sí. Encara no tenim l'Adam. Bé, ara n'he trobat un, que és a Cuba i he estat parlant amb ell, i es veu que sí, que ho vol fer. Però no començo a assajar fins que no firmi el contracte amb La Seca. Ara és allà, a Cuba, però viu a Barcelona. És negre. Parla un català perfecte. Jo haig d'aprofitar el que trobo. Al Masnou, per exemple, ens deixen un lloc per assajar i als de La Seca els ha agradat el projecte, i han pagat els mínims de producció.

Tu ja el tens tot escrit i ells han d'aprendre's uns textos...?

No. He agafat una noia, l'Olga Parra, que ha fet de dramaturga. Ja està escrit. Totalment. Però es canviarà el que s'hagi de canviar durant els assaigs. I després dependrà de la resposta i participació del públic.

En Iago ens ha anat detallant totes les seves pre-visions de l'espectacle. Quan aquest s'estrena, dos mesos i mig després, la majoria



Adam i Eva (Foto de Kiko Piñol)

de coses que m'ha avançat s'han concretat i desenvolupat. La reacció del públic la nit de l'estrena, en la part que ha de donar resposta als interrogants d'Adam i Eva, estupefactes per les imatges actuals i conflictives que han vist a la pantalla, ha estat molt intensa. Pot semblar un plantejament una mica ingenu, perquè les preguntes són molt bàsiques: «per què?», «com és que passa això?», «i per què no se soluciona?», davant les violències, la fam, l'opressió, i tota mena d'aspectes negatius i vergonyants de la nostra quotidianitat. Però més enllà d'aquesta ingènua elementalitat —i fins dels riures nerviosos davant de l'interrogatori, o alguna de les seves formulacions—, sembla que qüestionar-ho fa el seu efecte, i segur que serà encara major amb un públic «normal», més ben predisposat a deixar-se sorprendre i menys saberut que el dels estrenistes. Tot i que jo m'atreviria a afirmar que es detecta entre els assistents —bona part dels quals amics i seguidors incondicionals d'en Iago— aquella empatia i amistat que ha sabut generar i que manté amb tanta gent amb qui ha tractat.

A veure, que amb tu és difícil seguir un fil. A la cronologia diu que el 1989 tornes a la pintura, però, com que abans ja m'has dit que no és veritat que estiguis quinze anys sense pintar, sinó que pintes menys...

Pintava, pintava. Poc, però pintava. Perquè m'agrada molt pintar. Però, a poc a poc, m'he anat ficant més en el teatre que no en la pintura.

O sigui que el teatre i la pintura són incompatibles?

No, no, no. Però si faig més teatre quedo esgotat perquè em canso i llavors no faig més coses ni pinto.

Només és un tema de temps, doncs.

Sí, sí. No és una competició. De cap manera.

Amb això que t'agrada fer coses noves, amb la pintura et deu passar el mateix.

Igual.

Però hi ha unes constants en la teva pintura?

No, no. Constants, no. He canviat de temes. Per exemple, en fer el retrat de Pujol, el personatge està criticat. El sentit crític el tinc. Franco mateix el vaig pintar en un quadre gran, i ell dalt d'un cavall. I, a sota, hi ha totes les coses que ell impedia i prohibia... I em van dir: «Escolta, ja ho has pensat bé el que has pintat? Perquè si arrenca el cavall, Franco cau a terra destrossat». Dic: «No hi he pensat. Però me n'alegro molt».

A banda de la pintura, els darrers vint o vint-i-cinc anys, fas moltes accions a la frontera entre el teatre i la *performance*. És com una mena de síntesi entre el món pictòric i el teatral?

No. Síntesi és acabar. I jo no he acabat. Jo he anat fent. No sé... Ara faig menys coses perquè tinc vuitanta-set anys, és clar. Sobretot per anar, venir i coses d'aquestes... Ja no conduixo, per altra banda. Aleshores faig coses, com aquesta que t'he dit ara que l'estrenaré d'aquí un parell de mesos. És una cosa que se m'ha acudit i que crec que pot tenir una certa gràcia perquè hi ha molta gent, en planetes que estan per aquí sobre, que, tard o d'hora, s'aniran reunint. En fi, això de l'*Adam i Eva* és una cosa que se m'ha acudit ara i suposo que és l'última que faré. Però, encara se'm pot acudir una altra cosa. I si se m'acut, ho presento a algú a veure si ho vol.

M'agradaria que parléssim —ja n'has dit alguna cosa, però una mica més— la teva experiència com a professor de l'Institut. En podem parlar, i tant.

A partir del concepte, suposo que bàsic, d'incitar-los a la llibertat. Però una llibertat responsable, no de «et faig la maqueta aquest vespre per presentar-la demà», no?

Jo, de llibertat en parlava molt, però ho deixava de banda a l'hora concreta dels exercicis. El que feia jo, com a proposta per a ells, era provocar la llibertat de fer. Si era un text, també tenia aquesta idea. Que un text tingués un atractiu que els pogués interessar a ells. Que, a partir d'aquest atractiu, agafessin entusiasme per fer la cosa. Però sempre pensant que no seria una escenografia, sinó que seria un moviment. Presentava moltes coses escrites i fetes per mi, per exemple tot el que són dibuixos. Dibuixar, jo sempre considero —i els ho deia— que és molt important. Perquè fas un dibuix amb un bolígraf o amb un llapis i aquell dibuix, a la vegada, té tota una proposta de color, de forma, tota una sèrie de coses que tu has d'inventar perquè hi siguin. I amb un dibuix, avances moltíssim. Perquè, si pintes o fas una maqueta, t'hi està molt de temps i llavors, en certa manera, perds el temps. Però, si tu dibuixes, dibuixes i vas molt ràpid, dibuixes idees, idees, idees, és clar, vas evolucionant. Això és una de les coses que jo treballava amb ells. Després, donava llibertat a la classe perquè fessin moviments entre ells. Els feia moure per la classe, i de sobte parava i deia: «Aquí ha passat alguna cosa. Estàveu, entre vosaltres, comunicats d'una altra manera i ara esteu aquí, un davant d'un altre, etcètera. Què ha passat? I per què he parat jo el moviment i què fèieu vosaltres?». I, llavors, ho estudiàvem una miqueta per veure els motius de les accions i el canvi de les situacions. Per exemple, ell [es refereix a algú present a l'entrevista] ha marxat, i ara ha tornat i es moca el nas. I ha esternutat. Ell ha entès que, si havia de fer més esternuts, perquè els feia forts, se n'havia d'anar fora. I ara ha tornat a venir perquè està més calmat. Totes aquestes coses són importants d'analitzar perquè s'han produït una sèrie d'experiències del que ha fet ell i del que fem nosaltres, que potser ens comencem a cansar de parlar. Però la classe *è viva* sempre.

No era una classe teòrica en absolut, sinó que havien de dibuixar, fins i tot, havien de moure's, ocupar l'espai. A veure que passava amb l'ocupació de l'espai.

Oi tant. Exacte. I deies, per exemple: «Aquests tres o quatre d'aquí sou contraris a aquests sis d'aquí. Primer camineu». Caminaven pel mig i llavors picaves de mans i ells paraven: «Què fan els que anaven contra els altres? O sigui, els antagonistes respecte dels protagonistes? I què fan els protagonistes embolicats amb els altres? Com es pot arreglar això?». I és clar, ràpidament deia: «Tu, tu, tu i tu, que sou els antagonistes, foteu-vos a la paret i, vosaltres, a l'altra paret». Llavors és fàcil, s'increpen i s'insulten els uns als altres i queda clar que no tenen res a veure. I llavors deia: «Molt bé, d'acord, torneu a rodar». I, pam!, tornava a picar de mans. «Ara, quiets tots. Solucioneu el problema que tu ets diferent d'aquest i aquest és diferent d'aquest. I com es pot solucionar, per exemple, això que uns són diferents dels altres? Pel vestuari? Per anar despullats i ser iguals i llavors s'han d'agafar altres coses per diferenciar-se? O per l'alçada d'uns en un lloc i que els altres es queden a baix?» Llavors, buscaves totes les possibilitats que hi podia haver, a veure com es podia fer, i sense moure's també, i solucionar-ho bé, perquè, si un li fot un clatellot a l'altre, això és vulgar i elemental i *tonto*. Exercicis d'aquests, en feia constantment. I despullats també n'havia fet. I no passava res. Era crear un espai visual, de gest o alguna cosa així, sense moure't i sabent el paper, el teu rol, que tu vas en contra d'aquest. M'entens? Per exemple, ara, aquí, nosaltres som amics, estem tots ben pacífics i contents i asseguts tranquil·lament perquè hi ha una cosa diferent, perquè he vingut jo. I, a més, estem fent una feina que sortirà en un llibre. Molt bé. Però estem aquí la mar de bé. Potser algú deu pensar: «Què collons! Quan acabaran!». Tu ho penses i jo també. Ha! Ha! Ha!

Amb aquestes classes tan obertes, lliures, i poc convencionals, de «anem a buscar-ho, a trobar-ho», t'hi senties còmode, sa-

bent que al voltant hi havia tot d'altres matèries més acadèmiques? L'escenografia, el figurinisme, el dibuix tècnic, la caracterització... T'hi senties còmode encara que tu anessis per lliure? Sí. Eren uns professors i unes assignatures que cal que hi siguin. Jo les respectava i avall. Però jo me n'anava més cap a la cosa de joc. Perquè el joc és quan aprens a solucionar els problemes d'una manera diferent. No sé. Classes... Totes són iguals, les classes. Perquè el que fas aquí, ho fas a Madrid i ho fas a Nova York... I està molt bé, tot això. Però jo me n'anava més cap a inventar coses. Home, la prova és que, a les classes, els alumnes venien, perquè els hi posava problemes diferents que s'havien de solucionar. I si els volien solucionar amb escenografia, podien fer-ho. I si volien solucionar-ho amb una càmera de filmar o de vídeo, també. O sigui, ho podien fer de la manera que volguessin. Després allò s'analitzava a classe. Però anava més pel joc, jo. Perquè les coses són molt clares quan jugues. Hi ha gent que no té capacitat de veure una cosa des d'un altre lloc. Des d'un paisatge, per exemple. Un paisatge pot donar tota una història, si desmuntes una mica el paisatge en pots fer un de nou. I si al paisatge hi poses dues persones a sota un arbre, ja canvia. És fer arguments dins del teatre que puguin ser nous i que s'hagin de solucionar, però de la manera que han de ser ells els que ho estudiïn i que ho facin. Però criticant-los: «A veure, aquest i aquest altre que proposes... fa tres mesos en vas fer un que és igual que aquest. Perquè són iguals? Perquè no jugueu?». Però és difícil. Amb un altre professor, l'Ivars, havíem parlat tantes vegades d'escenografia... Vaig anar un dia a casa seva i m'estava sota un cirerer que tenia, i aquell arbre em va apassionar perquè, si plou, tot belluga, i si pedrega, les fulles i les cireres cauen i, si el vas a veure cada dia, les veus néixer i créixer fins que te les menges. Entens què vull dir? El paisatge és una cosa increïble. Per exemple, jo, qualsevol idea que he tingut per a un espectacle, m'ha vingut sempre passejant per la platja del Masnou. Passejo, miro el mar. El mar és... Mira



La Venus de Willendorf (Foto de David Ruano. Fons MAE, 365541-16)

que l'he mirat vegades... Cada dia, hi anava. I ara hi vaig, però no tant, ja. Però mirava el mar i el mar sempre és diferent. Sempre. No és mai igual. Fa coses semblants, però és diferent. I, ara mateix, ve la sorra i se l'endú tota un temporal. I uns crits al Masnou! I l'Ajuntament: «Què farem?» Jo ho he vist des de petit cada any: tranquils, la sorra el mar la torna a portar, després. El que passa és que hi ha problemes si hi ha un port o algun obstacle perquè la sorra es queda més en una banda que no en una altra, però per culpa d'haver construït... I la pau que et dona el mar... Hi ha uns bancs, allà, t'hi asseus, m'assec allà al final... No penso en l'espectacle que haig de fer. No hi penso. Penso en la tranquil·litat. I mentre penso en aquesta tranquil·litat: «Ostres! És veritat! Això podria servir per a alguna cosa». Perquè el cas que explicava va ser així. I d'altres! Em faltava una cosa... A *La Venus de Willendorf* em faltava alguna cosa per saber exactament com havia de fer-ho. I no la tenia. I assegut allà, al mar, mirant, vaig veure una boia grossa i una onada, plaf!, la va fotre enlaire i va tornar a caure. I jo pensava: «No té res a veure amb el mar aquesta boia. El mar i aquesta cosa són diferents, però es relacionen. I han de tenir un criteri entre ells... El mar és més viu que no pas la boia grossa aquesta». Però la boia reaccionava a les embranzides del mar. Total, que hi havia un personatge principal i un de secundari que podien ajuntar-se. I, llavors, dic: «Una Venus. Del Paleolític. És com la boia: no ha de dir res, ha de fer coses. Per què? Perquè està relacionada amb el mar. I, en aquest cas, es relacionarà amb la gent. Però, bé, i què?» I vaig començar a pensar, arribo a casa i dic: «Ostres!» I busco: *Venus*. Primer vaig buscar una Venus catalana, perquè m'agrada Catalunya i perquè sóc català. Però no n'hi havia. Totes eren molt estranyes. I, llavors, anant buscant *Venus*, *Venus*, *Venus*, trobo la de Willendorf. Que és una dona grossa, etcètera, el que ja he explicat abans. I vaig pensar: «Aquesta dona no sap res d'ara. Però podria saber coses. No dient res i mirant i observant tot el que veu. I decidint, al final, si

es queda o se'n torna al Paleolític». És clar, i vaig imaginar tota l'escenificació en funció d'això: S'obre una cortina i llavors entra ella. Des del Paleolític. I va caminant, caminant... Ells, uns altres, estan a terra i ella comença a mirar, mirar, mirar. És una dona grossa. Esplèndida. S'asseu, etcètera. I comencen a bellugar-se: els que té aquí davant, i la primera cosa que passa és la violència, «Paf!», una bufetada que un li dona a l'altre. I llavors es toca la galta i «Paf!», li dona a l'altre, i es barallen, ja. És la primera violència. I ella, la Venus, observa tot l'espectacle, però ningú li explica res. I al final se'n va cap al Paleolític... Ah, i me n'hi vaig jo amb ella. M'agafa de la mà i me'n vaig cap al Paleolític.

En Iago ens ha fet reviure com va sorgir un punt central d'aquell espectacle, ens ha dut cap a la platja del Masnou i ens ha retornat al seu estudi. Ha recuperat, amb una emoció vivíssima, aquells moments en què sorgeix l'embrió d'una creació, i em sembla que ens ha permès d'entendre com a partir d'un neguit, d'una idea que el preocupa, d'una simple observació en sorgeix un estímul, la possibilitat de crear una cosa nova. Que segur que cada dia, en el seu passeig per la platja o contemplant les minúscules variacions en un cirerer, se li deuen acudir moltes d'aquestes possibilitats, encara que només alguna, molt de tant en tant, acabi tirant endavant. Sense racionalitzar-ho, però pensant-hi intensament, ens ha fet reviure aquesta espurna del misteri creatiu.

Tornant als alumnes i la manera de treballar amb ells, vas anar depurant una metodologia o et deixaves endur cada curs, cada promoció una mica...?

Home, jo havia de respondre davant de l'Institut del que feien. Per això, després d'aquells exercicis hi havia d'haver o bé uns dibuixos o una maqueta. Però, un cop passat això —complir amb els requisits acadèmics— anàvem a una altra experiència, sempre en aquest sentit de buscar tot jugant. La mena de pedagogia

que feia els agradava molt. I jo continuava movent-los per fer que ells treballessin la imaginació. I ens anava bastant bé.

A tu et sembla que el sentit de l'espai és una cosa que la té tot-hom o és un do especial?

No, el pot tenir tothom. Però hi ha gent que no fa cas de res. És tracta d'ordenar el teu pensament a través d'un espai, un espai que es pot canviar per fer coses diferents. Un espai que es pot transformar de dalt a baix. Bé, ja ho saps, tu. Aquí mateix, aquest lloc on som, ara és com un museu, però pot ser una sala de dansa. Però llavors has de canviar algunes coses. I amb els alumnes... Jo veia gent a les proves d'admissió que deies: «Aquest serà un bon element.» L'Azorín n'és un. Que va arribar i jo el vaig calar de seguida: «Aquest *tio* servirà». Però no vaig dir res i ell va anar fent, fent, fent. I va acabar com a bon escenògraf. Però, a més, li vaig dir: «Tu has de ser director». Perquè entenia que la direcció pot modificar l'escenografia i l'escenografia pot controlar el director. I és el que està fent. I ho està fent bé. I és perquè no es va precipitar de seguida a ser director, però ja ho era des que començava a estudiar.

També feies classes d'espai escènic per als alumnes de direcció. Treballaves igual amb ells?

Per a direcció? Sí, és clar. I els de direcció hi estaven molt interessats.

Però hi devia haver alumnes amb més limitacions de concepció de l'espai...

Sí, però han de buscar en el que tenen ells i a partir de les coses que veuen cada dia. Segur que tenen dificultats. Però t'has d'adaptar. Jo, per exemple, faré *Adam i Eva* en un local com aquest d'aquí, bé molt menys, un espai que és com una classe, a La Seca. I, llavors, jo m'haig d'adaptar. Amb la llum, per exemple: si illumino l'Adam i l'Eva, el públic queda tot il·luminat no més del reflex. Això són dificultats que trobes en un lloc on has

de fer una cosa d'una manera que potser no t'agrada. Ho faries en un espai més gran. Però és el que tens, i es fa igual. Es fa igual si ho tens clar. I tenir-ho clar és adaptar-te a totes les circumstàncies. Que, en aquest cas, és l'espai. Però l'espai el pots transformar. Dit d'una altra manera: de vegades interessava més als que estudiaven direcció que als que estudiaven escenografia. Sí, perquè els que m'he anat trobant i que han anat tirant endavant o han fet direcció després o ja la feien i van agafar escenografia. Bé, espai escènic. Ha anat sempre junt, això. És que l'espai escènic s'hauria de donar a direcció i que hi vinguessin els escenògrafs.

En una conversa mantinguda amb el pintor i escenògraf Armand Cardona Torrendell, transcrita per Xavier Febrés i publicada a la sèrie Diàlegs a Barcelona, ara fa trenta anys, el 1986, en Iago explicava molt bé el seu interès per la pedagogia i quin era el seu sentit essencial, i també, de passada, expressava el seu amor per Barcelona d'una manera ben pràctica: com aprofitar la Rambla per a exercicis d'espai...

Estic segur que la meva activitat pedagògica és un mòbil per conèixer els meus alumnes i que ells em puguin conèixer a mi. Aquesta és la comunicació. He descobert fa tot just un any o dos, que la gent ve més a les meves classes per com explico les coses, que no pas per les coses que explico. La gent té una necessitat de comunicar-se, ho busca. Com que jo també ho busco, quan coincidim, la relació pot ser molt instructiva per a tothom. Evidentment, cal donar-los la matèria que ells demanen i que jo els puc donar per experiència, no pas per res més. Per acumulació de coneixements durant més anys que no pas ells. Tinc un gran afecte per la pedagogia, però potser en aquest cas no és exactament el paper de mestre a què jo em referia. De tota manera, si hi ha mestres és senzillament perquè algú pensa que té coneixements a comunicar i algú altre li demana que els hi expliqui,

sobretot perquè és més jove. Fixa't que la paraula *ensenyar*, com l'expressió *fer art*, són paraules que em terroritzen. No haurien de figurar al diccionari. Per mi la qüestió és «intercanviar coneixements». Un «ensenyador», un docent, no ensenya pas. Intercanvia coneixements, perquè és més gran i més experimentat que qui els rep. No és que sigui més intel·ligent, sinó que ha tingut més temps d'emmagatzemar. I tampoc no crec que sigui un mestre aquell que no aprèn dels alumnes. Qualsevol comunicació és un intercanvi. Si no hi ha el procés de donar i rebre, no existeix comunicació. Absolutament tot és un intercanvi... Una de les impressions de llum més sensorials de Barcelona jo l'he tinguda a la Rambla, a la posta de sol, cap a l'octubre. El sol es pon pel Tibidabo i baixa gairebé tallant el terra de la Rambla. Les ombres dels arbres i de la gent s'allargassen per tot el passeig... En aquesta època de l'octubre, una de les proves que faig als alumnes que ingressen a l'Institut del Teatre és anar a la Rambla i fer-los apuntar els deu estímuls visuals que els hagin cridat més l'atenció. La Rambla en aquest sentit és una meravella.

A veure, tu ets un escenògraf...

No...

Bé, un artista, com hem quedat al principi...

Un *teatrero*.

Un *teatrero* que ha fet moltíssimes coses fora d'un espai a la italiana... Jo ara et demanaria una crítica i una alabança del teatre a la italiana.

Home, el teatre a la italiana, si és un espai gran, hi pots fer coses molt diferents. Sobretot perquè l'espectador està fora de l'espai. Jo crec que sí, que s'hi poden fer moltes coses. I s'estan fent, de fet. I coses molt interessants. Ara bé, l'escenografia està acabada. Vull dir l'escenografia clàssica. A veure, hi ha molta gent que en-

cara en fa i estan contents de fer-la i ja està. Però no. Això s'ha acabat, ja. I s'ha acabat per una cosa que estàvem parlant en entrar aquí, abans de començar l'entrevista. Que és la tecnologia. La tecnologia té una potència tan forta... Que no dic que l'escenografia, en un moment determinat, no sigui tant o més important que la pròpia tecnologia. Però l'espai no. L'espai ho ha trencat tot. L'espai trenca. Perquè abans era l'espai partit amb l'espectador a una banda, en el teatre a la italiana, llavors s'obria el teló i hi havia una altra cosa. Però, ara, tu tens un espai obert o tancat, a la platja, per exemple, hi fots una pantalla —que, a la llarga, ni s'haurà de posar la pantalla— i es pot projectar, sobre la sorra mateix, un jardí o el que vulguis. O un espai escènic fet només amb llum. Jo, per exemple, a *La Venus de Willendorf*, la llum la vaig posar partida. Encenc un llum blau aquí i un llum vermell allà. Automàticament entre els que ballaven ja hi havia una guerra. Es barallaven perquè el que estava al blau passava al vermell i el del vermell al blau i, llavors, es volien fer fora l'un a l'altre. És a dir que un simple color, a l'espai, automàticament crea un diàleg que has de solucionar. I si poses una catedral al mig de l'escena i poses un prostíbul dins de la catedral, pots fer el que vulguis: uns estan follant, a dins de la catedral, i els altres fent missa, i això pots fer-ho en dos segons. No has de construir la catedral, però la pots fer important, només projectada. La catedral de Milà, o la de Moscou. La poses allà projectada i quedes espantat de l'efecte, no? Però pots posar-hi, per exemple, una guerra. I això pot ser a la italiana, però utilitzant tots els elements de la tecnologia actual. Ara mateix, al Liceu —però encara no he vist— s'ha estrenat una òpera de la Fura dels Baus. Pel que he vist hi ha unes projeccions grans i una capsa volumètrica al mig.

Ah, vols dir *Quartett*.

Sí. I en aquesta capsa al mig hi ha els cantants reals. I els han convertit en una miniatura. Això sí que és jugar i jugar bé. Des-

prés t'agradarà o no t'agradarà. Però és que poden fer el que vulguin, ara. No ho sé, jo crec que, no tan sols a escenografia sinó a qualsevol ensenyament, hi ha d'haver un control del que fa la gent, però a la vegada un descontrol, en el bon sentit del terme, del que s'ha d'ensenyar.

Aquesta llibertat creativa que prediques i practiques, té un condicionament que són les possibilitats de producció. Això també se'ls ha d'ensenyar als alumnes, que hauran de fer un espectacle en una sala de dotze metres?

Bé. Dir-los tot el que es pot fer i també amb què es trobaran. Perquè amb tots aquests invents tecnològics d'ara, tu pots fer una reproducció com aquesta d'aquí a la paret, d'una fotografia real, si convé. El que sigui. Però sabent que llavors ho condiciona tot. I condiciona, fins i tot, que un actor aixequi una mà i desaparegui. Entens? Tot es pot fer. El que passa és que hi hauria d'haver més temps i hi hauria d'haver més facilitats de fer coses. Més mitjans. I no és qüestió solament de diners. Perquè, si vols veure una cosa interessant, avui has d'anar amb gent jove que fa coses allà on pot. De quina manera, és igual, però fan les coses més interessants. Perquè els teatres grans no... No acaben de funcionar. Fan coses amb diners perquè poden fer vestuari, però, mira, botifarra... Hi vaig alguna vegada als grans *tinglados* teatrals, però molt poc. Perquè m'avorreix. I és que ha arribat un moment que sembla un acabament. I s'han de buscar coses noves. I les coses noves només poden venir d'aquí, del cap, i d'aquí, del cor.

Vinga, Iago, com ho resumiries, tot plegat: tu, la feina, la pintura, el teatre, la vida...

Jo en el fons he fet el que creia que havia de fer. Hi ha molta gent que fa el que sap perfectament que no ha de fer, inclús en art. M'agrada la trampa, però sense fer mal a ningú. En el món de l'educació, de la pintura i del teatre jo reconec que sóc esti-

mat, això ho noto de seguida. Quan una persona t'abraça i et diu «mestre», potser van amb una altra intenció, com si jo hagués revolucionat el món. No he fet res jo, he fet el que havia de fer i prou, amb aquesta naturalitat. M'he anat donant compte que sempre he agafat una professió que realment no tingués res a veure amb una realitat. El teatre i la pintura... Jo he tingut tres mons importants a la meua vida: educació, pintura i teatre. I en els tres jo podia introduir en certa manera aquest món de ficció, amb totes les lletres majúscules. Ara m'adono que he sigut una mica original, tant en una cosa com amb l'altra com l'altra... perquè totes tres m'agraden exactament igual. I falten coses per fer en les tres. Si comencem amb l'educació, la feina que hi ha a fer, per una raó: la globalització no l'hem assimilada encara, estem a l'inici d'una globalització. Aquí ens ve gent de tot el món, sobretot del món negre i àrab, que per mi és una gran riquesa que ens portarà a la llarga, tindrem cultures que no són nostres, que ens anirem barrejant i anirem assimilant... les llengües, que vénen i arriben a l'escola primària sense saber dir res i han d'anar aprenent, tot això porta convulsions. O aquesta violència dels nanos que van matar la dona al caixer, és una agressivitat que tenen perquè no acaben d'entendre el món que estem vivint. Internet i tot això ajuda si ho controles bé, si no és un desgavell. Estem enmig d'un desgavell en què l'educació té un paper molt important a fer. I és clar, com que no tenim massa criteris, anem agafant una mica del que tenim i malament rai, s'han de buscar nous sistemes d'aprenentatge. I la pintura, igual. Ha sortit el videoart, però entès com Bill Viola, que fa art en vídeo. Es fica en el món de la ficció i és una meravella. I en el teatre darrere de la deconstrucció resulta que ha sigut fàcil destruir com proposa Derrida, però has de construir una cosa nova i no quedar-te en la destrucció. I aquí també tenim un desgavell, que es van introduint tendències, però porta una mica de confusió i no acabem de trobar... El teatre de divertiment és molt important i aquest ho té més fà-

cil, però quan el teatre té un compromís, que jo crec que l'ha de tenir, perquè has de donar fe del moment que vius, aleshores aquest compromís costa molt d'expressar. Jo em vaig passar del text al moviment, i amb el moviment es poden expressar coses molt potents i molt universals, puc anar a la Xina i se m'entén igual. I aquest llenguatge tan ampli, que té les seves limitacions —com tot, també les té la paraula— però és com la pintura, tu pots fer ballar la gent... bé, que es moguin. I mira, estic en això.

I ara la Coda. A primers de setembre, enmig d'uns dies convulsos per tantes raons, el vaig a veure al Masnou i, per telèfon em diu: «Bé, vine, si no hi ha guerra, he, he, he». Em vol explicar encara alguna cosa que vol que afegeixi, i concretar algun detall menor. També hem de triar les fotos que vol que hi vagin. I m'explica una «acció» que li han enregistrat en vídeo el dia abans els de l'ANC d'Alella. És que no para...

Ahir vaig fer un vídeo amb una idea sobre la democràcia que em van demanar. Vaig agafar el gos, vaig anar a fer una volta, i vaig dir: ja ho tinc! En arribar a casa, ho vaig escriure en un paper, ho dibuixo i ahir ho vam gravar. Jo amb deu bosses al cap. Me les vaig traient una a una i a cadascuna hi ha una lletra de la paraula democràcia. A l'última hi ha la bandera catalana, m'aixeco, li faig un petó, i dic: democràcia!!! Sí!!! Sí!!! Sí!!! I d'aquesta manera em distrec... No em costa res tenir idees, per la senzilla raó que quan una cosa ja està feta en necessito una de nova. I jo tinc una pràctica en això...

Quan vam fer l'entrevista em vas dir que *Adam i Eva* segurament era la darrera cosa que faries. Encara ho penses?

Ara penso un altre espectacle però no sé si el podré fer. Si Catalunya és independent no el podré fer. Si no ho és, automàticament el faig. No sé, alguna cosa o altra sortirà, segur.

I ja està tot dit, ara com ara. Anem a dinar a una masia de Teià amb en Josep i el Glop, el seu gos, còmplice de passejades i inspirador d'idees. Cauen unes gotes, tornem a casa seva i el deixo... segur que barrinant noves idees. Hi ha l'ago per estona, encara. Per sort.

Homessomni

Text del guió i diàleg per a la videoinstal·lació d'aquest títol per a l'exposició El joc i l'engany, al Palau de la Virreina, l'abril-maig del 2004. Comissariada per Hermann Bonnín, en fou documentalista Climent Sensada, i la part cinematogràfica va ser realitzada per Jordi Cadena. El text fou publicat al catàleg editat per l'ICUB.



Indicacions per a la posada en escena de la videoinstal·lació

Aquesta instal·lació ha d'anar sobre la base d'una sincronització entre tres pantalles de vídeo de mida gran.

A la primera s'ha de visualitzar la imatge i la veu del PERSONATGE. El PERSONATGE hi ha d'exposar una ficció on s'ha d'entendre la visió del món que ha seguit sempre al llarg de la vida. El PERSONATGE (que és Iago Pericot) ha d'anar vestit normalment.

La segona pantalla ha de representar la imatge de l'OPOSICIÓ. Torna a ser Iago Pericot vestit com el PERSONATGE, però amb la particularitat que de tant en tant la seva cara es va transformant en llop, però sense perdre mai la fesomia del personatge. L'OPOSICIÓ, amb cara de llop, contesta totes les fantasies que el PERSONATGE va exposant.

La tercera pantalla ha de presentar la imatge de la FAULA. Ha de tenir una projecció puntual i més curta que les altres. S'hi ha de visualitzar un àngel romànic amb la cara del PERSONATGE pujant al cel amb una música solemne.

PERSONATGE: Sóc català i del Masnou. La meva joventut no va ser gens fàcil. Una nit d'hivern, tot jugant amb mi mateix, m'acariciava el sexe per masturbar-me i, de cop, el joc es fa realitat, havia perdut el penis. No trobava la meva polla.

OPOSICIÓ: (*Es va tornant llop.*) Mentides, tot és una fantasia teva. Recorda que jo també la buscava amb tu. Em vas enredar. Sí la vam trobar. Tot era un joc, mentider.

PERSONATGE (*enèrgicament*): Calla i deixa que m'expliqui. Sempre me la fots. En lloc de la polla vaig trobar una vulva. Tot era un joc que vaig acceptar. Tan senzill com dir: ara sóc una noia i... per què no?

OPOSICIÓ: (*Va remugant cada vegada més fort.*)

PERSONATGE: Vaig canviar d'escola. Anava a les monges, treia bones notes i era molt *recatada*. En acabar els estudis

vaig pensar... em faré monja. Dit i fet. El meu nom serà sor Socorro.

OPOSICIÓ: (*Llop.*) Monja, tu? Au vinga! Ha, ha... No enredis la gent... A més, d'això no en sabia res. Enganyifes. Retira-ho ara mateix.

PERSONATGE: No em dona la gana, desgraciat. On eres aquell dia, si sempre m'has acompanyat a tot arreu? Envejós. Ara et convé dir que no en sabbies res. Ets un animal. Un llop.

OPOSICIÓ: (*Continua amb cara de llop.*) Jo animal? Esfuma't i deixa de dir mentides.

PERSONATGE: La meva vida de monja al convent va durar poc temps. Sempre tancada i amb les mateixes amigues. M'avorria i em vaig tornar frígida. Enyorava tornar a ser un home. Vaig pensar...

OPOSICIÓ: (*En veu baixa, per no trencar el discurs del PERSONATGE.*) Ai, ai, ai! Quina en dirà? (*El llop es tapa les orelles.*)

PERSONATGE: M'agradaria tornar a tenir la polla que havia perdut.

OPOSICIÓ: (*El llop, enfadat i enrabiad, li llança una polla de goma.*) Té, monja fastigosa.

PERSONATGE: (*Agafa la polla amb la mà al vol.*) Casablanca era l'únic lloc on feien el canvi de sexe.

OPOSICIÓ: On dius? Cada cop la dius més grossa.

PERSONATGE: Fot el camp i deixa'm acabar aquest episodi de la meva vida... El 1964 vaig tornar de Casablanca i de nou tornava a ser, més o menys, un home... (*Es col·loca la polla al damunt dels pantalons, i tot mirant-se a si mateix diu, ingènuaament:*) I vaig quedar així.

OPOSICIÓ: Jo me'n vaig. No puc resistir més aquesta allau d'imper-tinències. (*Fa un gest de marxar, com tombant-se d'esquena.*)

PERSONATGE: Ep, tio, no és tan fàcil! No pots marxar així com així. (*Enèrgicament.*) Quiet! Tu has d'escoltar i veure el que faci falta. M'entens?

OPOSICIÓ: (*La cara torna a ser del Personatge.*) Sempre manant, mira que t'agrada.

PERSONATGE: No sabia qui era ni tampoc què podia ser. Vaig pujar al Montseny a meditar sobre el futur de la meua vida.

OPOSICIÓ: (*Amb la cara del PERSONATGE, afirma amb el cap, com si hi estigués més o menys d'acord.*)

PERSONATGE: Reflexionava mentre mirava el sol, els núvols i les estrelles... i al cap de dos dies vaig baixar-ne... content, per fi sabia què era. Sóc un artista. (*Amb satisfacció.*) N'estava convençut. Pensava que el futur era meu i que seria un artista glamurós independent. Anava ràpidament oblidant el passat. Només guardo com a record l'hàbit de monja. Em sap greu desfer-me'n.

OPOSICIÓ: (*Continua amb la cara del Personatge.*) Ja hi tornem. És tan... (*Fent un apart.*) Insolent, que... no goso dir-ho, però... ets capaç de posar-te'l.

PERSONATGE: Això és el que penso fer. I, si no t'agrada, tapa't els ulls. Jo vull ensenyar al públic com era sor Socorro. (*Es vesteix de monja.*) No n'hi ha per tant. No queda tan malament.

OPOSICIÓ: (*La cara, entre llop i PERSONATGE, es tapa els ulls, però espiant els dits observa la monja.*) Ecs... Treu-te això. Iconoclasta. No tens respecte per res.

PERSONATGE: El que passa és que l'enveja et rosega. Tu no has sigut mai monja, només llop.

OPOSICIÓ: (*De nou, cara de llop; es treu una pistola i apunta al PERSONATGE.*) Si no fos perquè em fas pena, de bon grat et fotria un tret, però... no puc, en el fons t'aprecio.

PERSONATGE (*cridant*): Infeliç. Aparta aquesta ridícula pistola. No m'espantis. Si mai no has jugat amb armes, de què et ve ara treure una pistola? És que em vols matar? No siguis grotesc.

OPOSICIÓ: (*Va perdent la cara de llop i a poc a poc va tornant la cara del PERSONATGE.*) Només volia espantar-te. Has de reconèixer que és difícil conviure amb un geni. Ets moltes co-

ses a la vegada: home, monja, pintor, profe i *teatrero*. Em ma-
rejo, mai no sé on sóc.

PERSONATGE: Ser artista és molt seriós, és una professió de mol-
ta responsabilitat i tu no m'entens. Has de reconèixer que els
teus coneixements són un pèl animals, per això quan t'enfa-
des et tornes llop. Ets persona i llop a la vegada, però... sen-
se arribar a ser un home-llop.

OPOSICIÓ: I què? És així... Si no t'agrada, t'aguantes. Hi tens res
a dir?

PERSONATGE: No t'enfadis una altra vegada i deixa'm acabar
d'explicar la meva vida. Sempre m'he sentit lliure i indepen-
dent, i gràcies a això ara sóc qui sóc.

OPOSICIÓ: (*Torna de nou la cara del PERSONATGE.*) Però, has de
reconèixer que els artistes sou un bluf. Amb els colors i les
formes enganyeu a tothom. Jugueu amb els colors com els
mags fent jocs de mans. Sou com tots, uns tramposos nats.

PERSONATGE: No comencem una altra vegada, puc veure com
torna a aparèixer el llop... (*Va tornant-se llop a poc a poc.*)
Per què m'ho critiques tot?

OPOSICIÓ: (*Continua amb la cara entre llop i PERSONATGE.*) Tu
m'has fet així i n'has d'estar content, ja que gràcies a mi pots
veure la veritat.

PERSONATGE: Què t'has cregut? Sembles un segon jo, com un
duplicat meu. Sempre busques el conflicte. Bé, t'agradi o
no, acabaré la meva història. Durant tota la meva existència
hi ha hagut una preocupació que sempre m'ha anat perse-
guint... que mai no he pogut treure'm del damunt i que no
sap ningú... ni tu.

OPOSICIÓ: (*Entre Iago i llop.*) Quina en dirà ara? Ja m'esgarrifo.
Estic preparat... Vinga, digue-ho.

PERSONATGE: Sóc tan bo... que penso... em costa dir-ho.

OPOSICIÓ: Atreveix-te, digue-ho si tens pebrots. En el fons tens
por. Vinga... no dubtis.

PERSONATGE: Ho diré... Tinc por que em facin sant.

OPOSICIÓ: (*Torna a ser llop.*) Ho veieu? Quins collons que té. Ell, sant. Això és massa. Ara, com aquell que no diu res, vol pujar als altars. Sant Iago... Ha, ha, ha, ha...

PERSONATGE: Calla, llop! Per què t'irrita tant que sigui tan bo? A més, si no t'agrada, vés i queixa't a Roma, són ells els que volen fer-me sant.

OPOSICIÓ: (*Cara de llop.*) Recorda que per ser sant s'han de fer miracles, i tu, res de res.

PERSONATGE: Què saps tu, llop. Aquell dia devies estar menjant un conill al bosc i no recordes que jo vaig fer un miracle.

OPOSICIÓ: Ha, ha, ha... (*El llop es tomba d'esquena.*) Ha, ha, ha...

PERSONATGE: Vaig fer un miracle per la tele.

OPOSICIÓ: Ha, ha... Per la tele... A més, si fos així no és vàlid. El Vaticà no verifica actes a través de les noves tecnologies. Ha de ser un miracle real, de veritat.

PERSONATGE: Això ho dius tu, envejós, mort de gana. Avui ja és acceptat fer miracles per la tele i per Internet. Els temps han canviat. Llop, ets un carca i un retardat.

OPOSICIÓ: De mi no t'en fotis, si ho fas et deixaré. (*Amb un to amenaçant.*)

PERSONATGE: Què dius? Que em deixaràs? No pots, desgraciat. No veus que estàs lligat a mi de mans i potes?

OPOSICIÓ: (*El llop fa veure que està lligat de mans, tremolant i fotent-se'n.*)

PERSONATGE: Tu, llop, ets un zero a l'esquerra. No has sigut mai monja, ni profe, ni pintor, ni director de teatre. Res de res. Ni t'han donat mai cap medalla d'or. (*S'assenyala el pit, on hi ha la medalla de la ciutat.*)

OPOSICIÓ: (*Remuga molt fort, encara d'esquena.*)

PERSONATGE: A tu, fent de llop, no t'han condecorat mai. No més serveixes per fer por a la Caputxeta Vermella. Apa, tio,

calla, que ja m'estàs cansant. *(Tot això tocant-se orgullós la medalla d'or de la ciutat de Barcelona.)*

OPOSICIÓ: *(Es va tombant a poc a poc, amb música de fons, i apareix rient i triomfant amb la pitrera plena de medalles.)*

FAULA: *(Apareix la imatge de sant Iago pujant al cel amb música religiosa.)*

PERSONATGE: *(Mirant sant Iago sorprès i acceptant-lo com un joc més.)*

OPOSICIÓ: *(Content i triomfant, tocant-se les medalles.)*

Alguns textos teòrics i de reflexió

Publiquem alguns textos escrits per Iago Pericot sobre la seva feina o la realitat escènica en diverses èpoques i a demanda de les més diverses circumstàncies: publicacions, simposis, festivals, etc. La majoria són inèdits o han aparegut en mitjans de difusió limitada, per la qual cosa té sentit reunir-los aquí, com a mostra significativa del seu pensament, actitud i acció. Alguns foren escrits originalment en castellà i han estat traduïts per indicació de l'autor, que n'ha revisat la versió, tot i que ha preferit no esmenar-se, encara que les seves idees actuals hagin variat en aspectes de detall o que avui hauria expressat de manera diferent.

Els textos procedeixen del seu arxiu personal on no sempre tenen una clara identificació sobre els motius de la demanda o, fins i tot, quina mena de difusió se'n va fer o si foren editats, i on. En tot cas, les dades que s'han aconseguit figuren al peu de cada escrit.



Text visual en el teatre (1984)

El meu propòsit no és enfrontar el text verbal amb el text visual, sinó assenyalar el desfasament existent entre els dos en plantejar-se el disseny i realització posterior del muntatge teatral.

Moltes vegades ignorem que els nostres espectadors coneixen, comprenen i, per tant, llegeixen el món de les imatges. La nostra cultura està envaïda, cada cop més, per formes de comunicació no verbal: la publicitat, el cinema, els còmics, el vídeo i la televisió.

El teatre ignora, la majoria de vegades, o utilitza inadequadament, el text visual en les seves produccions, recolzant-se exclusivament en els recursos verbals, com a únic suport i reduint el text visual a una pura il·lustració tautològica.

El teatre es ressenteix d'aquesta infrautilització del text verbal: els espectadors no reben el discurs teatral complet, els manca un dels factors essencials, i el teatre va reduint les seves propostes a la vegada que es redueix el nombre d'espectadors.

Pel que fa a la meua feina, com a escenògraf i director, puc afirmar que en els meus muntatges, en els que he cuidat les dues textualitats, l'expectació ha estat general, i només ho esmento per dissoldre el fantasma de que la percepció dels elements visuals és privatiu d'un públic molt sofisticat o elitista.

Em referiré concretament a dos dels meus muntatges, *Rebel Delirium* (1977) i *Simfònic King Crimson* (1980). En el primer hi havia la utilització dramàtica del túnel tubular de l'estació de metro de Sant Antoni, a Barcelona, on l'espai escènic era el text més important i definitori de l'espectacle. A *Simfònic King Crimson* la base de l'espectacle era la unificació dels diversos llenguatges no verbals, com ara la música, la llum, el color, l'espai i els objectes escènics, fins al punt que cap d'aquests elements pre-

nia protagonisme per damunt dels altres, sinó que, ben al contrari, formaven una sola unitat: un espectacle audiovisual sense text verbal.

El rebuig de la nova tecnologia en el teatre ha limitat certs aspectes fonamentals de la creació, i ha donat accés a una inhibició dins dels processos creatius habituals. Rebuig tant més paradoxal quan el públic, a través de la seva progressiva familiarització amb els medis de major difusió, ha elevat els seus estàndards d'acuitat i sensibilitat respecte a la textualitat visual. Aquest rebuig, de tota manera, ve condicionat per un desconeixement de les possibilitats d'enriquiment, com per a tot fenomen comunicacional, que representen els aspectes visuals. Poso per exemple la il·luminació de l'esfera (bola 2 C/A) de l'espectacle *Simfònic King Crimson*, il·luminació a través d'un ordinador en mans d'un tècnic, amb resultats d'aplicació cromàtica arbitrària. (Exemple que es pot visionar a través d'una cinta de vídeo Betamax).

És lamentable que aquests arguments tinguin la seva base en la ignorància, concretament el tancament mental davant de noves formes d'expressió basades en la tecnologia actual.

I és que per a la utilització d'aquesta tecnologia cal un procés lògic, elaborat, a més, amb el coneixement de les seves tècniques específiques i de les seves aplicacions.

El problema és suficientment important ja que el dissenyador teatral no pot exercir la seva tasca si desconeix la manipulació tecnològica per tal d'aconseguir els resultats que es proposa.

El problema sorgeix en haver de confiar el text visual als tècnics d'il·luminació i de so, que coneixen la manipulació tècnica però desconeixen el llenguatge dramàtic. Això va reduïnt considerablement els propòsits del llenguatge dramàtic visual en els muntatges teatrals.

El procés creador en el teatre haurà d'acceptar condicions diferents en un procés d'experimentació lent i que demana paciència d'experimentació. La necessitat d'una familiarització amb

la nova tecnologia teatral és important, ja que a desgrat d'alguns resultats notables, la disposició de les diferents lectures en un text dramàtic resten imperfectes. L'ús que se'n faci encara depèn en gran part d'un procés pràctic mimètic i convencional, i hi ha un nombre relativament gran de possibilitats d'aplicació no professional.

És un fet de tota evidència a dia d'avui que la comunicació per mitjans no verbals i específicament per imatges visuals ha pres una importància desconeguda fins ara.

Se'n dedueix que estem arribant a un període de crisi dels mitjans tradicionals de comunicació teatral, i que la imatge i els mitjans electrònics, més d'acord amb la civilització actual, es preparen per substituir-los.

Barcelona, 29 de maig del 1984.

Aparentment inèdit, en va donar notícia Isidre Bravo en la cronologia dedicada a Iago Pericot en la seva obra L'escenografia catalana (1986). És notable com a reflexió inicial sobre la incidència de les noves tecnologies en la renovació de les formes teatrals, tema que encara el motiva actualment, com es pot comprovar en diversos passatges de l'entrevista que encapçala aquest volum.



Continent i contingut com a mètode (1988)

L'espectador actual és diferent de l'avant-espectador. Ha après la lectura incoherent, fragmentada aparentment, sense enllaços lògics. Abans el discurs era: principi–desenvolupament–desenllaç. Un telenotícies, en pocs minuts, emet diferents notícies, de contingut divers, sense ordre ni successió. No existeixen els antecedents ni els conseqüents de la notícia. Txernòbil després de la volta ciclista a Espanya. El contingut ens penetra fragmentat, el continent subliminal podria ser la por, l'ordre... els espais del televident són cada cop més reduïts.

El director de teatre vol assolir la modernitat imitant i incorporant al fet dramàtic aquesta lingüística perquè sap que l'espectador sabrà descodificar aquesta fragmentació del discurs com a la televisió. Fins i tot si es tracta d'una obra de teatre clàssica, com l'exemple recent del *Lorenzaccio*, en què, per un afany de modernitat, Flotats ha fragmentat el discurs en escenes sense antecedents ni conseqüents, i ha fet inintelligible el missatge d'Alfred de Musset. Perquè sense un continent clar no és possible d'aconseguir la unitat necessària per a una lectura correcta de l'obra. És la suma d'elements (escenes), treballats cadascun independentment dels altres, partint del contingut en comptes del continent. Aquesta manera d'enfocar un muntatge no té res a veure amb un telenotícies ni amb Bob Wilson.

La visió d'un muntatge a través del continent és global, se sap perquè es fa, què es vol transmetre i a qui va dirigit. Proporciona inevitablement equilibri entre les parts, ritme i descodificació senzilla, sense interferències. Amb un continent potent gairebé no importa el contingut ni l'ordre dels fragments (Pina Baush, Bob Wilson) i fins i tot és possible fer un muntatge amb el llistat telefònic, si el continent està ben dissenyat i es vol aconseguir la comunicació.

El llenguatge de la macro/micronotícia

Hi ha dues classes de notícies: macro i micronotícies. Les macronotícies són aquelles que per la seva naturalesa i desproporció ens sobrepassen en la mida del valor informatiu. Txernòbil. Rebem la notícia: catàstrofe, morts, perill general, contaminació, impotència. La desproporció és de tal magnitud que, sense posar en dubte la veracitat de la notícia, no és *nostra*, és allà lluny, en una veritat dels *altres*. Es tracta d'una notícia de doble influència. D'una banda ens sentim impotents, insensibles, i d'una altra és increïble, però l'espectador ho viu amb por, inseguretat, ja que no veu cap manera d'influir, ni individualment ni col·lectivament, en les conseqüències de la notícia.

L'espectacle, el teatre, pot canviar els elements que componen el missatge de la micronotícia. Les micronotícies són les de signe agradable, les que equilibren la calculada influència subliminal, i són útils per subsistir, per no bloquejar l'espectador, per no canviar de canal.

La macronotícia va acompanyada d'un llenguatge expressiu potent i convincent, al marge d'experiències, que és, per essència, convencional. Catàstrofe acompanyada de música de Wagner. El locutor parla amb veu lenta i greu, sobreactuant, es trenquen els esquemes normals, de vegades notícies arribades d'última hora, urgents, que s'inserten enmig de qualsevol programa, com ara un partit de futbol. En canvi, la micronotícia és el terròs de sucre del gos del doctor Pàvlov.

Tot és après, assumit i comprès per l'espectador. El teatre pot fer la trampa de canviar la macro per la micronotícia però conservant tot el llenguatge que li pertany i que és propi de la macronotícia. Menú: disposem d'una petita notícia, quotidiana pertanyent al nostre camp de domini, però l'expressem com una macronotícia. Un joc. Dues persones es disposen a estimar-se. Una davant de l'altra, absoluta naturalitat i senzillesa. Una notí-

cia que ningú atén, ni vol, perquè no és notícia. S'apropen lentament, comencen a jugar, s'aturen i es miren. Apareix la música, sincronitzada, magnífica; el canvi de llum sincronitzat amb els altres elements, petó, música, gest, interpretació. Cop d'efecte. Sincronització. Recuperació de la notícia, que no ho era, i que ara pot ser-ho novament. Notícies quotidianes, nostres, que podem dominar, que ens fan sentir lliures, creatius, propietaris de les nostres decisions. En espectacularitzar aquestes petites notícies recuperem la nostra quotidianitat perduda, aquells petits gestos oblidats i recuperats novament. 1980 Pina Bausch. *Rosas danst Rosas*.

És el continent el que governa l'espectacle. Tot el contingut coincideix, sigui quin sigui l'element, sigui quina sigui la mida, tot s'incorpora dins del continent, capaç de crear espectacle amb elements diversos i amb una ordenació incoherent. És l'estructura del continent la que permet aquest joc. Però això no pot ser imitat, amb un sentit oportunista de la modernitat, com una recepta. Cal comprendre per transformar, cal tenir la necessitat de dir per transgredir.

Barcelona, juny 1988.

Text redactat en castellà i enviat a una «Rosa» que no hem pogut identificar, com a resposta a una demanda, les circumstàncies de la qual tampoc no s'han pogut esbrinar.



Teatre de pis (1991)

M'insisteixen: Iago, escriu sobre teatre, escenografia, espai escènic, etc. Fins i tot arriben a demanar-me: «escriu sobre qual-sevol cosa». Ho confesso: escriure no és per a mi. Per què he de donar fe de la meua professió a través d'un document escrit? La validesa de la lletra impresa està embolicada de seriositat acadèmica. Galàxia Gutenberg. M'assec a la taula del meu estudi, on normalment invento muntatges, dissenyo escenografies, amb el meu llenguatge, el que m'és propi, igual com vestir la samarreta i els calçotets. Acostumo a parlar amb dibuixos, fent classes a l'Institut del Teatre, pintant... Insisteixen: ben poc quedarà teu si no deixes lletra impresa. La resta està bé, però... escriu!

Pacient, resignat i obediènt em decideixo a escriure. Al principi m'agafa la por. Com puc dir amb la mateixa facilitat i propietat allò que somnio, invento, dibuixo o pinto? Teatre.

Parlar de teatre és com respondre a la pregunta d'un periodista inexpert: Què penses de la vida? Quotidianitat complexa. La vida no és teatre. La quotidianitat no és teatre, de la mateixa manera que robar edificis, parets i jardins, mobles de la vida real tampoc és fer escenografia. Alguns escenògrafs d'escassa imaginació fan escenografies d'hipermercat (departament de bricolatge). Van a comprar i encarreguen unes parets, uns mobles i alguns aparells electrodomèstics, que sense cap vergonya colloquen en un espai escènic, i per descomptat ho fan contents. Ho colloquen amb el codi de la imitació de la realitat, copiant fidelment el món de la hiperrealitat, la banyen amb una llum objectiva i, si disposen de mitjans, realitzen el seu somni de la imaginació: que la llum entri per una finestra i mostri als espectadors quan surt el sol, el migdia, el capvespre i una nit blava. Directors i escenògrafs han inventat el teatre de pis. M'oblidava de dir

que, ahora, són capaços de teoritzar en lletra impresa, per descomptat, i de convèncer que el teatre més modern i el que demana el públic és el teatre de pis. Continuem amb els escenògrafs. Els d'escassa imaginació, però amb algunes inquietuds d'artista postmodern, que es diuen que ells han d'«aportar = crear» alguna cosa més personal i per tal que, a més, els espectadors pacients puguin identificar-los, recorren a la perversió com a mètode que coneixen però que no han sabut aprendre, i pinten de color rosa o amb floretes obsessives els mobles de l'hipermercat, fent responsables de la seva «perversió imaginativa» el canvi cromàtic o el mòdul d'una floreta elevada a l'infinit, i no s'adonen que estan fent teatre de pis per a la senyora Constitució o la Dama de rosa. Colobrots que per la seva mala realització o interpretació són capaços de provocar l'astorament i fins i tot el distanciament còmic.

El més dramàtic és que alguns directors i escenògrafs pretenen amb tots els mitjans esotèrics al seu abast, fer teatre de pis seriosament, encara que per a això calgui torturar els actors repetint una mateixa frase tota la nit fins que la interpretin bé, de l'única manera possible que pot interpretar-se, és a dir, amb ingenuïtat estètica de l'efecte de realitat. També es pot teoritzar i convèncer.

He de recordar que a més d'aquest teatre de pis existeixen els altres teatres: tràgic, clàssic, romàntic, simbolista, èpic i expressionista. Amb la persistència limitada i el mètode involucionista, els altres teatres ens queden lluny, desplaçats, gairebé no t'atreveixes a plantejar-te un muntatge de tragèdia per manca de professionals competents.

L'escenografia no pot ser ensenyada si no sortim del teatre de pis. L'estilització, la desproporció, els canvis cromàtics no són conceptes de disseny, són fórmules deformadores de la realitat, canvis de decoració del pis del teatre de pis. Un dissenyador d'interiors es planteja molts més problemes compositius que un escenògraf de teatre de pis. L'escenografia, per tal que sigui ima-

ginativa, cal inventar-la, cal partir d'altres realitats, de les funcions que li són pròpies respecte a cada realitat i transformant, a partir d'aquí, en un espai, hàbitat o objecte escènic nou, mai vist abans, inventat, allò que correspon a l'estudi profund de les obres dels altres teatres.

El drama sorgeix amb els directors d'escassa imaginació, incapaçs d'aplicar mètodes de perversió, de posada en escena fàcil, d'èxit immediat, d'inventina nul·la o gairebé, que només poden reproduir, que no vol dir evolucionar. Exigeixen a l'escenògraf, també sense imaginació, que sigui realista, que el seu treball es confongui amb la realitat, que no inventin coses estranyes, parides, és a dir decoració de teatre de pis.

Sempre em pregunto què seria de mi si només m'hagués alimentat de teatre de pis. Repasso els meus interessos culturals i em sobta l'enorme desproporció, més o menys d'un 98 %, de la meua alimentació i satisfacció cultural, que no té res a veure amb el teatre de pis.

I vull acabar amb un menú d'alimentació cultural amb plats que són fragments dels altres teatres, escollits a l'atzar, sense concrets, però en canvi amb possibilitats de perversió artística.

1r Es verdad, pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición,
por si alguna vez soñamos.
(Segismundo, *La vida es sueño*.)

2n Pájaros de la mañana
por los árboles se quiebran.
La noche se está muriendo
en el filo de la piedra.
(Leonardo, *Bodas de sangre*.)

3r L'arbre es manté en escena.
A les branques superiors s'hi pot veure un llibre.
(Bob Wilson. *Knee play*, 14.)

- 4t Però si són aquests els que s'erren,
que no pateixin ni més ni menys mal
del que injustament em fan.
(*Antígona.*)
- 5è Caldran llàgrimes per fer bé aquest paper.
Si sóc jo qui el fa, compte amb els ulls del públic.
Provocaré un aiguat, exigiré dignament la compassió,
els farà molta llàstima...
(Fondo, *El somni d'una nit d'estiu.*)
- 6è Venjança mortal que inflama el meu cor...
(Ària de la Reina de la Nit. *La flauta màgica.*)
Servei de restaurant, plats, coberts i copes
Teatre de pis.

Ja se'm disculparà aquesta petita reflexió sobre el teatre de pis
i els altres teatres.

El Masnou, 26 de maig del 1991.

Publicat a la revista Pausa núm. 8 (juliol 1991), en versió castellana.

Creació, tradició i modernitat (1996)

Com a creació s'entén la combinació d'elements vells amb una nova composició, inèdita. L'espai, sempre el mateix, perviu en el continent, la composició en el contingut. La relació pot seguir la tradició històrica o plantejar-se una modernitat aparent. La combinació d'elements pot resultar falsa, mimètica i, fins i tot, creguda d'originalitat per manca de coneixements històrics. L'adaptació de la tradició pot ser comprensió en acció, és la immediatesa de la interpretació. Comprensió en acció és gest, dansa i moviment. L'acció del gest i del moviment, dins d'una tradició, fan una cosa nova. Té un sentit, que en ella mateixa pot ser innovadora si la seva funció i justificació són crítiques. Recordem que la tradició és un valor històric, important com a suma d'experiències. Som històrics. La trobada amb la llibertat i les nostres pretensions de comunicar-nos serà sempre una aproximació. És l'enfrontament entre la nostra subjectivitat, pensada, treballada i mostrada, feta nostra, sempre dins d'un univers personal que necessàriament ha de connectar amb els altres. Sempre hi ha una honestetat en el nostre procés, però és aquesta honestetat la que persisteix dins d'una reserva. La comprensió que esperem, per tal que es compleixi el circuit comunicatiu, es fa difícil, sempre persisteix la reserva. La llibertat creativa i els condicionaments imposats per la contemporaneïtat defineixen les nostres pretensions honestes. Les nostres aficions personals de cultura i tradició no s'han d'imposar com a valors d'autosatisfacció, exclusius, veritables ni originals perquè serà una comprensió aproximada, mai aquella que desitjaríem. Sense perdre els valors personals dins la llibertat desitjada, que ens pensem que posseïm, hem de conviure amb la comprensió contemporània de l'altre, sobretot en la dansa, on l'espai i el temps, l'oferta i la respos-

ta, el jo i l'altre són immediats. La visió, la reflexió, l'acceptació o el refús són quasi espontanis. No es tracta d'apartar el jo creatiu sinó d'entendre el tu receptiu.

La faula —el mite grec— significa la font artística, segons Aristòtil. Designa l'estructura organitzada de l'acció del moviment i allò que configura el seu ordre temporal —principi, desenvolupament i final. És l'organització perceptible del tot —l'espectacle—, el que dóna unitat d'acció. La faula designa la sèrie de significants, globalitza l'espectacle, li dóna unitat i coherència, opera com a subgest —subtext visual—, trama el moviment i es desenvolupa amb llibertat coreogràfica però adequada a l'estructura acceptada prèviament. L'estructura, per tant, conseqüent amb una memòria històrica i tradicional, dóna modernitat a la proposta. La tècnica marginal no influirà en l'estructura i, més tard, serà la base on el coreògraf actuarà amb plena llibertat.

La dansa està ancorada en els anys seixanta y setanta, quan la vinculació sociològica excitava la creativitat individual dins la totalitat del grup. Redescobriments col·lectius del ritual. Supervaloració del gest improvisat, al marge de la influència directiva del coreògraf. Gestos i moviments alliberats però no lliures. Suma d'improvisacions pensant en una creativitat directa i espontània, deixant de banda l'estructura —faula— organitzativa de l'espectacle. La incoherència és un factor de llibertat però sempre sota l'estructura, suport configuratiu del disseny de l'espectacle.

Punts de reflexió: faula-estructura prèvia a tot. Tradició amb presència contemporània —modernitat. Llibertat creativa a l'hora de treballar l'espectacle. Discriminació de les improvisacions, a favor de o contra la faula. Incorporació o no de les improvisacions: no importa la qualitat, han de ser útils a l'estructura prèviament acceptada.

El Masnou, 11 de gener del 1996.

El document diu «Conferència al Festival de Dansa de València», sense més aclariments. Més que el text redactat de la conferència sembla un guió, prou desenvolupat tanmateix com per a comprendre alguna de les idees bàsiques de l'autor respecte a la dansa, un camp en el qual també ha treballat intensament, tant a nivell creatiu com pedagògic.



L'escenografia com a mitjà visual de comunicació (1996)

L'espai-escenari, sempre el mateix, perviu en el continent. L'espai escènic i l'escenografia configuren el contingut. Aquesta relació pot seguir la tradició artesana il·lustrativa o plantejar-se una modernitat de cara a un futur proper. El disseny escenogràfic i l'originalitat rebutgen el bagatge cultural del passat, busca propostes que no exigeixi cap, o ben poc, esforç d'interpretació d'actituds morals, compromisos, sentiments o valoracions que implicarien una llarga tradició cultural crítica i un esforç de comprensió que la societat de masses no està disposada a fer.

El concepte escenogràfic es defineix segons l'ordre de coses establert. Els colors i les formes són els mateixos, però el significat crític de la societat es dilueix. En una cultura de masses és fàcil adaptar-se a l'ordre.

El teatre i l'escenografia sap que no pot prendre decisions que requereixin una reflexió prèvia. Segons Adorno, «l'actual mort de l'art, s'executa precisament en la nostra vida quotidiana, com a generalització dels mitjans de comunicació on l'art, com a part de la cultura de masses, està totalment dominat per les lleis de la producció cultural». Per tant, l'escenografia, en aquests moments, no pot ser un espai de risc. En el millor dels casos és un espai compartit. La pregunta queda a l'aire: amb qui i com comparteix l'escenògraf el seu espai?

La tradició històrica en la qual es mou l'escenògraf, sense reflexió ni crítica, no acaba d'introduir-se com a llenguatge propi. L'escenografia està ancorada en una tradició heretada d'una pedagogia artesana basada en l'estudi i la manipulació de materials com el fang, els colors, les teles i la fusta. Aquesta manipulació d'elements basats en els materials pot resultar falsa, mimètica

i, fins i tot, creguda d'originalitat, conseqüència d'una pedagogia mancada de coneixements teòrics comparatius i crítics. La publicitat, que poso com a exemple de llenguatge comparatiu, utilitza l'espai escènic i l'escenografia d'una manera contundent. Possiblement és en aquest espai-espectacle, amb la utilització de la imatge per ordinador, la que encara ens pot sorprendre.

Reflexions per a una nova pedagogia de l'ensenyament de l'escenografia

Cada ésser viu disposa d'un espai vital propi. Juntament amb el cos humà, l'espai és l'altre element essencial de la representació dramàtica, i és en ell on tots els elements del *discurs dramàtic* assumeixen el seu valor de signe. L'espai escenogràfic serveix de connexió entre text-actor-públic. Tota producció dramàtica, tot espectacle proposa un seguit d'elements i funcions específiques que són la base del projecte escenogràfic. La pròpia escenografia forma part d'un llenguatge especial que té com a finalitat produir sensacions, evocacions, emocions, sentiments o pensaments, que, partint de la més estricta realitat i de la normalitat quotidiana, ens ajuden a anar més enllà, cap a allò que anomenem *utopia*, entenent-la com a llibertat imaginativa que és una conseqüència inevitable, una acceptació de la vida tal com ens la trobem.

El llenguatge escenogràfic té diversos components i diverses característiques que el distingeixen del que és normal, vulgar, copiat, imitat o repetit. Mentre que el llenguatge ordinari és clar i directe, el llenguatge escenogràfic és analògic, sorprenent, creatiu i ambigu.

El teatre i la dinamització desenvolupen capacitats personals: imaginació, observació, creativitat, expressió oral i corporal, actituds socials positives i sensibilitat artística: moviment, dansa, veu, música, pintura, escenografia, etc. L'espectacle, l'escenografia són així, un mitjà pedagògic i socialitzador i, per tant, educatiu.

L'escenògraf actual coincideix amb la figura del director artístic, que és el responsable de tot el llenguatge visual: és el creador de l'estètica del producte.

Una nova pedagogia en l'ensenyament de l'escenografia obliga a fer un esforç per definir el paper del futur escenògraf, que haurà de satisfer necessitats socials dins d'un procés de comunicació que està directament relacionat amb el desenvolupament cultural, tècnic, estètic i econòmic d'aquesta societat. Per tant, els estudis de l'escenògraf han d'anar encaminats a la fusió entre les noves tecnologies i la comunicació social, i ser alhora capaç de resoldre els problemes funcionals, estructurals i la comprensió d'una societat en constant evolució. Uns estudis on es promouen la reflexió, la discussió, la investigació són una porta oberta a noves formes d'expressió:

- Potenciar essencialment la recerca i l'aprofundiment sobre aspectes teatrals per tal de produir noves formes com a reflex dels canvis inherents a la nostra societat, potenciant el desenvolupament en espais teatrals i no teatrals. Formar una generació d'escenògrafs capaços d'aportar a cada producció tant una apreciació real de la cultura i de la història, com l'habilitat per descobrir formes d'expressió noves i innovadores, dins d'un fòrum nacional i internacional, entenent el paper del futur escenògraf com el responsable de tot el llenguatge visual i sensitiu de la teatralitat.
- Plantejar un canvi sobre els models jeràrquics teatrals establerts i del normal ús educatiu en el nostre país, establint que l'escenògraf, com a director artístic, ha d'integrar la direcció, la interpretació i la dramaturgia en la seva tasca visual i sensitiva de l'espectacle.
- Aprofundir en l'estudi intensiu de l'art de l'escenografia, incloent-hi estudis de textos, de formes dramàtiques, de la relació espacial entre l'actor i l'espai escènic des de les in-

dicacions escenogràfiques de l'escena, de la iconografia de la creació visual i de l'ús de les noves tecnologies.

- Analitzar els mecanismes bàsics que regeixen i condicionen el procés creatiu i les seves conseqüències, coneixent els elements essencials per al desenvolupament creatiu, les seves causes i les seves implicacions respecte a la persona, la societat i l'entorn.
- Comprendre i produir missatges orals, escrits i plàstics amb propietat, autonomia i creativitat, fent-los servir per comunicar-se i reflexionar, utilitzant diversos codis artístics i tècnics, articulant-los a fi d'enriquir les possibilitats pròpies de creació i comunicació.
- Identificar problemes en els diversos camps del coneixement creatiu i elaborar estratègies per a resoldre'ls mitjançant procediments creatius, de raonament lògic i d'experimentació.
- Obtenir, relacionar, tractar i comunicar informació utilitzant les fonts habituals, les metodologies i els instruments tècnics adients, procedint de manera organitzada, autònoma i crítica.
- Comprendre l'aplicació en l'àmbit professional dels coneixements adquirits com a preparació i orientació de la futura integració en el món del treball.

Cal una nova pedagogia per a l'ensenyament de l'escenografia. Les fronteres d'Europa s'obren. Al costat dels nous canvis polítics i econòmics també es reforçaran els intercanvis culturals. Mitjançant el seu repertori dramàtic, el teatre, sens dubte, desenvoluparà un paper important a l'hora de descriure les actituds culturals i històriques de cada país.

Les diferències lingüístiques poden crear una barrera cultural. En canvi, el teatre travessa les fronteres i constitueix una forma artística internacional, ja que és un art visual. El teatre, en la interpretació del text, pot comunicar directament amb tothom i

fomentar la comprensió. Per fer-ho, el teatre té el suport dels desenvolupaments en el darrer decenni en l'àmbit de les comunicacions audiovisuals.

El teatre és el lloc on es pot establir una simbiosi entre la inspiració humana fonamental, l'afany de comunicar, i l'enginy tècnic. Per tant, llançar una iniciativa totalment nova en la pedagogia de l'ensenyament de l'escenografia s'ha convertit, avui, en un imperatiu acadèmic.

El Masnou, 1 de març del 1996.

Publicat a la revista de l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya, Entreacte núm. 35 (març-abril 1996). Tanmateix, per a aquesta edició hem partit de l'original conservat a l'arxiu de l'autor.



Les subjectivitats i la interpretació (2003)

Representar és transcendir la realitat, transformar-la, modificar-la així que hom estableix un contacte amb els «altres»; la realitat en si s'anihila i s'absorbeix en la realitat de «l'altre». «L'altre» és el personatge en què hom fon i l'espectador de qui s'interpreta l'existència. Naturalment, aquest procés va més enllà dels límits del coneixement, i s'acompleix amb l'embranchada del desig.

Vito Pandolfi. *Història del teatre*. vol. 2, p. 268.

Si alguna persona llegeix aquest escrit sobre l'obra de Stanislavski i no cau estabornit davant la seva complexitat psicològica, és que no ha entès res.

No es pot dubtar que, de tots els components d'un fet dramàtic, la persona de l'actor ha d'ésser el més estimat.

L'autor inventa (1a subjectivitat) un personatge, que ubica en un espai i li dona vida. És una acció creativa fora d'ell mateix, el dibuixa, el descriu i l'escriu sobre un paper, li dona forma, vida, però no l'interpreta. Necessita la col·laboració i l'entrega d'una persona-actor que vulgui identificar-se amb aquest personatge i que es pot trobar «personalment» en oposició a ell mateix, «individualment».

L'actor del que estem parlant s'ha d'identificar o, el que és més o menys igual, acceptar el principi fonamental segons el qual dos éssers s'han de fondre en una unitat i que es produeixi un contingut psíquic nou: la interpretació.

Com volem que no estimi l'actor si és el valent que accepta tot aquest enrenou per donar vida a un personatge mut sobre el paper?

La complexitat psicològica de la interpretació (2a subjectivitat) va acompanyada d'una tendresa fràgil que m'impresiona. Sempre he tingut molt present que el més interessant és el treball amb l'actor, molt més que la interpretació que aquest pot fer. La fragilitat, en tot cas, sempre vindrà de la persona de l'actor, mai del personatge. La persona de l'actor/actriu és la que ha d'anar construint el personatge amb la mirada intel·ligent de la distància que asseguri la tranquil·litat del treball. Mai la identificació persona-personatge. L'actor ha d'estar convençut que la seva tasca és absolutament creativa, com la de l'autor i la del director.

Finalment, el director (3a subjectivitat) apareix amb tota l'autoritat, sense imposar res de res, però convençut que la seva visió del personatge és la més vàlida. Entenc que per aconseguir un bon resultat han de dialogar i s'han de coordinar les tres subjectivitats.

El director, gelós de la seva feina, moltes vegades confon el treball desproporcionant-lo, amb l'objectiu d'aconseguir una bona interpretació. Crec que un bon assaig, preparat i amb un disseny clar, no ha de passar de les tres hores.

Enmig d'aquest embolic, on tothom opina, per la seva naturalesa subjectiva, he d'acceptar que és un treball apassionant, creatiu i divertit. Jo he volgut també opinar i confesso que no és gens fàcil.

Acabo dient que m'estimo el teatre per damunt de tot i la feina de l'actor/actriu.

El Masnou, 20 de juny del 2003.

Publicat a la revista de l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya, Entreacte núm. 105 (juliol-agost del 2003), a la secció Carta a l'actor. Per a aquesta edició hem partit de l'original manuscrit conservat a l'arxiu de l'autor.

No incloem el text «El teatre sota control», sorgit d'una entrevista, per la seva extensió i perquè és assequible en una publicació relativament recent, el volum L'escena del futur, coordinat per Francesc Foguet i Pep Martorell, publicat per l'editorial vilanovina El Cep i la Nansa a la col·lecció «Argumenta» el 2006.



Iago Pericot per Anna Solanilla

Iago Pericot i Canaleta

Estudis superiors

- 1948 Magisteri. Universitat de Barcelona.
- 1968 Graduat en Art per la Slade School of Fine Arts. University of London. Becat pel Govern britànic.
- 1973 Llicenciat en psicologia per la Universitat de Barcelona.
- 1973 Diplomant en Art Dramàtic per l'Institut del Teatre de Barcelona.

Premis

- 1963 Primer Premi del V Concurs Nacional de Pintura. Granollers.
- 1968 Premi extraordinari de gravat de la Slade School of Fine Arts. University of London.
- 1973 Premi extraordinari de llicenciatura. Universitat de Barcelona.
- 1980 Premi Josep Maria de Sagarra pel projecte de muntatge de *Siddharta* de Hermann Hesse.
- 1990 Premi Nacional d'Arts Escèniques. Diputació de Barcelona-Generalitat de Catalunya.
- 1990 Premio Nacional de Escenografía Joseph Caudí. Asociación de Directores de Escena. Madrid.
- 2000 Medalla d'Or al Mèrit Artístic de l'Ajuntament de Barcelona.
- 2004 Premi Honorífic. X edició dels Premis Butaca de teatre i cinema.
- 2015 Premio de Honor 2014 de la Asociación de Directores de Escena. Madrid.

2015 Premi d'Honor Sebastià Guasch 2015 d'arts parateatral.
Foment de les Arts i del Disseny-FAD.

Activitat docent

- 1948–1959 Professor d'Ensenyament General Bàsic.
1968–1973 Professor de color. Escola Superior de Disseny Elisava.
1970–1971 Professor encarregat de curs. Escola Superior d'Arquitectura de Barcelona.
1971–1993 Professor d'espai escènic. Institut del Teatre.
1983–1992 Cap del Departament d'Escenografia. Institut del Teatre.
1993–2007 Professor emèrit. Institut del Teatre.
1993–1995 Professor de postgrau i projectes fi carrera. Escola Superior d'Arquitectura. Universitat Politècnica de Catalunya.
2000 Membre del Consell. Escola Superior de Dansa i Coreografia. Institut del Teatre.

ARTS PLÀSTIQUES (pintura i gravat)

Exposicions individuals

- 1961 Amics de les Arts. Terrassa.
1963 Galeria Belarte. Barcelona.
1966 Traverse Art Gallery. Edimburg.
1966 Richard Demarco Gallery. Edimburg.
1967 British Institute. Barcelona.
1972 Galeria Grosvenor. Madrid.
1999 *Els colors de la ironia*. Museu d'Art Modern. Tarragona.
2000 *Els colors de la ironia*. Museu Municipal. Mataró.

- 2004 *El joc i l'engany*. Palau de la Virreina. Barcelona.
2006 *Els colors de la crònica 2004–2005*. Teià.

Exposicions collectives

- 1962 VI Saló de Maig. Barcelona.
1963 Galeria Belarte. Barcelona.
1963 Museu de Granollers. Barcelona.
1963 Amics de la UNESCO Itinerant.
1963 Certamen Nacional de Artes Plásticas. Madrid.
1968 University College. Londres.
1968 First International Print Biennale. Bradford.
1968 Young Contemporary Spanish Painters. Musée Rath. Ginebra.
1969 Mostra Internazionale della Grafica. Florència.
1969 Richard Demarco Gallery. Festival d'Edimburg.
1969 International Print Biennale. Ljubljana.
1970 7th International Biennale Exhibition of Prints. Tòquio. Osaka.
1971 Arte de España sobre papel. Itinerant per països llatinoamericans.
1971 Biennale de São Paulo.
1971 Biennial de Rio de Janeiro.
1972 Grosvenor Gallery. London.
1972 Biennale. Venècia.
1972 Exposició pro Comissions Obreres. Milà.
1977 Solidaritat i Art. Museu d'Història de Catalunya. Barcelona.

Obra a

- Museu d'Art Modern de Catalunya. Barcelona.
Education Authorities. Edinburgh.
Education Authorities. Dundee.

National Gallery. Ottawa.
Museo de São Paulo.
Museu d'Art Modern. Tarragona.

Investigacions cromàtiques

- 1970 Disseny cromàtic «Bola C/A-1». Escola Elisava. Barcelona.
1973 Psicologia del color. Universitat de Barcelona.

TEATRE

Disseny d'espai escènic. Escenografia

- 1967 *Balades del clam i de la fam*, de Xavier Fàbregas. Amb Jordi Pericot. Direcció: Josep A. Codina. Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. Cúpula del Coliseum.
- 1969 *Guadaña al resucitado*, de Ramón Gil Novales. Amb Jordi Pericot. Direcció: Ramon Cid, M. Josep Gomara, Manuel Núñez, Homer Rivera, Pere Zanuy. Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. Cúpula del Coliseum.
- 1970 *Kux, my Lord!*, de Josep Maria Muñoz Pujol. Amb Jordi Pericot. Direcció: Ricard Salvat. Companyia Adrià Gual. (estrena prohibida al Festival 0 de Donosti)
- 1971 *El tuerto es rey*, de Carlos Fuentes. Direcció: Ricard Salvat. Compañía Nacional Ángel Guimerá. Teatre Poliorama.
- 1971 *Varietats-5. Homenatge a Picasso*, de Josep Palau i Fabre. Direcció: Josep A. Codina. Companyia Ca barret! Cova del Drac.
- 1972 *Galatea*, de Josep M. de Sagarra. Direcció: Ricard Salvat. Compañía Nacional Ángel Guimerá. Teatre Moratín.
- 1972 *Sermons domèstics*, de Bertolt Brecht. Direcció: Lluís Farré, Carles Grau. Companyia El Globus. Terrassa.

- 1973 *Mary d'ous*. Creació col·lectiva. Direcció: Albert Boadella. Els Joglars. Teatre Capsa.
- 1973 *Mort de gana show*. Amb Fabià Puigserver. La Trinca. Direcció: Juan Germán Schroeder. Teatre Romea.
- 1973 *Berenàveu a les fosques*, de Josep M. Benet i Jornet. Direcció: Josep M. Segarra. Teatre Capsa.
- 1974 *Àlias Serrallonga*. Creació col·lectiva. Amb Fabià Puigserver. Els Joglars. Teatre Romea.
- 1976 Cartell de la temporada Grec 76, per un teatre al servei del poble.
- 1977 *Crac o la irresistible caiguda del teatre vertical*. Grec 77. Teatre de l'Orfeo de Sants.
- 1979 *La gavina*, d'Anton P. Txèkhov. Direcció: Hermann Bonnín. Teatre de l'Institut.
- 1979 *El proceso*, de Franz Kafka – Peter Weiss. Direcció: Manuel Gutiérrez Aragón. Centro Dramático Nacional. Teatro María Guerrero. Madrid.
- 1980 *Descripció d'un paisatge*, de Josep M. Benet i Jornet. Direcció: Joan Ollé. Teatre Estable de Barcelona. Teatre Romea.
- 1981 *Picasso cantabile*, de Josep Torrents. Direcció: Iago Pericot. Els 4 Gats.
- 1983 *20.000 leguas de viaje submarino*, de Jules Verne – Manuel Cubedo – Rafael Pla. Amb Thomas Pupkiewicz. Direcció: Manuel Cubedo, Rafael Pla. Col·lectiu Collverd. Teatre Principal. València.
- 1991 *La fille mal gardée/Córka zle strzezona*, de Jean Dauberval, música de Ferdinand Hérold. Coreografia: Barbara Kasprowicz. Panstwowa Opera. Wroclaw.
- 2004 *Tempesta a les mans*, de Jordi Coca. Direcció: Jordi Coca. Espai Escènic Joan Brossa.
- 2006 *Nausica*, de Joan Maragall. Direcció, Hermann Bonnín. Teatre Grec.
- 2007 *Imperium*. La Fura dels Baus. Beijing.

Teatre Metropolità de Barcelona

Dramatúrgia, escenografia, muntatge i direcció

- 1974 *Duplòpia-11. Investigació sobre l'espai escènic*. Amb Lluís Pasqual i Pere Planella. Institut del Teatre.
- 1975 Funda amb Sergi Mateu el Teatre Metropolità de Barcelona.
- 1976 *Beckett 2: L'última cinta. Acte sense paraules*, de Samuel Beckett. Sala Villarroel.
- 1977 *Rebel Delirium*, de Iago Pericot i Sergi Mateu. Túnel de l'estació de metro Sant Antoni.
- 1978 *Siddharta*, de Hermann Hesse – Josep M. Carandell. Premi de projectes de muntatge Josep M. de Sagarra. Producció suspesa per problemes amb els drets d'autor.
- 1980 *Simfònic King Crimson*, de Iago Pericot i Sergi Mateu. Música de King Crimson. Teatre de la Casa de Caritat.
- 1982 *Bent*, de Martin Sherman. Teatre Joventut. L'Hospitalet. Teatre Regina.
- 1984 *La bella i la bèstia*, de Jaume Melendres. Teatre Municipal. Girona. Teatre Villarroel.

Altres treballs de dramatúrgia, muntatge, direcció, accions, performances i inauguracions

- 1983 *El poder i l'espai. L'escena del Príncep*. Obelisc de Passeig de Gràcia / Diagonal i Saló del Tinell.
- 1986 *MozartNu*. Festival de Sitges. Palacio de Cristal del Retiro, Madrid. Teatres de l'Institut, Sala Gran. Summerfare International Festival. Nova York.
- 1987 *Letra y música*, de Samuel Beckett. Centro Insular de Cultura. Las Palmas. Teatres de l'Institut, Sala Gran. Círculo de Bellas Artes. Madrid.

- 1990 *El Banquet*, de Plató – Joan Casas. Centre Dramàtic d'Osona. Vic. Teatre Romea. Théâtre de la Digue. Toulouse. Festival de Teatro Clásico. Mérida. Festival de Otoño. Madrid.
- 1994 *Una poètica i dos discursos*. Cloenda del màster d'intervenció ambiental. Palau de les Heures.
- 1995 *Uno es el cubo. Ópera electroacústica*, d'Eduardo Polonio. Festival Internacional de Música Contemporània. Alacant.
- 1996 *Homenatge a les Lletres Catalanes*. Església de Sant Francesc. Montblanc.
- 1997 *El cor del temps*. Maria del Mar Bonet. Palau Sant Jordi.
- 1997 *Una furtiva òpera*. Versus Teatre.
- 1997 Presentació del projecte de la nova seu de l'Institut del Teatre. Enderroc de la Sala Ovidi Motllor.
- 1997 Col·locació de la primera pedra del nou edifici de l'Institut del Teatre.
- 1998 *La balada d'Oscar Wilde*. Festival Grec. Sala Muntaner.
- 1998 *La natura i les polítiques*. Cloenda del màster d'intervenció ambiental. Palau de les Heures.
- 1999 Renovació del Jardí Botànic. Parc de Montjuïc.
- 1999 *Cavall de foc*. Maria del Mar Bonet. Auditori de Barcelona.
- 1999 Cobriment d'aigües i posada de bandera del nou edifici de l'Institut del Teatre.
- 2000 XVI Festival Internacional de Poesia de Barcelona. Palau de la Música.
- 2000 Homenatge a Lluís Companys. Castell de Montjuïc.
- 2001 *Barcelona i Donostia. Ciutats per la pau i pel diàleg*. Platja de Sant Sebastià. Barceloneta.
- 2001 *Les universitats per una cultura de la Pau*. Auditori de Barcelona.
- 2001 II Premi Internacional de Poesia Antonio Machado. Saló de Cent. Ajuntament de Barcelona.
- 2002 Inauguració de l'Any Internacional Gaudí. Saló de Cent. Ajuntament de Barcelona.

- 2002 *La Renaixença de Mossèn Cinto*. Espai Escènic Joan Brossa.
- 2002 *El joc i l'engany*. Espai Escènic Joan Brossa.
- 2002 *L'home bala, performance*. Mercat de les Flors.
- 2002 *Bona gent. De la impossibilitat de concebre la pròpia mort*. La Poderosa. (Collaboració en l'espectacle de Roger Bernat.)
- 2003 *Jornada i acte públic sobre Accessibilitat*. Any Europeu de les Persones amb Discapacitat. Recinte de la Maternitat.
- 2003 *90 anys de l'Institut del Teatre*. Instal·lació.
- 2003 *Il mondo della luna*, de Franz Joseph Haydn. Teatre Lliure – Gran Teatre del Liceu – Teatro Arriaga, Bilbao.
- 2003 *La lectura mirada*. Grup de dansa de l'Institut del Teatre. Biblioteca Francesca Bonnemaison.
- 2005 *El paisatge atrapat*. Festival MAPA. Intervenció en el paisatge del poble de Sant Mori.
- 2006 Presentació del llibre *Els colors de la crònica 2004–2005*. Biblioteca Francesca Bonnemaison. Cafès literaris.
- 2006 *Il mondo della luna*, de Franz Joseph Haydn. Biennale. Teatro del Piccolo Arsenale. Venècia.
- 2008 *MozartNu 1986–2008*. Mercat de les Flors.
- 2009 Acte de lliurement dels Premis Ciutat de Barcelona 2008. Auditori de Barcelona.
- 2010 *La Venus de Willendorf*. Festival Grec – TNC. Teatre Nacional de Catalunya.
- 2014 *La Guillotina*. Festival Grec. Mercat de les Flors.
- 2017 *Adam i Eva*. La Seca Espai Brossa.



Iago (Foto d'Albert Folk)



Amb la col·lecció «Converses», l'Institut del Teatre de Barcelona pretén posar en relleu i deixar constància del llegat pedagògic i de la trajectòria professional de reconeguts artistes i mestres que han impartit docència a les seves aules.

El contingut del llibre és —literalment— una «conversa» executada i editada per un especialista, un bon coneixedor de l'obra de la persona entrevistada. Amb tot, cada volum podrà comptar també amb materials d'altra índole (llicçons, articles, programes, exercicis, etc.), que proposarà el curador corresponent.

Amb aquesta iniciativa, no només es vol contribuir a completar la memòria de la història recent de les arts de l'espectacle del nostre país, sinó també proporcionar materials útils per al present de l'activitat escènica.

A través d'una llarga entrevista —conduïda per Guillem-Jordi Graells— l'home lliure Iago Pericot, que així és com es defineix, repassa alguns dels aspectes clau de la seva vida, en especial pel que fa a la seva activitat artística i teatral, però també destacant els moments vitals en què ha pres decisions radicals que han variat la seva trajectòria humana i artística. Per tant, desfilen episodis cabdals de la vicissitud escènica que ha acumulat com a escenògraf, figurinista, director, dramaturg, emprenedor i també, i molt especialment, com a pedagog, que sempre ha tractat de transmetre als deixebles la seva concepció llibertària sobre la creació i la vida.

Completen el volum un seguit de textos teòrics, de tota mena —triats i editats pel curador— que ha anat escrivint i publicant en plataformes molt especialitzades —i per tant de difícil localització— sobre les seves idees escèniques i la pràctica teatral desenvolupada, així com la crítica del món de l'espectacle en el que ha estat sempre una figura especial. També un text creatiu, *Homessomni*, de síntesi autobiogràfica, i finalment un exhaustiu resum de la seva activitat.

