

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Sensada i Macià, Climent; Saumell Vergés, Mercè. Les "Espectaclitzacions" de Iago Pericot : un procés creatiu generador d'un llenguatge propi. 2007.

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/44616>

under the terms of the  license



Autor: CLIMENT SENSADA I MACIÀ

## **LES "ESPECTACLITZACIONS" DE IAGO PERICOT: UN PROCÉS CREATIU GENERADOR D'UN LLENGUATGE PROPI**

Directora: MERCÈ SAUMELL VERGÉS  
Departament de Filologia Catalana/Institut del Teatre  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Any 2007

**Treball de recerca**  
**Doctorat en Arts Escèniques**

# **SUMARI**

<b>PRÒLEG</b>	<b>3</b>
<b>EL CONCEPTE TEATRAL DE IAGO PERICOT</b>	<b>4</b>
<b>L'ESPECTACLITZACIÓ</b>	<b>8</b>
- Inicis	8
- Primeres mostres	9
- Context	10
- Definició	17
- Creació	17
- Espectaclització d'espais	20
- Espectaclització de la il·luminació	20
- Espectaclització del so	21
- Espectaclitzacions en els espectacles	21
<b>RECORREGUT PER LES ESPECTACLITZACIONS</b>	<b>27</b>
- Anys 50	27
- Anys 60	27
- Anys 70	28
- Anys 80	30
- Anys 90	32
- Anys 2000	39
<b>ESTUDI I ANÀLISI DE CINC ESPECTACLITZACIONS</b>	<b>51</b>
- Un llegat de la cultura mediterrània. El Renaixement	51
- Espectaclització: Una proposta de 20 espais pel Centre Nord de la ciutat "Narcís Monturiol"	57
- Una poètica i dos discursos	60
- La natura i les polítiques	74
- XVI Festival Internacional de Poesia de Barcelona	89
<b>RESUM-EVOLUCIÓ DE LES ESPECTACLITZACIONS A MANERA DE CONCLUSIONS FINALS</b>	<b>103</b>
- Espai	103
- Dramatúrgia	105
- Il·luminació i espai sonor	105
- Natura i bellesa	105
- Símbols	105
- Actors	106
- Públic	106
<b>CRONOLOGIA PERSONAL (BIOGRAFIA)</b>	<b>108</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>114</b>

## **PRÒLEG**

Analitzar una obra creativa tan eclèctica com la de Iago Pericot comporta, deixant de banda aspectes tan prosaics com temps, paciència, desesperació, resignació, caos, anades i vingudes ( reals, formals i conceptuals) o mal de cap, una profunda immersió dins l'art en general i dins l'art del teatre en particular.

La mitologia grega, passant per Aristòtil, Plató, Giotto, Paul Klee, Marc Chagall, Pop Art, Body-art, Michel Foucault, Gordon Craig, Living Theatre, Luca Ronconi, Samuel Beckett, Pina Bausch, Arianne Mhouchkine, ADB, Joan Brossa, Els Joglars, La Fura dels Baus, La Cubana fins arribar a Roger Bernat (i un llarg i ampli etcètera) constitueixen els coixins ideològics on reposa el seu inquiet instint creatiu.

Aquest treball de recerca, lluny de voler reflectir i analitzar tota la vasta i variada producció de Pericot, empresa inabastable ara, i que em reservo, si les muses em són plaents, per a la Tesi Doctoral, es centra en el que ell n'ha anomenat **ESPECTACLITZACIONS**, mot entonat i potser excessiu, però fidel reflex semàntic del que pretén. **Espectaclitzar**, segons el diccionari "pericotià", és convertir en espectacle qualsevol tema o acció considerada de categoria universal, del que es desprèn que **espectaclització** és l'acció i l'efecte d'**espectaclitzar**. Amb les **espectaclitzacions**, de vegades, minúscules partícules teatrals o para-teatrals; de vegades, singulars actes mediàtics, Pericot exercita la seva llibertat creativa sense cap altre límit que els auto-imposats que, en el seu cas, fa temps malden per subsistir.

La recerca i la investigació han esdevingut els motors de la seva trajectòria, sempre atent a nous conceptes i formes, per forjar, gairebé sense percebre-ho, un **llenguatge propi**.

Amb prop de 78 anys a l'esquena, Iago Pericot manté encara intacta la facilitat de sorprendre's i sorprendre'ns. De ben segur, això deu reflectir la seva ànima d'artista i mestre.

Finalment, vull constatar que aquest treball de recerca, original i mai analitzat, tant pel que fa a Pericot com a la seva obra, hauria estat tasca àrdua sense la participació del propi Pericot a qui he pogut recórrer, amb gaudi compartit, des del principi.

## EL CONCEPTE TEATRAL DE IAGO PERICOT

Per situar el concepte i el llenguatge teatral de Iago Pericot, s'inclou, a continuació, un intent, breu, d'exposició del seu mètode creatiu. Un mètode farcit d'arestes, que, de ben segur, fóra un extens i interessant tema per un altre treball de recerca.

Quan es pregunta a Iago Pericot el com i el per què dels seus inicis teatrals, la resposta immediata, acompanyada d'un somriure murri, és: "*per **amor***". Una amor que comprèn tres eixos primordials:

- Un **amor** que es converteix en una imperiosa necessitat de dir o d'exposar el que, per capacitat d'observació, s'ha detectat que és necessari.
- Un gran **amor** pel risc, la innovació i l'experimentació.
- Un **amor** interessat en la percepció visual.

Aquests eixos es diversifiquen en un gran quantitat de conceptes, sovint contradictoris, sovint complementaris, que conformen una particular personalitat teatral.

Pericot prové de les Arts plàstiques i els primers contactes amb el teatre segueixen una línia paral·lela: professor substituït d'art a l'Institut del Teatre i dissenys escenogràfics, anomenats, en aquell moment, plàstica o decoracions.

No obstant, aquestes primeres incursions el duen a un trencament amb el quadre. Ell mateix afirma:

*"Vaig arribar a la conclusió que el quadre com a mitjà d'expressió ja no em servia. I va començar a molestar-me l'haver d'estar tancat vuit hores treballant sol al meu estudi; en aquesta solitud que la pintura exigeix i que jo no suportava fàcilment. I vaig veure, en el teatre, la possibilitat de treballar d'una forma col·lectiva. El teatre era col·laboració, treballar en equip, aglutinar diferents punts de vista (si més no, el teatre que a mi m'interessa) i això satisfieia molt la meva curiositat."*<sup>1</sup>

La curiositat, en força ocasions, xafarderia, ha estat, des de sempre, un motor que l'ha empès a embrancar-se en manifestacions tan artístiques com humanes, algunes xocants, com la que li succeí durant la seva estada a Gran Bretanya, en els primers anys 70 del segle XX, que recorda així:

*"Jo visitava llocs que la gent no visitava. I gràcies a mi, per exemple, van poder treure d'una presó de Glasgow, l'escultura i pintura que feien els presos (no bons artísticament, però sí socialment, i d'un bon nivell amateur) i fer-ne una exposició. Els presos, encara que acompanyats per la policia, van poder sortir i anar a la inauguració. Per poder preparar l'exposició, jo vaig estar amb tots els presos, a cada cel·la, i un, acusat de múltiples assassinats, em va demanar si li deixava tocar el meu cos. Em vaig estranyar, i vaig pensar, però què vol ara aquest? Però em va explicar que feia anys que no tocava ni veia res diferent del que hi havia a la presó.*

---

<sup>1</sup> Conversa mantinguda amb Iago Pericot el 13-7-07.

*I em va tocar, lentament, la cara i el coll. Em va preguntar si tenia por i jo li vaig dir que por no, però respecte sí. Imagina't!"<sup>2</sup>*

Quan inicia un espectacle com a creador, parteix de conceptes ideològics i culturals i ho fa des de la convicció que, des del punt de vista artístic, viu en un món i en un temps, els quals ha d'analitzar des d'una òptica crítica i irònica.

Si es tracta d'un espectacle original, parteix d'una necessitat. Primerament busca una mancança que afecti a la gent i la manera de poder-la servir. Si es tracta d'un encàrrec, condició de les **espectaclitzacions**, procura esbrinar-ne l'objectiu principal per poder adaptar-lo a la seva creació.

A continuació, tant en un cas com l'altre, cerca **imatges**. Bàsicament es mou per imatges, però partint d'una **necessitat individual**, ja que, per ell, la necessitat col·lectiva no existeix. Serà, mitjançant aquesta necessitat individual que es provocarà la col·lectiva. I aquesta necessitat s'ha de canalitzar cap a establir un diàleg amb la societat. El que l'interessa aconseguir d'un espectacle és la cobertura de la necessitat que l'ha provocat: "*El dia que el públic no entengui el que li he volgut dir, llavors plego*".

La recerca d'imatges la realitza incessantment i, des de la llibertat de pensament, n'accepta qualsevol, per inversemblant que sembli. Posteriorment, les analitzarà, trobant uns punts de connexió que s'han d'estructurar per arribar a un primer disseny que no sempre, o gairebé mai, és el definitiu, el qual apareix força més endavant del procés de treball.

És en aquesta etapa inicial quan l'ús de la imaginació és indispensable. Per Pericot, la imaginació és una eina bàsica de la creació. Una imaginació sense traves ni prejudicis autocensuradors, capaç de provocar nous conceptes que evitin la mera reproducció d'unes formes o models repetitius. En una conferència impartida a la Universitat de Màlaga, l'any 1989, es comproven aquests paràmetres quan afirma:

"Es muy importante el conocimiento de todos los lenguajes perceptivos para utilizarlos al querer provocar nuevos conceptos y nuevas maneras de entender una escena de teatro. De la manipulación de estos lenguajes se deduce la capacidad de repetir o bien la capacidad de aportar nuevas maneras de ver el teatro. Se acostumbra a confundir, como punto de partida de cualquier acción creativa, el espacio perceptivo como real, funcional y concreto; como el espacio que puede solucionar nuestra propuesta creativa, sin entrar en el mundo de la imaginación hacia la ficción. Si solamente consideramos el listado funcional, aportado por la escritura escénica, corremos el riesgo de quedarnos en una simple capacidad repetitiva. Pero si provocamos este viaje con la imaginación hacia el campo de la ficción nos encontraremos con otro listado de nuevas posibilidades. Este método nos permite aportar nuevas maneras de hacer y ver, aunque no es fácil hoy en día. Es el mundo actual, tecnócrata, computerizado, racional y consumista el que no facilita esta disciplina. Existe una falta de costumbre, un cierto miedo al ridículo, una falta de visión de aplicación inmediata, el miedo frente a un nuevo código, el miedo a la decodificación."<sup>3</sup>

Cal fer un parèntesi, o bé un apart, per comentar que la proposta del seu llenguatge escènic es basa en una profunda reflexió sobre la relació entre el text verbal i el text visual, en la que l'interès no rau en l'enfrontament entre els dos tipus de textos,

<sup>2</sup> Conversa mantinguda amb Iago Pericot el 13-7-07.

<sup>3</sup> Conferència realitzada el dia 29 de setembre de 1989, com a cloenda del curs **Arte y ciencia del teatro** que, juntament amb d'altres professors, entre ells José Sanchis Sinisterra, va impartir a la Universitat de Màlaga. S'ha respectat l'original en castellà, manuscrit que conserva Pericot. El subratllat és d'ell.

sinó més bé, en la possibilitat de connectar-los i constituir un nou paradigma teatral. Per ell, el text verbal ha de deixar de ser l'element representatiu del fet espectacle, per tal d'aconseguir un equilibri on cap element de l'estructura escènica n'esdevingui el protagonista, sinó que tots composin una escriptura unitària semblant a la d'una partitura operística on la lectura és bidimensional. D'aquí prové que en el muntatge de **El banquet**, l'any 1990, per definir la seva feina, utilitzés el mot ORQUESTRACIÓ, més proper a un director d'orquestra que no pas a un de teatral. Per raonar-ho comenta:

*"La paraula "director" no m'agrada. M'evoca soledat i també prepotència. Sembla que el director és l'amo i fa el que vol, i tot ha d'estar al seu servei. En una orquestra és diferent. La melodia no sona bé si no hi ha una sincronització de tots els instruments. La lectura d'un espectacle, per a mi, té més dimensions que la de ratlla per ratlla: són deu ratlles alhora, com una partitura musical. Hi ha text – en el meu cas a vegades és un text visual –, llum, espai, actors, moviment, etc. Tot s'ha de llegir alhora. Quan sobresurt algun element, ja t'has deslligat. Tot els elements que participen en l'espectacle han d'anar SINCRONITZATS al màxim com si fos una partitura musical. Per això en vaig dir orquestració."*<sup>4</sup>

Pericot utilitza sovint el concepte **sincronització** i el reivindica com a base de captació de públic. Sincronització entesa com a relació i fusió d'elements teatrals, que ell explica així:

*"Un símbol escènic pot ser molt contundent i tenir una comprensió immediata en el públic, però és igual que un crit, un silenci o un diàleg entre dos actors. Tot això s'ha de sincronitzar per poder implicar, provocar i emocionar a l'espectador."*<sup>5</sup>

Fent un altre parèntesi o gir, cal fer esment que Pericot defensa, dins de la sincronització i equilibri intern, un segon equilibri entre el llenguatge i l'estètica, defugint la utilització enlluernadora de l'estètica. Quan hom crea, automàticament el llenguatge utilitzat és una estètica, sigui revulsiva o no. Però, segons ell, el perill rau en el plaer narcisista que provoca l'estètica durant el procés creatiu que, sovint enlluerna per igual creador i públic. L'aplicació d'una estètica determinada vindrà conformada per un detallat i exhaustiu anàlisi dels components dramàtics que es sublimarà en la bellesa que a Pericot sí l'interessa mostrar. Ell reivindica la creació de bellesa com a mitjà d'expressió i comunicació. I no pas només amb una bellesa "bella", sensitivament i conceptualment parlant, sinó també amb la creació d'una bellesa sòrdida, bruta o dura que compongui el text visual adient per a l'espectacle.

És conscient que aplicant aquests paràmetres adquireix un risc, congènit segons ell, a la creació artística. Considera que és obligació de l'art immiscir-se en temes socials compromesos, que sovint la mateixa societat refusa o maquilla, tot i ser part d'ella, per, aplicant-los un valor diferent, provocar una reflexió que els torni, malgrat la dificultat intrínseca, comprensibles i entenedors. Per Pericot, el teatre i l'art en general, és una

---

<sup>4</sup> Conversa mantinguda amb Iago Pericot el dia 13-7-07. La majúscula de "sincronitzats" és meua per subratllar el concepte que s'analitza seguidament.

<sup>5</sup> Conversa mantinguda el mateix dia de la nota anterior.

eina de reflexió i denúncia amb la que cal, si convé, escandalitzar. I emprant un símil agitador, i políticament incorrecte, conclou: "El teatre o és revolucionari o no existeix."

Però aquest risc "revolucionari" s'ha de complementar i, sobretot, alimentar amb l'experimentació. No concep l'art sense l'experimentació, sense la investigació, imprescindibles per a la innovació i la recerca de noves formes i llenguatges encaminats a al creixement de tot fet creatiu.

Relacionat amb la reflexió anterior, i fent un nou gir en l'exposició, no es pot deixar de banda que un dels components i, a la vegada llenguatge, gairebé omnipresent, de les noves formes experimentades per Pericot, és la ironia.

En els seus processos creatius reivindica la validesa de la ironia enfront d'una transcendència encarcarada, relíquia, segons ell, del teatre social, polític i de resistència propi dels anys de la dictadura; però també com una conseqüència de la seva realitat personal, on ha de menester l'humor i la ironia per sobreviure. Per ell, la transcendència pren potència i s'intensifica amb la provocació irònica.

Considera la ironia un llenguatge potent i proper a l'espectador perquè li provoca una reacció (positiva o negativa, però reacció) que el pot conduir, d'una forma més fàcil, a la reflexió. Un llenguatge que comporta la humanització del personatge (en el sentit d'apropament a l'ésser humà-espectador) per la proximitat vital, tal com ho proven les seves paraules:

*"Si a un personatge realista li afegeixes uns punts irònics , el fas humanament més potent. El factor humà es potencia. La ironia serveix per humanitzar els personatges i acostar-los a l'espectador, mostrant i utilitzant una característica pròpia de l'ésser humà. Per exemple, Picasso ha fet servir molt la ironia en els seus quadres. D'una manera aparentment divertida, és possible comunicar allò més transcendent i important que no amb grans frases lapidàries. No cal explicar coses serioses de manera seriosa perquè la gent reflexioni i es posi seriosa. Perquè transcendent només hi ha la mort, l'amor i la traïció."*<sup>6</sup>

Pericot defensa, al mateix temps, la incoherència del discurs narratiu com a transgressió i perversió vàlida, i com a atractiu factor sorpresa, sempre que existeixi una unitat de criteri en el concepte d'espectacle. Una incoherència que, val a dir-ho, s'encomana ràpidament, com ho prova aquesta intent d'exposició del seu mètode, ple de salts, girs i viarany, i que es manifesta com una de les bases del concepte **espectaclitzador** que s'analitza a continuació.



Iago Pericot

<sup>6</sup> Conversa mantinguda amb Iago Pericot el 13-7-07.



# **L'ESPECTACLITZACIÓ**

## **INICIS**

De la mateixa manera que és difícil definir amb certesa els límits que separen o apropen el teatre, la dansa, o l'art d'acció, també és difícil precisar en quin moment Pericot comença a realitzar les **espectaclitzacions** i per què. Com ja s'ha comentat, en la cronologia, i es contemplarà més endavant, amb l'anàlisi detallada, gairebé des dels seus inicis artístics crea i dissenya instal·lacions i actes para-teatral i/o para-plàstics, els quals, sense ser-ne conscient, esdevenen un embrió de les futures **espectaclitzacions**, quan no contenen, ja per elles mateixes, força dels postulats **espectaclitzadors** que Pericot desenvoluparà i "patentarà" posteriorment.

És un procés gradual que, mogut per la desbordant imaginació i pel seu afany innovador, l'aboca a cercar noves vies d'expressió teatral, perquè les imperants en aquells moments, amb una preeminència del text escrit enfront els altres components de la representació, l'exasperen. I aquesta recerca el duu a investigar i a provar les conseqüències que la perversió escènica, entesa, primer, com a investigació de nous espais escènics allunyats de "*les quatre parets del teatre elisabetià que l'encotillaven i l'asfixiaven*"<sup>7</sup>, i, segon, com a trencament dels valors i esquemes tradicionals del teatre en favor d'un nou llenguatge que ha de provocar reaccions al públic.

Pericot reivindica molt sovint el seu treball en solitari en el camp investigador; però més que solitari, s'hauria de qualificar d'individualista, atès que processos i resultats d'investigació semblants o paral·lels als seus existeixen, i s'han analitzat abastament en diverses publicacions. Fa la sensació que Pericot treballa tant immers en ell mateix, pòsit, sens dubte de la seva etapa solitària a l'estudi de pintor, que, sovint, no és prou conscient que duu a terme propostes innovadores que, sense deixar de ser-ho, no són úniques i beuen de les fonts del seu entorn artístic immediat o d'experiències col·lectives de les quals n'ha estat testimoni (passiu, però també, de vegades, actiu). Pericot, empès per la seva natural curiositat, segurament s'ha relacionat i ha esbrinat força més pràctiques artístiques que no pas les que d'entrada, i públicament, assumeix; i tal com succeeix amb la majoria de creadors, reconeix influències i préstecs d'altres obres, com ara del romànic, del pop-art, del body-art i, sobretot, de la mitologia grega, però no és mostra massa amant d'acceptar-ne segons quines, tot i les evidències. D'aquesta forma, tant les expressions, com els conceptes que se'n desprenen, "quatre parets" o "un nou llenguatge que ha de provocar" expressades en l'anterior paràgraf, són utilitzats per força artistes a l'hora de justificar les seves **performances** o la posterior evolució d'aquestes cap el "nou teatre" dels anys 80 del segle XX. Pericot, quan se li comenten paral·lelismes semblants als anteriors amb la performance o el happening, respon amb un "*potser sí, segurament, perquè els vaig viure, però jo me'ls mirava una mica de lluny perquè jo feia i faig una altra cosa diferent*"<sup>8</sup> i tanca el tema. I és perfectament possible que Pericot apliqui conceptes que no ha manllevat d'enlloc, que han sorgit de la seva reflexió i del seu treball, tot i que ens remetin o ens connectin amb d'altres artistes, i que són producte, d'una banda, de la passió per l'experimentació i recerca de noves vies d'expressió, i de l'altra, de la individualitat abans esmentada, i també, per què no, de la pròpia evolució de l'art.

---

<sup>7</sup> Conversa mantinguda amb Iago Pericot el 12-9-06.

<sup>8</sup> Ídem nota núm. 7.

Però també és cert que les seves **espectaclitzacions** són més properes, conceptualment i resolutivament, a les de les anomenades "arts de l'acció" que no a qualsevol altra manifestació teatral o para-teatral.

Una proximitat que ens les relaciona, també, amb artistes contigus com ara Joan Brossa <sup>9</sup> o Carles Santos <sup>10</sup> amb clara influència de les avantguardes artístiques: surrealisme, dadaisme o happenings; i amb una manifesta exploració d'espais no convencionals. Brossa i Santos, com Pericot, cerquen provocar una relació/reacció activa en l'espectador i defensen una presència constant del contingut crític en les seves propostes. Dins una semblant línia d'acció, cal establir un comú diferenciador transversal: el que a Santos és erotisme i religió, a Brossa és poesia i a Pericot és plàstica.

Sigui com sigui, és cert que les creacions de Pericot, tot i contenir referents externs, gaudeixen d'una idiosincràsia pròpia, cuinada amb paciència, devoció i amor com els bons artesans, convertint el seu món creatiu en un mestratge.

## PRIMERES MOSTRES

És a finals dels anys 70 del segle XX quan, d'una forma explícita, ja defensa els postulats **espectaclitzadors**, encara sense anomenar-los, en el projecte **Per un conveni per un nou teatre** <sup>11</sup>:

"(...)La força de constatació d'un teatre de laboratori pressuposa immediatament la fusió entre la temàtica popular revolucionària i l'ús de mitjans escènics nous que l'han d'expressar, i, a més, un recíproc condicionant de l'una envers les altres. Això comporta una deliberada i sistemàtica profanació i perversió del lloc teatral a través de l'emissió de materials degradats de vida i de materials culturals inherents a altres expressions artístiques, que fins ara romanien excloses de la recerca teatral del nostre país. (...) La radicalització dels continguts en la confrontació de la realitat contemporània, comporten un tipus d'escriptura escènica unitària, en la qual els diversos elements que contribueixen a la seva actuació (text dramàtic, direcció, interpretació, escenografia, música, llum, espai escènic i arquitectura) han d'agrupar-se en un conjunt de base, amb els elements temporalment concomitants i sense cap preponderància de l'un sobre l'altre (...) per crear un nou concepte d'espectacle teatral." <sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Poeta i dramaturg (1919-1998). Fundador de la revista *Dau al set*. Els seus cartells i la seva poesia visual constitueixen la part més coneguda de la seva obra. La seva creació dramàtica és molt extensa, prop de 380 peces. Creador dels poemes escènics, caracteritzats per accions para-teatral i/o post-teatral, amb l'exploració de nous espais com ara cases particulars, restaurants o al carrer.

<sup>10</sup> Pianista i compositor, ha desenvolupat una extensa carrera creativa en les arts escèniques amb especial incidència en espectacles experimentals, radicals i de risc, sovint propers al surrealisme, com ara *La grenya de Pascual Picanya* (1990), *Asdrúbila* (1992) o *La Pantera imperial* (1997). Va compondre i va dirigir les fanfàrries de la cerimònia inaugural dels JJ.OO. de Barcelona. També es creador d'una important obra fotogràfica i plàstica.

<sup>11</sup> Projecte finalitzat el 6 de maig de 1979 que exposa i amplia les línies mestres del que ha estat la filosofia escènica de Pericot des dels seus inicis. Aquest projecte el va presentar a l'Àrea de Cultura de la Diputació de Barcelona, però, com en tants d'altres, es quedà en vagues promeses d'estudi que mai s'arribaren a materialitzar.

<sup>12</sup> Pp. 5,6 i 7 del citat projecte.

L'any 1981, en la conferència **Les arts de l'espectacle en l'animació cultural** <sup>13</sup>, exposa:

"Qualsevol fet dramàtic ha d'ésser un espectacle. Malauradament no sempre s'entén així, la gent entén per teatre un discurs lògic i amb esquemes tradicionals (...) que renuncia a la tasca d'investigació. L'espectacle va acompanyat d'un sentit més lúdic, més frívol, amb més novetat i divertiment, una visió que permet poder experimentar en nous camps d'expressió i noves tècniques dramàtiques, ja que no està subjecta als esquemes convencionals del teatre. (...) L'espectacle ha de desenvolupar la funció de provocador d'estímuls." <sup>14</sup>

Ja només li resta "inventar" <sup>15</sup> el mot concret d'**espectaclització** que comença a aplicar en les seves classes a l'Institut del Teatre a partir, aproximadament, del curs 1982-83, i que apareix públicament, per primera vegada, el 1985 en el projecte **Espectaclització: una proposta de 20 espais...**, que s'analitza en capítols posteriors.

## CONTEXT

Tal i com s'ha pogut apreciar, l'espai temporal de la creació, desenvolupament i aparició pública, tant del terme com del concepte d'**espectaclització**, comprèn des de finals dels anys 70 fins a meitat dels 80 del segle XX.

Són els anys de la transició política, propera encara la fi de la dictadura, on el 1977 es legalitzen els partits polítics, el 1978 s'aprova la Constitució Espanyola i el 1979, l'Estatut de Catalunya. El 1980 es celebren les primeres eleccions autonòmiques, el 1981 es produeix l'intent de cop d'estat a Madrid i el 1982 el PSOE guanya les eleccions generals. També el 1982 Espanya ingressà a l'OTAN, el 1984 es descobreix el virus de la SIDA, el 1985 s'aprova la llei de l'avortament i el 1986 Espanya entra a la Unió Europea.

Són uns anys d'efervescència teatral, que recullen els fruits del teatre independent però que marquen diversos processos creatius: d'una banda, la desaparició o professionalització d'aquests grups de teatre independent; d'una altra, l'eclosió dels grups o companyies que aposten pel llenguatge visual i corporal, tant els ja existents com ara Els Joglars, Comediants o La Claca, o els nous com ara El Tricicle (1979)<sup>16</sup>, La Fura dels Baus (1979)<sup>17</sup>, Vol-Ras (1980)<sup>18</sup> o Zotal Teatre(1981)<sup>19</sup>; i d'una altra, l'aparició d'una nova

---

<sup>13</sup> Conferència organitzada per l'Àrea de Cultura i Joventut de l'Ajuntament de Barcelona, el dia 20 de gener de 1981, on Pericot exposa els aspectes generals de la personalitat de la joventut i la seva relació amb la cultura i el teatre, però on també realitza una extensa radiografia del fet teatral en general.

<sup>14</sup> Pp. 4 de la citada conferència.

<sup>15</sup> Pericot sempre cita el mot com a "invent" seu, la qual cosa no deixa de ser una realitat.

<sup>16</sup> Creada per Carles Sans, Joan Gràcia i Paco Mir és una companyia de llenguatge gestual còmic. Han actuat arreu del món i han creat sèries per a la televisió com ara *Tres estrelles* (1987). Van participar a la cerimònia d'inauguració dels JJ.OO. de Barcelona. Entre els seu espectacles, cal citar *Exit* (1984), *Slàstic* (1986), *Terrífic* (1992) i *Entretres* (1996).

<sup>17</sup> Inicialment era un grup de carrer que gradualment es decantà per una estètica i una relació amb el públic que es materialitzà amb la presentació del seu espectacle *Accions*, el 1983, que els donà a conèixer arreu del món.

<sup>18</sup> Creada per Joan Sagalés, Joan Faneca i Joan Cusó es caracteritza per una precisió tècnica dels moviments, propera al mim i recolzada amb recursos humorístics. D'entre els seus espectacles cal citar *Strip-tease* (1984), *Oh! Stress* (1987) i *Insòlit* (1989).

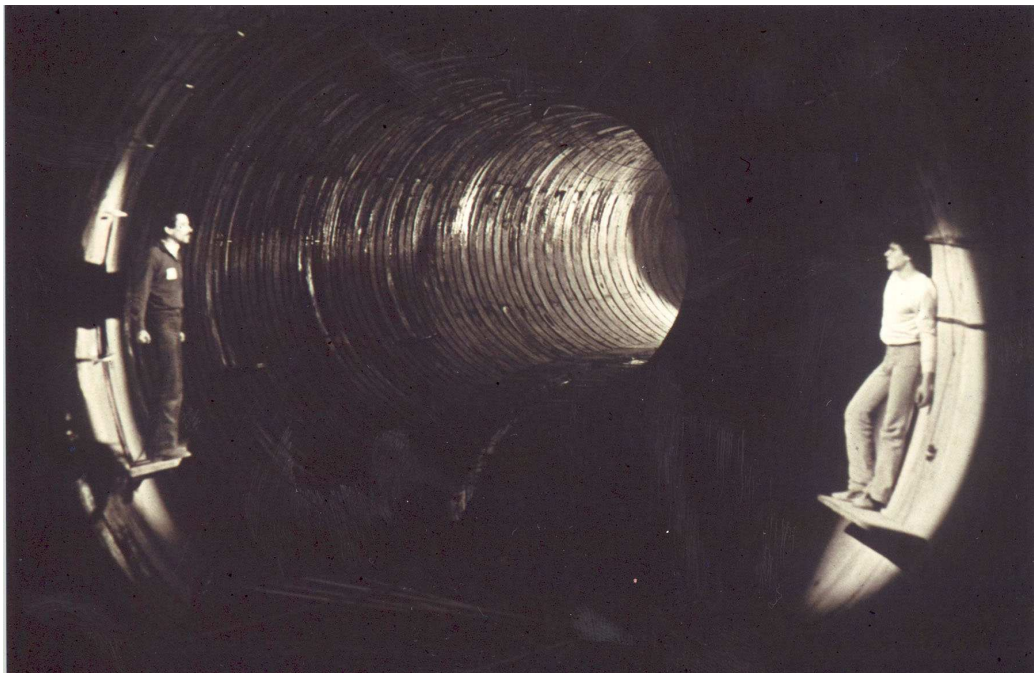
generació de dramaturgs que maldaran per fer-se un lloc en uns moments no massa proclius al teatre de text.

Són anys dels primers Festivals al Teatre Grec (1976)<sup>20</sup>, dels inicis del Teatre Lliure (1976), de la creació del Centre Dramàtic de la Generalitat al Teatre Romea (1981) o de l'aparició, al Festival de Sitges de 1983, de La Cubana, creada dos anys abans.

Centrant-nos en la creació **espectaclitzadora** de Pericot , i tenint en compte les connexions amb les "arts de l'acció", s'indiquen, a continuació, cronològicament, i sobretot a tall informatiu contextual , els espectacles o accions més rellevants del període que comprèn des de l'any 1977, any del primer espectacle de Pericot amb elements espectacularitzadors, **Rebel Delirium** , fins al 1986, any de **Mozartnu**, espectacle teatral a partir d'una espectacularització.

### **Any 1977**

- Pericot estrena amb la cia. Teatre Metropolità de Barcelona, **Rebel delirium** al túnel del metro de Sant Antoni de Barcelona.
- Els Joglars estrenen *La Torna* que generà, més tard, l'empresonament i condemna de tota la companyia.
- Joan Brossa i Mestres Quadreny realitzen *Suite Buffa*. Concert acció amb Carles Santos i Anna Ricci.
- Albert Vidal<sup>21</sup> presenta *El bufó* a Barcelona.



**Rebel Delirium**

<sup>19</sup> Inicialment era un petita companyia de circ acrobàtic anomenada "Vittore e Gina" creada per Manel Trias i Elena Castelar. S'han caracteritzat per un teatre-circ de cambra amb una presència d'animals. *Zotal* (1982), *Zombi* (1988) o *Zigurat* (1996) són alguns dels seus espectacles més remarcables.

<sup>20</sup> Cal recordar que Pericot va dissenyar el primer cartell del Festival, l'any 1976.

<sup>21</sup> Albert Vidal (Barcelona 1945), mim, actor i creador iconoclasta que decanta les seves creacions cap una consciència corporal i l'anàlisi de l'home urbà occidental.

### Any 1978

- Pericot es dedica durant aquest any a donar força conferències entre les que es pot destacar *Psiquiatria i teatre* al Col·legi de Metges de Barcelona que, degut a l'acceptació, ha de perllongar el col·loqui un dia més.
- La Claca presenta *Mori el Merma* amb titelles, màscares i elements escènics de Joan Miró.
- Al centre Georges Pompidou de París, Jordi Benito<sup>22</sup> i Carles Pazos<sup>23</sup> presenten *Seny i Rauxa*.
- Albert Vidal presenta *L'aperitiu*.
- Els Joglars estrenen *M-7 Catalunya*.

### Any 1979

- Pericot dissenya els espais escènics de **El proceso**, **La gavina** i **Descripció d'un paisatge**.
- Els Comediants estrenen *Sol, solet*.
- Neix El Tricicle.
- Neix La Fura dels Baus.
- Jordi Benito participa al 1er. Simposium Internacional d'Art Performance a Lyon.

### Any 1980

- Pericot estrena l'espectacle **Simfònic King Crimson** al Teatre de la Caritat de Barcelona.
- Els Joglars estrenen *Laetius*.
- Jordi Benito presenta *B.B.P.* a la Capella de Santa Justa de Lliçà d'Amunt.
- Carlos Pazos presenta *Bonjour melancolía* a la Galeria Ciento de Barcelona.
- Neix Vol-Ras.
- Neix el Circ Cric.



**Simfònic King Crimson** 1980

<sup>22</sup> Jordi Benito (Granollers, 1951) és un dels principals exponents de la pràctica de la performance a l'Estat Espanyol, executa un treball ritual i provocatiu a partir del seu propi cos, accions emmarcades dins el *body-art*. Col·labora sovint amb Carles Santos.

<sup>23</sup> Carlos Pazos (Barcelona, 1949) ha estudiat arquitectura i disseny. Format en l'art i la cultura pop és un artista plàstic que, a l'igual que l'anterior, sovint ha realitzat un treball performatiu a l'entorn d'ell mateix. L'any 2004 se li concedeix el Premio Nacional de Artes Plásticas.

### **Any 1981**

- Pericot dissenya l'espai escènic i dirigeix l'espectacle **Picasso cantabile** a Els 4 Gats de Barcelona.
- Els Joglars estrenen *Olympic Man Mouvement*.
- Els Comediants creen la *Fira de Teatre al Carrer* de Tàrraga.
- Albert Vidal presenta al Festival de Sitges *Dansa per un moment de silenci*.
- Jordi Benito presenta *Brutal Barcelona Performance* a la Galeria Ciento de Barcelona.
- Eduardo Polonio <sup>24</sup> presenta *Dempeus/assegut/agenollat* a l'espai 10 de la Fundació Miró de Barcelona.
- La Fura dels Baus presenta *Secreta*, espectacle de carrer.
- Neix Zotal Teatre.
- Neix La Cubana.

### **Any 1982**

- Pericot estrena **Bent** al Teatre Regina de Barcelona. El cartell de l'obra aixeca polèmica i es llancen bombes incendiàries contra les portes i la façana del teatre.
- Els Comediants estrenen *Dimonis*.
- Tricycle estrena *Manicòmic* al Tatre Villarroel de Barcelona.
- Cesc Gelabert <sup>25</sup> i Carles Santos estrenen *Concert per a veu, piano i dansa* a Barcelona.
- Carles Santos presenta *Acció musical* al cine-club de l'Associació d'Enginyers de Barcelona.
- Zotal Teatre estrena *Zotal*.
- Albert Vidal presenta *L'enterrament* a Vic.
- Jordi Benito inicia la sèrie *Assaig per l'Òpera Europa* (1982-84). Performances i instal·lacions.

### **Any 1983**

- Pericot dissenya la primera **espectaclització: Un llegat de la cultura mediterrània. El renaixement**.
- La Cubana estrena *Cubana's Delikatessen* al Festival de Sitges.
- Es crea, a Madrid, el CNTE (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas).
- Albert Vidal estrena *Cos* a Vic.
- La Fura dels Baus estrena *Accions*, primer gran impacte de la companyia.
- Carles Santos estrena un espectacle que ja obté força ressò *Beethoven, si tanco la tapa què passa?*
- Jordi Benito presenta *Nothung* a Santa Eulàlia de Ronçana.
- Vol-Ras estrena *Flight*.

---

<sup>24</sup> Eduardo Polonio (Madrid 1941) és un compositor de música contemporània amb una extensa carrera i multitud de premis nacionals i internacionals. Pericot li va dirigir l'òpera electro-acústica *Uno es el cubo* (1995) al Festival Internacional de Música Contemporània d'Alacant.

<sup>25</sup> Ballarí i coreògraf, se'l considera l'introducció de la dansa contemporània a l'Estat Espanyol. Després de ballar en solitari, l'any 1986 crea amb Lydia Azzopardi la seva companyia. Dels seus espectacles, cal destacar *Desfigurats* (1986), *Rèquiem* (1987), *El jardiner* (1993) i *Preludis* (2003).

### **Any 1984**

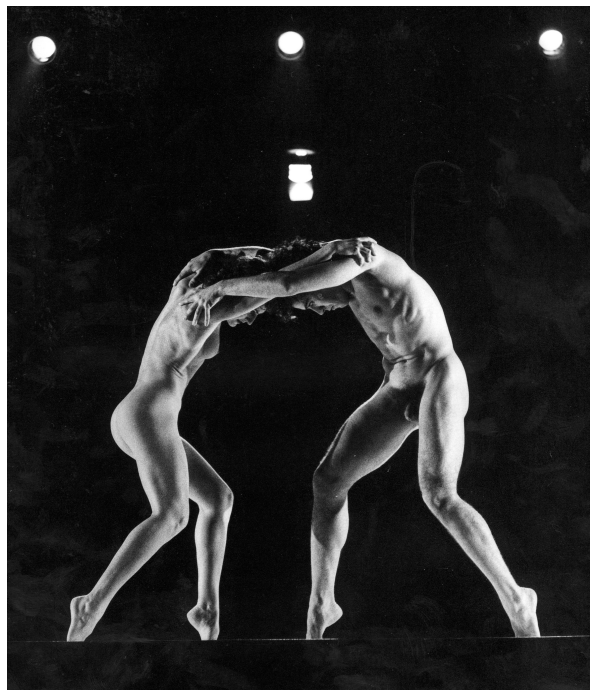
- Pericot estrena **La bella i la bèstia** a la Sala Villarroel de Barcelona.
- Els Comediants estrenen *Alé*.
- Albert Vidal estrena al Parc Zoològic de Barcelona *L'home urbà* on s'instal·la en un espai dedicat als primats. Envoltat d'elements escènics quotidians de la vida humana, es mostra, durant força dies, cara al públic, com una espècie més del Parc.
- Jordi Benito presenta *L'avançada de Notchung* a la Fundació Miró de Barcelona.
- Jordi Benito presenta *Epifania apoteòsica del megalomàrtir Sant Jordi* al Palau Marc de Barcelona.
- Vol-Ras estrena *Strip-tease*.

### **Any 1985**

- Pericot presenta el projecte **Espectaclització: una proposta de 20 espais pel Centre Nord de la ciutat** a l'Ajuntament de Barcelona.
- La Fura dels Baus estrena *Suz/o/Suz*.
- Els Joglars estrenen *Els virtuosos de Fontainebleau* a Girona.
- Albert Vidal estrena *Kinesis* a Barcelona.
- Jordi Benito i Carles Santos presenten *Cabaret Voltaire* a Barcelona.

### **Any 1986**

- Pericot estrena **Mozartnu**, espectacle de 30 minuts de durada amb postulats del body-art i música de Mozart.
- La Cubana estrena *La tempestat*.
- El Tricicle estrena *Slàstic*.
- Els Comediants estrenen *La Nit*.
- Cesc Gelabert estrena *Desfigurats*.
- Albert Vidal estrena *El venedor de gelats* al Festival de Sitges.



***Mozartnu***

## DEFINICIÓ

Els arguments que Pericot ha emprat, a llarg dels anys, per definir el que entén i vol donar a entendre com **espectaclització** han sofert variacions i precisions, lògiques amb el pas del temps, però que no han fet variar, substancialment, el concepte inicial. Abans d'endinsar-nos en aquest món definitori i conceptual, i a tall de pròleg, ens sembla interessant recollir les impressions de Jaume Melendres <sup>26</sup> en el catàleg de l'exposició *Iago Pericot, el joc i l'engany*, que situen clarament la tipologia i la filosofia dels actes en què Pericot treballa:

"(...) allò que ell anomena "espectacularitzacions" <sup>27</sup>, és a dir, petits treballs suscitats per la curiosa necessitat humana de ritualitzar moments tant importants com la inauguració d'exposicions, els homenatges, l'enterrament de les primeres pedres, els agermanaments, la concessió de premis, a fi d'obtenir la imprescindible repercussió mediàtica. Però Iago Pericot, quan accepta aquestes feines, no es limita a "agençar" aquests actes socials, sinó que esmerça els seus esforços a intervenir en l'espai, per tal de transformar-los amb possibles realitats contra tot pronòstic.(...)" <sup>28</sup>.

Pericot reafirma i completa les expressions de Melendres quan fa aquesta reflexió:

*"La idea de donar importància a aquests actes, la indústria l'ha entès molt bé. Els primers que ho van fer va ser les indústries que, o bé a l'hora de presentar els seus productes o bé en grans convencions, van comprovar que si s'hi incorporaven elements externs (ballarines, cantants o un sopar amenitzat ) atreïen el públic i reforçaven la seva presentació. Van veure que era un filó que calia ampliar. Però partint sempre de la idea i la via de l'espectacle, no del teatre. I van començar a sortir empreses que organitzaven actes d'aquests. Ara bé, una empresa posa una ballarina perquè sap que queda bé, però no passen d'aquí. La diferència entre el que fa una empresa i el que jo faig és que, al darrera, hi ha una creació, un estudi artístic de l'acte, dels símbols, a més de les meves experiències en les arts plàstiques i en el teatre i el meu bagatge arriscat i investigador. Tot això és un cabal que una empresa no té ni tampoc l'interessa tenir."* <sup>29</sup>

Una frase del comentari anterior, ens remet a l'argument, formulat per Pericot, que teatre i espectacle és diferent, conceptualment parlant, però que no tenen cap obligació de caminar per vies separades, poden fer-ho junts. Ara bé, el recorregut el planteja gairebé en una sola direcció: una obra de teatre es pot transformar en espectacle, millor dit, s'hi ha de transformar, i en canvi, un espectacle no necessàriament ha de ser teatre. I

---

<sup>26</sup> Jaume Melendres (Martorell, 1941), autor i director teatral i teòric de la dramaturgia, ha desenvolupat una continuada activitat pedagògica a l'Institut del Teatre com a professor de Teoria dramàtica, d'Interpretació i de Direcció d'actors. Actualment és Director de Serveis Culturals de l'Institut del Teatre.

<sup>27</sup> Pericot bateja com **espectaclització** les seves creacions, però, a finals dels 80 i durant un cert temps, utilitza, indistintament, **espectaclització** o **espectacularització** per a definir-les, possiblement com a contaminació d'un moment en que l'espectacularitat començava a comandar el teatre a casa nostra. Després de reflexions semàntiques sobretot, opta, de nou, per **espectaclització** (d'arrel, espectacle), enfront espectacularització (d'arrel, espectacular).

<sup>28</sup> Pp. 51. Ob. Cit.

<sup>29</sup> Convers mantinguda amb Iago Pericot el 12-9-06. Sense entrar en disquisicions complexes, cal comentar que les diferències exposades per Pericot, entre ell i una empresa, ens acosten als plantejaments diferencials entre un "artista creador", un "constructor d'art" i una "fàbrica d'art" que han generat encesos debats en el món de l'art contemporani.



el recorregut es retroalimenta i es diversifica, a la vegada, quan afirma que el teatre, com a art, posseeix la capacitat , mitjançant la teatralització, de convertir en espectacle qualsevol element.

Aquesta afirmació, ens porta a una relació molt directa (malgrat el que cregui Pericot ), gairebé simbiòtica, amb els postulats dels happenings i les performances dels anys 60 que proclamen que al teatralitzar els objectes se'ls atorga un sentit d'espectacularitat que no tenien abans, i que artistes com John Cage<sup>30</sup>, promotor d'una participació més compromesa del públic, apliquen exemplarment.

Pericot cerca definir la seva tesi i contrasta conceptes com "espectacular" i "espectacle". Diu Jean-Marie Pradier<sup>31</sup>:

"Per al sentit comú, l'espectacular designa tot objecte o fenomen –orgànic o no orgànic- la percepció del qual provoca una reacció emocional superior a la mitjana. L'espectacular seria doncs, el que contrastaria amb la banalitat sensorial i emocional del quotidià."

Pericot, sense ser-ne conscient, adapta i amplia aquesta idea quan formula que "espectacular" és tot el que es percep com a part d'un conjunt presentat al públic i que es pot mesurar ja que el grau d'espectacularitat a partir d'una mateixa obra depèn de la posada en escena i de l'estètica de l'època. Referent a "espectacle" acudeix a Roland Barthes<sup>32</sup> i comparteix la cita: "És espectacle tot allò que s'ofereix per ser observat. L'espectacle és la categoria universal mitjançant la qual s'observa el món".

D'entre unes i altres, Pericot crea la seva pròpia definició, descartant l'arrel "espectacular" més per una qüestió semàntica que no pas conceptual (veure també nota 26 de la pàg. anterior), i opta per **espectaclització**, que defineix com:

"Convertir en espectacle tot allò que sigui matèria o tema considerada de categoria universal. L'espectaclització és un concepte ampli, lliure i de difusió universal. Tots els mitjans són bons per a l'espectaclització: el discurs, l'actuació i els mass media tècnics. La solució està en la recerca de tots aquells temes, matèries, fets i participacions que, fins ara no es podia pensar a transformar-los en espectacle. Qualsevol tema pot ser d'interès per a ser espectaclitzat."<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> John Cage (1912-1992), compositor nord-americà, considerat una de les figures rellevants de l'art contemporani. Proposa la recerca de "l'obra oberta", fent referència a l'obertura que l'art ha d'efectuar cap a la vida, la qual cosa comporta la composició d'obres amb la utilització de tècniques de l'atzar que determinen les notes, el ritme i els silencis de les composicions. L'any 1952 crea una acció on s'hi desenvolupen una sèrie d'activitats inconnexes al voltant d'un concert de piano que el situa com un dels iniciadors del happening i la performance, experiències artístiques que ampliaria i no abandonaria en tota la seva carrera.

<sup>31</sup> Professor a la Universitat París 8, on dirigeix el Departament de Teatre, Jean-Marie Pradier és Doctor en Psicologia i Doctor en Lletres. Membre permanent de l'International School of Theatre Anthropology (ISTA) des de la seva fundació, ha investigat essencialment sobre les relacions de les arts i les ciències i sobre l'acostament als fonaments biològics de les practiques espectaculars humanes. La cita correspon al seu llibre *Fànic, fàl·lic, fàtic* (1998) editat per la Universitat de València. Pp. 38.

<sup>32</sup> Escriptor i filòsof francès (1915-1980). Llicenciat en Lletres Clàssiques, i Gramàtica i Filosofia a la Sorbona, les seves contribucions teòriques l'han dut a ser considerat un dels màxims representants del desenvolupament de la semiòtica. La cita és del seu llibre *Roland Barthes* (1978) editat per Kairós.

<sup>33</sup> Definició que encapçala el projecte **Espectaclització: una proposta de 20 espais pel Centre Nord de la ciutat** presentat el 1985.

Per a Pericot, el valor de l'espectaclització recau, així, en la possibilitat de teatralitzar i transformar en espectacle qualsevol acció, obrint (com Cage) el teatre, la dramaturgia i l'espectacle a tots els camps per crear i potenciar un nou llenguatge atractiu pel públic.

D'aquesta manera, no hi ha cap element, susceptible de ser **espectaclitzat**, millor ni pitjor. Tot depèn de la imaginació del creador i de la precisió de l'objectiu a complir. I, fins i tot, afirma que, avui en dia, "vivim envoltats per l'espectaclització: vivim dintre seu".

Pericot utilitza força exemples per il·lustrar la seva teoria com és ara el d'un element, a priori, tan insuls, com una guia telefònica:

*"Es pot fer una **espectaclització** d'una llista de telèfons, sempre i quan es tingui clar que es vol dir: que hi ha un excés de comunicació o un excés de telèfons, però sempre amb una deducció al darrera. Com pot ser, per exemple, que la comunicació ens comunica a tots i a la vegada ens deixa sols. Perquè la comunicació es quelcom més que un telèfon. Necessites veure, tocar, sentir i, també, si convé, fotre un cop de puny a aquella persona. Pots, fins i tot, relacionar-ho amb internet. Aquest és l'objectiu a mostrar. Com? Per exemple, imaginem-nos una gran taula on tothom es comunica només parlant amb números de telèfon. És una perversió, però és un reflex de la incomunicació(...)".*<sup>34</sup>

Amb aquest exemple, Pericot ja mostra part del sistema creatiu emprat en les espectaclitzacions i que s'analitza seguidament.

## CREACIÓ

El sistema creatiu utilitzat per Pericot en les **espectaclitzacions** no difereix gaire del fet servir, sobretot a nivell formal, en d'altres processos teatrals i que es pot resumir en la reivindicació de la imaginació com a eina creativa, quan, a partir de la idea original, la utilitza per desenvolupar, per inversemblants que semblin, totes les qüestions que se li acudeixen sense cap mena de límit, cercant imatges de les que, més tard i després d'una anàlisi minuciosa, se'n despendran comuns denominadors que conformaran la base de treball. També es troben coincidències amb la necessitat d'una racionalització i un raonament del contingut perquè com ell creu: "Tot ha de tenir una raó de ser. S'ha d'estudiar bé. No es pot posar res perquè sí, només per ganes d'enlluernar"<sup>35</sup>. D'aquí prové la seva insistència a desmarcar **espectaclització** d'improvisació i comenta que, donat el cas, improbable, d'un encàrrec pel qual disposés de poques hores de preparació li resultaria impossible espectaclitzar-lo; com a molt utilitzaria elements susceptibles de ser **espectaclitzats**, però mai es tractaria d'una **espectaclització** integral i integrada.

Ara bé, les especificitats de les **espectaclitzacions** s'inicien amb la manca, sovint, de voluntat narrativa. No és necessari explicar cap argument dramàtic la qual cosa no implica que no existeixi una dramaturgia, ans al contrari, hi és (i molt potent), com es comprova en les anàlisis dels propers capítols. Una dramaturgia basada en una combinació d'elements i en un ordre expositiu diferent: La combinació permet una distribució

<sup>34</sup> Conversa mantinguda amb Iago Pericot el 13-7-07.

<sup>35</sup> Conversa mantinguda amb Iago Pericot el 12-9-06.

mixturada d'uns elements que, habitualment, o són contraris o no estan en contacte entre ells; amb l'alteració de l'ordre, es crea un nou llenguatge més atractiu que, a la vegada, ajuda a una millor recepció, per part de l'espectador, dels objectius de l'acte.

L'origen de l'alteració vindrà donat per la disposició dels elements, mai per la preponderància de cap d'ells. L'equilibri entre els diversos components, tant artístics com tècnics com espacials, és absolutament imprescindible i suposa una de les bases de l'**espectaclització**. No obstant, a vegades, aquest equilibri i, conseqüentment les bases, es trenca, volgudament, a favor del llenguatge visual, inherent a Pericot. És llavors quan apareix el desequilibri, l'aplicació del qual defensa i argumenta amb aquests comentaris expressats a la conferència que donà l'any 2006, amb motiu del lliurament dels Premis Arquinfad:<sup>36</sup>

"El desequilibri és un valor, però mai el receptor o l'espectador ha de detectar que el seu origen ha estat fruit d'una manca de concepte o de composició intel·ligent, sinó per haver sobrepassat aquest problema i haver entrat dins d'un disseny on el concepte més important serà la provocació d'una potent i nova comunicació, o bé caurem en la simple ruqueria, amb uns dissenys sense personalitat, potser espectaculars, fruit d'un desequilibri més o menys dissimulat per només unes petites variacions formals."

Normalment, i tenint en compte la tipologia dels actes, es tracta de treballs efímers, qualitat compartida amb el teatre, però aquí significada a la mínima expressió, la finalitat dels quals és la de potenciar-ne uns altres. Això comporta una manca, o gairebé inexistència, d'assaigs que, en l'ordre conceptual i tècnic es supleixen amb una preparació minuciosa i detallista, un treball de taula exhaustiu en el temps i en l'execució, gairebé com a únic procés creatiu. Pel que fa a la interpretació actoral, cas d'incorporar-n'hi, a Pericot aquesta manca ja li és propícia, atesa la condició de privilegi que atorga a l'espontaneïtat enfront de la recreació en aquestes accions, tot proposant poques sessions prèvies i una darrera, a l'espai, normalment el mateix dia de la representació, a l'uníson amb l'assaig tècnic.

### ***La llibertat i la perversió***

#### LLIBERTAT

És evident que l'**espectaclització** d'aquesta mena d'actes, majoritàriament organitzats i finançats per Institucions o Entitats públiques (cal no oblidar-ho), duu implícita l'acceptació d'unes normes de funcionament, força precises i comunes com ara el protocol amb les personalitats convidades i/o participants, l'ordre dels parlaments, o bé l'accés del públic, que s'han de respectar; però deixant de banda aquests aspectes, diguem-ne formals, Pericot anteposa com a condició sine qua non una completa llibertat conceptual i creativa que ell defineix així:

*"Una espectaclització et permet ser lliure perquè no tens els lligams propis del rigor del teatre. Lliure a l'hora d'explicar. Lliure per pensar coses que eren impossibles i inversemblants en l'esquema del teatre tradicional. Lliure per fer, per*

---

<sup>36</sup> Iago Pericot va ser jurat dels Premis FAD 2006 d'Arquitectura i Interiorisme. Com a cloenda de les deliberacions del jurat, donà, a la seu del FAD de Barcelona, el dia 18 d'octubre del 2006, una conferència amb el títol **Llenguatge, Teatralitat i Espectaclització**.

*idear i per crear. Fins i tot, per mi mateix, perquè no hi ha tanta auto-censura com quan es prepara un espectacle "clàssic". No hi sol haver problemes a nivell de pressupostos, ni de provocació, ni de crear escàndol. I l'escàndol pot venir més fàcilment des de l'espectaclització."*<sup>37</sup>

## PERVERSIÓ

Precisament un dels factors inherents a tota creació artística de Pericot és la seva capacitat de perversió i provocació. En la citada conferència dels Premis Arquinfad, defineix la perversió, amb una definició gairebé de manual, com:

"Un comportament deformat, que pot consistir en una alteració de l'objecte en la seva correcta acció o desviació per un canvi inesperat, per una convulsió lògica o il·lògica del llenguatge, per una sorpresa que desvia l'ordre, trenca allò establert, trenca allò après i apareix una nova manera de veure i sentir.

Perversió és igual a RISC. És un vehicle per buscar nous problemes i noves solucions. Impossible d'enfrontar-s'hi intel·lectualment i estèticament sense tenir un concepte clar i definit. L'ésser humà no viu d'acord amb les veritables condicions de la realitat, sinó que les combina d'acord amb els seus desitjos. Amb la perversió, tenim, de cop, una nova visió de la realitat, combinada d'acord amb els desitjos de qui la provoca".

Segons Pericot, la perversió no sempre és intencionada, pot aparèixer per ella mateixa. Però la perversió esdevé provocació, que sí és sempre intencionada, tenint com a funció desviar i conduir a l'espectador cap als altres camps. Una provocació, tant de contingut com d'espai, que atrau al públic i, que per ell, és absolutament lícita.

Una provocació que entra plenament amb EL JOC. La defensa i el tractament del component lúdic de les seues muntatges és una constant de Pericot, però no només a nivell d'interrelació amb l'espectador sinó també a nivell creatiu, com ho proven aquestes paraules:

*"No és només una qüestió de recepció del públic, sinó també a l'hora de preparar l'espectaclització. La part de joc que activa la imaginació seria el 90% de l'espectaclització. El joc és el que et permet combinar coses de diferent naturalesa. El joc, la perversió, la imaginació tot ve a parar al mateix lloc. Si tu no jugues no canvies. Si tu no jugues no tens la possibilitat de tirar endavant cap a una línia diferent. És el joc el que et permet combinar coses d'elements diferents en disposicions diferents. Però és jugar sense cap compromís de cap mena. I aleshores, el joc pot ser un risc molt punyent però engrescador i cal posar-lo en pràctica. Aquest és, per a mi, l'aspecte més difícil i a la vegada més interessant del treball"*<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Conversa mantinguda amb Iago Pericot el 12-9-06. Les cometes de "clàssic" són per accentuar el deix irònic de la seva parla.

<sup>38</sup> Ídem nota anterior.

## ESPECTACLITZACIÓ D'ESPAIS

Un dels camps predilectes de Pericot és, per raons òbvies, la intervenció en l'espai. L'**espectaclització** dels espais no teatrals, on la perversitat apareix amb una força controlada i seriosament atractiva, l'apassiona.

La seva filosofia **espectaclitzadora** el duu a plantejar, sempre que sigui possible, un canvi del convencionalisme en la disposició dels elements. Qualsevol canvi, per insignificant que sigui, pot produir l'efecte **espectaclitzador**, ja que perverteix l'acció i provoca una reacció perceptiva diferent en l'espectador. Però, fins i tot en els casos on aquesta conversió és inviable, proposa l'aprofitament dels elements existents en l'espai **espectaclitzant**-los, amb imaginació (paraula màgica!) i intel·ligentment, i amb l'ajuda d'altres components, siguin tècnics, actorals o del mateix espai, creant un nou llenguatge espacial i visual.

Un exemple d'aquest aprofitament el trobem en l'acte de **Col·locació de la primera pedra del nou Institut del Teatre**, realitzat l'any 1997, i del que Pericot comenta:

*"Quan l'espai et ve donat amb unes característiques físiques molt concretes és absurd anar-hi en contra, val la pena aprofitar-lo. A l'Institut del Teatre hi havia un forat enorme per construir-hi els fonaments. Si jo hagués volgut col·locar un escenari convencional per a fer-hi l'acte, deixant de banda que costava un dineral, tapar tot allò amb fusta per tornar-ho a treure de seguida era absurd. Per tant, això no hauria estat entrar en el joc, hauria estat fer una disposició convencional dels elements. Llavors, en aquest casos, el que s'ha de fer és aprofitar l'espai. I ho vaig fer, fent arribar Talia, la musa del teatre, a cavall, passant per aquell forat, i es va crear una imatge de llunyania fantàstica.(...) L'espai el pots transformar, però sobretot, utilitzar. I sempre tenint molt clar l'objectiu d'aquell acte a nivell de qui ho organitza. L'espai et ve donat però tu busques el lloc i la manera millor per fer allò. Si jugues i fas servir la imaginació, pots aprofitar-ho per crear un nou llenguatge, perquè aquest projecte l'has de condicionar a un espai, però, sobretot, al que tu vols dir. Si no, fas una cosa convencional que et pot quedar molt bé, però que a mi no m'interessa."*<sup>39</sup>

Del que es desprèn que, sovint, l'espai **espectaclitzador** no es pot definir sense l'espai físic. No es pot pensar l'un sense l'altre. Continent i contingut creats a l'uníson.

## ESPECTACLITZACIÓ DE LA IL·LUMINACIÓ

Dins de l'ampli espectre **espectaclitzador**, Pericot proposa intervenir en la il·luminació, que en constitueix una de les bases cabdals, atorgant-li un sentit conceptual i així crear un nou llenguatge, per trencar amb la mera col·locació tècnico-pràctica-estètica a que s'està avesat, molt sovint, en el teatre. Defensa una il·luminació generadora d'espais com ho prova el següent fragment extret del projecte **Espectaclització: Una proposta de 20 espais pel Centre Nord de la ciutat**:

---

<sup>39</sup> Conversa mantinguda amb Iago Pericot el 23-10-06.

“La mida de la superfície de l’espai escènic la calcularem a partir de l’òptima utilització dels materials luminotècnics. La seqüència lògica a seguir en un disseny d’aquest tipus serà la següent:

- 1.- Elecció del tipus de projector
- 2.- Elecció del sistema de regulació
- 3.- Quantitat de projectors per metre quadrat
- 4.- Càlcul de la superfície il·luminada

Com es pot veure, no partim d’una superfície donada i llavors fem els possibles per il·luminar-la, com correspondria a un esquema clàssic, sinó que la mida de la superfície sorgeix com a conseqüència dels càlculs d’una il·luminació optimitzada.”<sup>40</sup>

En el projecte **Espectaclització per a Barcelona-92**, ho exemplifica amb la possibilitat d’instal·lar una gran cortina de llum que travessi l’estadi diagonalment. Una **espectaclització** en la il·luminació que hauria pogut canviar conceptualment la utilització de l’Estadi Olímpic, però que, malauradament, es va desestimar.

## **ESPECTACLITZACIÓ DEL SO**

De la mateixa manera que ho proposa amb la il·luminació, Pericot també atorga al so un sentit conceptual per crear un nou llenguatge, enfront de la utilització servil i/o recolzant que s’acostuma a fer en els espectacles.

En el projecte **Espectaclització per a Barcelona-92**, proposa la creació, a través de tècniques acústiques, d’espais sonors diferenciats dels esportius, tot i estar ubicats en el mateix recinte esportiu. I cita com a possibles, l’espai de lliurament de medalles on, mitjançant un tractament sonor, els esportistes es transportin a un univers oníric; o bé la creació sonora d’una cúpula per a les piscines.

Pericot postula que qualsevol so, sigui quin sigui el seu origen, enregistrat o bé en directe, posseeix la capacitat transformadora per generar un nou concepte sonor, però, això sí, tenint sempre present l’objectiu general de l’acte, *“mai per enlluernar al públic”*.

Pel que respecta a la incorporació de peces musicals, desestima qualsevol funció d’acompanyament o d’ambientació, pautes sonores habituals d’actes d’aquesta mena, i les equipara, fent referència a l’equilibri de components abans analitzat, amb els diversos elements de l’**espectaclització**.

## **ESPECTACLITZACIONS EN ELS ESPECTACLES**

Abans de submergir-nos en les **espectaclitzacions** creades, l’estudi de les quals es desenvolupa en el proper capítol, cal fer parada en alguns espectacles de Pericot on l’**espectaclització** hi és present, a nivell formal o conceptual, com a punt de partida o amb l’aplicació de components **espectaclitzadors** en la configuració de l’espectacle.

Com s’intueix, i com a fet inherent a Pericot i a la majoria de creadors, analitzar-ne les diverses activitats artístiques per separat (deixant de banda la pintura i, potser encara!) és una tasca enrevessada, atès que la concomitància i contaminació entre unes i altres és ferotge. És, per tant, perfectament lògic que els elements **espectaclitzadors** apareguin en força dels seves creacions, de les que n’hem fet la selecció següent:

---

<sup>40</sup> Pp. 32 del citat projecte.

### ***Rebel delirium (1977)***

En aquest espectacle, estrenat al túnel del metro de l'estació de Sant Antoni per la cia. Teatre Metropolità de Barcelona (TMB), amb creació i direcció de Pericot, és evident que la proposta conté paral·lelismes amb els postulats de l'**espectaclització**.

Ja d'entrada, els components de risc, joc i perversió hi són ben presents, començant per l'espai, i seguint per la temàtica i el seu tractament, per la interpretació, (allunyada del realisme, però també allunyada del distanciament Brechtian), per finalitzar amb la distribució espacial, tant del públic com de l'escena.

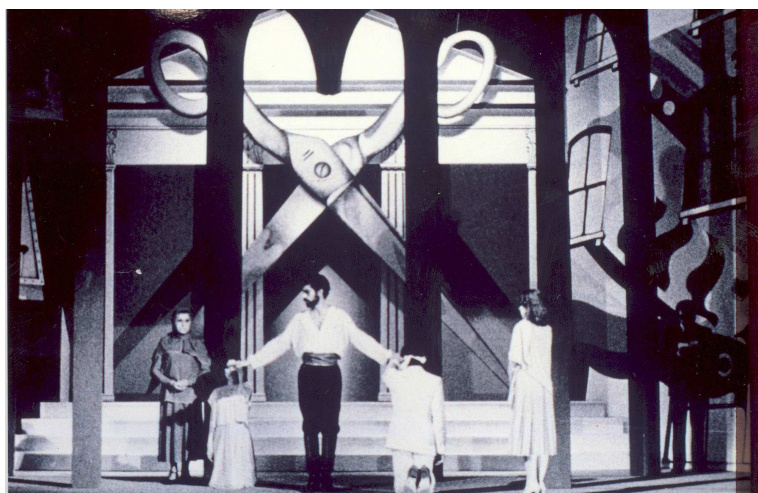
La simbiosi entre el tema, la homosexualitat = cosa fosca, interna i prohibida, i l'espai = túnel fosc, soterrat, i poc accessible, comporta un co-protagonisme entre espai escènic i concepte temàtic. Una confluència de llenguatges i elements per a la construcció d'un nou concepte de text visual i text verbal.

De tota manera, en força moments de l'espectacle, la preponderància de l'espai, que aporta un component de superioritat conceptual enfront la minúscula presència física i emocional de l'actor, trenca l'equilibri i el Pericot espectaclitzador es veu absorbit per la preponderància visual del Pericot plàstic i poètic.

### ***Descripció d'un paisatge (1979)***

Pericot dissenya l'espai escènic d'aquesta obra de J. M. Benet i Jornet <sup>41</sup>, que s'estrenà al Teatre Romea de Barcelona, sota la direcció de Joan Ollé <sup>42</sup>.

Una escena de l'obra on apareix la repressió de la dictadura simbolitzada per un cadàver penjat al carrer, suggereix a Pericot un macabre anunci publicitari i el remet als plantejaments del pop-art. Dissenya un espai amb aquesta estètica, presidit per unes tisores gegants centrals que ocupen tota l'alçada de l'escenari.



<sup>41</sup> Autor teatral (Barcelona 1940). Un dels més prolífics i reconeguts de la dramaturgia catalana actual. Es donà a conèixer el 1964 amb *Una vella coneguda olor*. D'entre les seves obres es poden destacar *Berenàveu a les fosques* (1972), *Revolta de bruixes* (1977), *Desig* (1991), *Olors* (2000) i *Salamandra* (2005). Es també guionista de diverses series de televisió.

<sup>42</sup> Director teatral (Barcelona 1955). Professor d'Interpretació a l'Institut del Teatre i Director del Festival de Sitges (1992-2001). De les seves darreres direccions cal destacar *Fedra* (2002), *La plaça del diamant* (2004), *Sis personatges en busca d'autor* (2004), *L'oncle Vània* (2004), *L'illa del tresor* (2006), *El malentès* (2006) i *Soldados de Salamina* (2007).

Deixant de banda l'estatisme de la posada en escena, la gairebé manca d'entesa amb l'equip artístic i la confusió del públic entre contingent i contingut, que generaren força fressa mediàtica (i que aquí no és lloc d'analitzar), es pot afirmar que aquest disseny és una **espectaclització** per ell mateix. La perversió del llenguatge, mitjançant la disposició d'elements metafòrics però provocadors (entre d'altres, una figura escultòrica de tres metres d'alçada que apareixia des del telar) s'inscriu de ple en les pautes **espectaclitzadores**. Amb l'ús de les formes i els colors del pop-art transgredeix el text visual que, inicialment, es despenia del text original, creant una confrontació conceptual que no fou prou desenvolupada per la direcció i que s'avançava a experiències teatrals posteriors que han reeixit.

### ***Simfònic King Crimson (1980)***

Pericot crea i dirigeix aquest espectacle amb la cia. TMB al Teatre de la Caritat de Barcelona. El defineix com a "simfonia", entesa com a combinació d'una sèrie d'elements que formen un conjunt harmònic. Una definició idèntica a la d'**espectaclització**, sobre la que no calen més comentaris.

Per tant, l'espectacle és una **espectaclització** de les cançons del grup de rock King Crimson <sup>43</sup> on tots els elements es combinen i s'integren creant noves formes i conceptes visuals. Però efectuant una anàlisi amb profunditat de la dramaturgia queda palès que és un cúmul d'**espectaclitzacions**. Es troben escenes on els actors, amb les seves evolucions, construeixen i deconstrueixen l'espai escènic convertint-lo, contínuament, en un nou espai i combinant-lo aleatòriament amb els elements escènics que, al seu torn, es reconverteixen en nous elements.

L'equilibri, com en d'altres creacions, patí batzegades i desviacions que barrejades amb l'acusada abstracció del muntatge, produïren una sensació d'efectisme que Pericot, evidentment, no cercava.

De tota manera, l'element **espectaclitzant** i **espectaclitzat** més imponent és una enorme esfera mutant, tant de forma com de color, que pren un protagonisme predominant tot compartint-lo amb els intèrprets, i arribant fins al punt de romandre en solitari tota una escena. Aquesta perversió trenca els esquemes convencionals teatrals on el protagonisme requeria (i encara recau) en l'actor i apareix un nou ordre, diguem-ne jeràrquic, de components teatrals que, al seu moment, va ser força vituperat per la crítica.



***Imatge de l'esfera***

---

<sup>43</sup> Grup de rock i pop exponent del moviment de música progressiva sorgit a Gran Bretanya a finals dels anys 60 i principis dels 70 del segle pasta. Van publicar 7 àlbums, dels que destaquen *In the court of the crimson king* (1969), *In the wake of poseidon* (1970), *Lark's tongues in aspic* (1972) i *Red* (1974). Després de la publicació d'aquest darrer disc, el grup es dissolgué.



## **Mozartnu (1986)**

Pericot estrena al Festival de Sitges aquest espectacle que ja qualifica com **espectaclització**. L'**espectaclització** conté com a element sonor la *Missa de la Coronació* de Wolfgang Amadeus Mozart <sup>44</sup>. Pericot, que la considera d'una bellesa perfecta, la trau del seu context religiós, per incorporar-la al muntatge.

El segon element li prové de la necessitat de visualitzar aquesta bellesa musical. I Pericot, sempre amant d'exaltar el cos humà i el llenguatge que l'acompanya, troba en la bellesa humana la visualització que cercava. Llavors, la missa s'**espectaclitza** amb la incorporació de l'element humà, ja que amb la inclusió del gest i del moviment es vehicula un nou llenguatge visual i sonor, la conseqüència del qual és una suma de dues belleses que comporta la creació d'un nou concepte de bellesa.

Pericot, amb aquests elements, proposa, a la vegada, l'**espectaclització** del body-art perquè és una forma d'art que considera el cos humà com a suport de valors culturals, no només com una estructura biològica i, per tant, susceptible de combinar-se conceptualment amb d'altres components culturals.

En els quaderns de direcció, s'hi troben reflectides les bases conceptuals, una part de les quals es reproduïx a continuació com a mostra del procés creatiu apuntat abans:

“La Missa de la coronació connecta amb:

- Ritual
- Universalitat
- Espectacle musical
- Bellesa

El cos humà nu connecta amb:

- Ritual
- Universalitat
- Espectacle visual
- Bellesa
- Erotisme
- Moralitat
- Pornografia
- Consum

Fàcilment connectem amb la Missa i els Cossos humans en els aspectes ritual – bellesa - universalitat.

Complementant els valors expressius diferents: missa = expressió musical; cos humà = expressió visual, **espectaclitzem**, amb la unió de la bellesa del cos humà amb la bellesa de la Missa de la Coronació, el seu aspecte de bellesa universal.

L'interès d'aquest muntatge és dir que el cos humà és bell i que la seva bellesa és universal. La Venus de Milo s'accepta com a bellesa universal, el cos humà nu en un espai escènic, no. Acceptem la bellesa del cos humà a través d'art plàstic, escultura, pintura i, fins i tot, cinema. La meua proposta es mostrar el llenguatge del cos

---

<sup>44</sup> Compositor austríac (1756-1791). De dots prodigioses des de ben petit, ha estat considerat el compositor més destacable de història de la música occidental. Creador de música vocal, per a piano i de cambra, destaca com a compositor d'òperes com ara *Le nozze de Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787), *Così fan tutte* (1790) o *Die zauberflöte* (*La flauta màgica*) (1791).

humà com a bellesa en un espectacle teatral. Cal recordar que estem acostumats a l'associació del cos humà nu a la pornografia o al consum.

### Procés:

Treball d'actors i llum-color sincronitzats amb el moviment que es desprèn de la partitura de la Missa de Mozart. La base dramàtica és la iniciació al coneixement, a l'amor, a l'alegria, i serà referenciada per cada temps de la Missa. Els cossos es presentarien, des d'un principi, sense roba per tal d'evitar una associació al striptease.

La proposta de l'espectacle és aconseguir que els espectadors se sentin immersos en un temps i espai de bellesa a tots nivells.

a durada de l'espectacle serà de 30 minuts.

El text de Mozartnu té dos nivells iguals i complementaris:

- a. el text de la missa en llatí, i
- b. el text audiovisual que s'expressarà mitjançant la interrelació entre expressió corporal – dansa, llum, música i espai."

Tal com es comprova, Pericot aprofita l'**espectaclització** per incloure-hi un panegíric sobre la bellesa del cos humà, i en aquest cas nu, constant que es repeteix força en les seves creacions i que mereixeria un estudi força més detallat i intensiu.

Cal afegir, finalment que l'**espectaclització** unifica i complementa uns valors expressius oposats culturalment con son la missa i el cos humà nu.



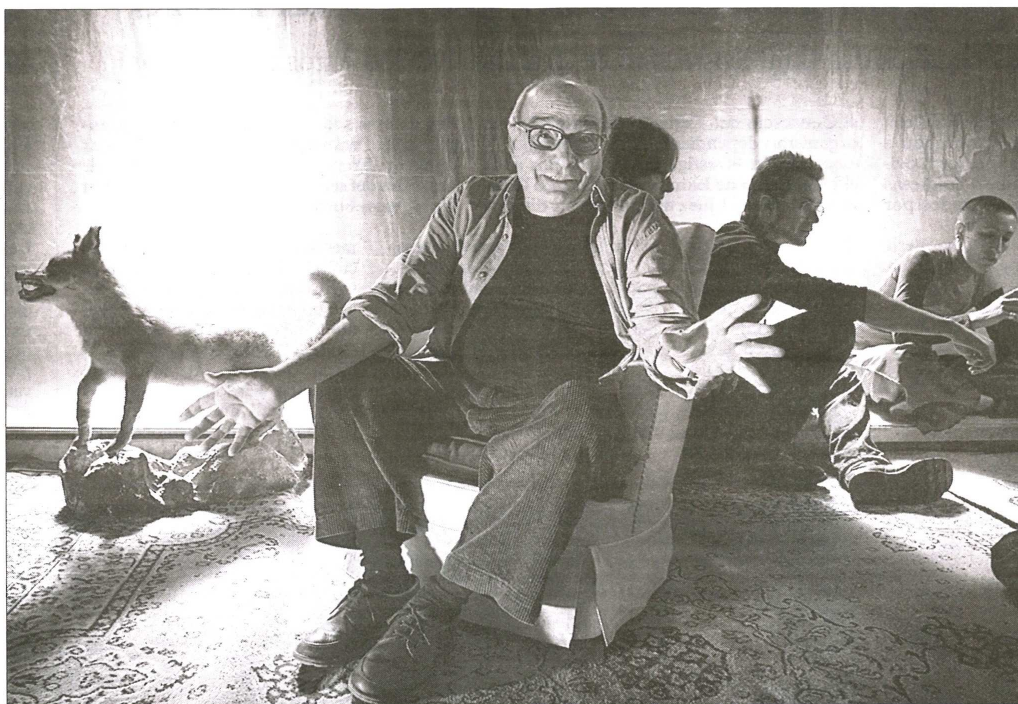
**Mozartnu**

## ***Pericot "espectaclitzat"***

Com a darrer punt ,i tant com a reflex de la curiositat i el delit per investigar com a gairebé anècdota, cal citar que Pericot va participar com a, diguem-ne, actor, en dues experiències performàntiques prou diferents.

L'any 2002 crea i interpreta la performance *L'home bala* a la sala Sebastià Gasch del Mercat de les Flors de Barcelona organitzada per l'Espai Brossa. Amb una publicitat que feia: "Per un mòdic preu, l'home bala dispararà a la diana de tot allò que sempre ha volgut saber i no s'ha atrevit mai a preguntar", Pericot respon a totes les preguntes que el nombrós públic assistent li qüestiona, a 1€ cadascuna, durant aproximadament una hora i mitja. Preguntes que incloïen un ampli ventall d'àmbits i categories que Pericot farcia d'anècdotes i comentaris ad hoc.

També l'any 2002 apareix com a convidat en una de les sessions que amb el títol *Bona gent*, Roger Bernat <sup>45</sup> ha programat a l'espai La Poderosa de Barcelona. La de Pericot s'anomena *De la impossibilitat de concebre la pròpia mort* i consisteix en unes reflexions al voltant de la mort. Ell, que havia superat un càncer feia poc temps, accepta la proposta de Bernat i, emprant la seva ironia congènita, la transforma en una sessió divertida i lúdica on converteix la mort en una espècie d'àngel de la guarda que ens acompanya fins el darrer dia.



Iago Pericot. / SUSANNA SÁEZ

## ***Pericot a "Bona gent"***

<sup>45</sup> Barcelona 1968. Dramaturg i director. Creador d'espectacles experimentals amb un gran interès pels processos metateatral i per la recerca de nous espais. Fundador de la companyia General Elèctrica, entre els seus espectacles es troben *Joventut europea* (1999), *Trilogia 70* (2001), *La la la la* (2004) i *Tot és perfecte* (2005). L'any 2004 col·labora amb Pericot en l'audiovisual inclòs en l'exposició **Iago Pericot, el joc i l'engany** al Palau de la Virreina de Barcelona.

## **RECORREGUT PER LES ESPECTACLITZACIONS**

Es pot afirmar que Pericot dissenya **espectaclitzacions** gairebé des dels inicis de la seva trajectòria artística. Deixant de banda les incloses dins d'espectacles, ja comentades, seguidament s'enumeren i es detallen, cronològicament i a grans trets, totes les creades (realitzades o no), dedicant especial atenció, amb una anàlisi àmplia i detallada, a cinc de les més significatives, on es cospa tant la diversitat creativa com l'evolució conceptual. Cal precisar que d'algunes, o bé per manca de localització o de conservació, la informació aplegada ha estat escassa i l'anàlisi no ha estat complert.

### **ANYS 50**

Pericot realitza diverses activitats, sobretot de caire plàstic, que si bé no es poden qualificar pròpiament com a **espectaclitzacions** en el ple sentit del mot, en són, sens dubte, l'embrió.

#### ***Pessebres***

Pericot, com molts joves de l'època, era membre de l'Acció Catòlica del Masnou no pas per una qüestió religiosa, sinó més aviat com a únic vehicle, en el franquisme més dur, per expressar i canalitzar les seves inquietuds artístico-plàstiques. Construïa els pessebres que durant les festes de Nadal s'exposaven cara al públic, amb la incorporació de nous materials i textures i amb innovacions tècniques com ara l'aigua corrent, en aquell moment un veritable esdeveniment pels visitants. I és on descobreix que aquestes sensacions i reaccions que provocava al públic l'interessaven.

#### ***Magatzems Sepu***

Durant una temporada, Pericot treballa com ajudant d'aparadorista als Magatzems Sepu de Barcelona. El seu cap, un professional del ram amb postulats clàssics, viatja sovint a Suïssa, seu central de l'empresa, de tal forma que, en un d'aquests viatges, li encarrega a la realització d'uns aparadors. Pericot crea un espai amb il·luminació indirecta i amb la incorporació d'elements naturals com ara llegums i fruits secs. El resultat és celebrat pels directius, però no pas pel seu cap que el trasllada, més ben dit, el desterra, al magatzem encarregant-li la "creativa" tasca d'ordenar, netejar i treure la pols dels maniquins. Com diu Pericot: "*Era la primera, de moltes vegades que vindrien després, que vaig sentir la incomprensió i el rebuig per una obra artística i, sobretot, per ser nova i de arriscada. És una constant que m'ha acompanyat tota la meua vida*".<sup>46</sup> Al cop de pocs dies, plegà.

### **ANYS 60**

Pericot continua realitzant activitats plàstiques tant a nivell religiós com laic i, per primer cop, d'una forma explícita i pública, se'l reconeix popularment.

---

<sup>46</sup> Conversa mantinguda amb Iago Pericot el 8-8-06

## ***Festa del Corpus***

Com en moltes altres poblacions per la diada de Corpus <sup>47</sup>, amb motiu de la processó, al Masnou s'engalanaven els carrers amb catifes de flors naturals que Pericot dissenyava i construïa, procurant aportar un nou concepte estètic, introduint-hi figures abstractes i gammes de colors que s'allunyaven del classicisme pseudo-realista imperant. També s'encarregava de l'ornamentació, majoritàriament floral, dels altars que els veïns, en aquest cas amics o coneguts seus, col·locaven a les portes i finestres de casa seva. Com ell les defineix perfectament, es tractava d'instal·lacions plàstiques que aprofitaven i s'aprofitaven (mots claus, posteriorment, en les **espectaclitzacions**) als/dels ritus (mot també a subratllar) religiosos.

## ***Festes de Santa Rosa***

Durant les festes de santa Rosa, en ple estiu, s'organitzava una revetlla al pati del Casino del Masnou, adreçada, d'una banda, a la burgesia barcelonina que estiuejava a la població i de l'altra, als masnovins en general constituint un experiment interclassista propici a una anàlisi sociològica que no ve al cas. La revetlla gaudia d'un notable renom a nivell comarcal, fins al punt de posar un tren especial per assistir-hi.

Pericot, oficialment, guarnia el pati, però el que realment feia era una gran instal·lació plàstica que, conceptualment, s'allunyava força de la ideologia de part dels assistents, els quals, moguts més per l'esnobisme que no pas altra cosa, li celebraven efusivament. Però més que no pas aquesta celebració, que, certament també li plaïa, el satisfia el reconeixement de la resta quan comentaven el motiu primordial de la seva assistència: "*a veure que ens ha fet el Pericot*".

## **ANYS 70**

Els finals dels 60 i principis del 70 del segle XX corresponen a la seva estada a Anglaterra on descobreix tot un món de llibertat creativa i personal que el fascina i l'esperona. Participa com a espectador/actor en diferents happenings i performances i, s'autodefineix, ell mateix, com a happening. A mitjans de la dècada, funda el Teatre Metropolità que acapara tota la seva activitat creativa.

## ***Gravats***

Pericot arriba a Anglaterra per ampliar la tècnica del gravat però ja, des de bon principi, exaspera al professorat amb propostes com ara tallar els gravats per a poder-los muntar en tres dimensions. Davant la mirada horroritzada de professors i alumnes, organitza sessions on mostra les possibilitats de la divisió del gravat, un clar antecedent de les "deconstruccions" actuals, ideant, fins i tot, les pestanyes d'encaix del muntatge d'una

---

<sup>47</sup> Durant molts anys, la diada de Corpus fou festiva i es celebrava un dijous de maig o juny (depenent del calendari religiós), amb l'engalanada ("enramada" en el llenguatge propi de la festa) dels carrers amb boix, flors de paper i catifes de flors naturals, constituint una barreja de festa popular i religiosa. Poblacions com Sitges (Garraf), Arbúcies (La Selva), Sallent (Bages) o Sant Llorenç de Morunys (Solsonès) en són clars exemples que, encara avui, perduren.

gran piràmide de 3 metres.<sup>48</sup> Aquestes sessions contenen implícites dues de les passions que marcaran la vida de Pericot, la provocació, mitjançant la perversió, i la docència, ambdues barrejades, contrastades i complementades sense predomini de cap; és a dir, les clàusules d'una **espectaclització**.

### ***Visites a la universitat***

Si la universitat rebia grups d'estudiants d'altres escoles, era costum mostrar-los-la amb una visita guiada on s'inclouïa una demostració de l'elaboració dels gravats. Normalment, aquesta tasca la realitzava un docent, però, ben aviat, Pericot es guanyà la confiança del professor i la duia terme ell. Amb un anglès deficient però entenedor, acompanyat d'onomatopeies, gestos, desconcertants i sorprenents canvis de volum i de to, i desplaçaments per l'espai creava una "mise en scène" pròpia d'una performance o happening que feia les delícies tant dels alumnes visitants com del professor que, amagat en una habitació contigua, seguia, amb aquiescència i divertiment la seva exposició. Es podria dir que Pericot duia el happening incorporat i es convertia així, tal com afirma, en un **happening** per ell mateix.

### ***El judici***

Va protagonitzar, aquest cop malgrat seu, un altre **happening/espectacle** de gran ressò dins la universitat. Tot participant en una sessió performativa a un gran casalot<sup>49</sup>, li robaren tots els diners i part de la documentació. Ho denuncià i es celebrà un judici. Primer al Jutjat de primera instància i posteriorment al Gran Tribunal<sup>50</sup>.

A Pericot, lògicament, li era impossible contractar un advocat i va optar per defensar-se ell mateix. Per diverses circumstàncies, no se li assignà cap traductor i ell, utilitzant tots els recursos expressius dels que n'era capaç (talment com a les visites universitàries) convertí el judici en un espectacle, com a mínim, molt proper, a una **espectaclització** tal com avui l'entendem. Gran part de la comunitat universitària va seguir la sessió, i fins i tot li van ponderar convençuts que Pericot havia teatralitzat expressament aquell acte.

### ***Inauguració d'exposicions***

Durant aquells anys, participà en diverses exposicions pictòriques tant individuals com col·lectives, les inauguracions de les quals es regiren pels cànons clàssics i seriosos - és a dir, parlaments glossant l'obra, declaracions de l'artista i un aperitiu - malgrat algun intent d'incloure-hi alguna performance que es quedà en projecte. A Pericot no l'hi importà en

---

<sup>48</sup> Pericot reconeix el seu aprenentatge en aquestes classes, però no dubta a afirmar que també van aprendre d'ell. El fet de tallar un gravat era una operació impensable en aquells anys i en aquella escola. Ell és dels primers, a nivell europeu, que va aplicar les tres dimensions en el gravat.

<sup>49</sup> A Londres, moltes de les cases senyorívoles que s'havien d'enderrocar per plans urbanístics d'ampliació vial, es convertien en nius artístics de primer ordre. Hom hi podia exposar quadres o dibuixos, recitar els propis poemes, improvisar un concert, crear i representar un espectacle o preparar un àpat comunitari. Pericot, mogut tant per l'interès com per la curiositat i la xafarderia, hi participava sovint, sobretot a nivell d'espectador o col·laborador més que no pas com a creador.

<sup>50</sup> Aquestes figures jurídiques actualment han desaparegut després d'una reforma judicial feta a Anglaterra el 1999. *El acceso a la justicia: la experiencia de Inglaterra con los tribunales para casos de menor cuantía*. (2000). Santiago de Chile: Publicació del Banco Mundial.

absolut perquè: *"No calia fer res més. Ja em tenien a mi. Ells eren seriosos, però jo no ho era. Jo era un happening en mi mateix i en les relacions amb els altres"*.<sup>51</sup>

Especialment remarcable fou una xerrada en la que, amb motiu de la inauguració d'una exposició a Edimburg, es va classificar la seva obra només com a reflex i influència de la repressió franquista (la qual ha reconegut posteriorment, però en aquell moment, no). Molest per la qualificació i, utilitzant la seva particular ironia, va comentar la manca d'artistes plàstics escocesos de renom i els convidà a dedicar-se a la producció de "kilts" (faldilles escoceses) i whisky. El públic contestà cridant i xiulant, reacció molt ben rebuda per Pericot i de la qual en gaudia, sense ser prou conscient que ell també n'era part important: la causa i l'antagonista. Una crítica d'art se l'endugué, literalment, envers un lloc segur, deixant al darrera un seguici d'espectadors disposats a linxar-lo. Sense proposar-s'ho, havia **espectaclitzat**, i de quina forma, l'acte. Verbalitzant un pensament intern, d'una forma simple, gairebé innocent, havia provocat al públic sense cercar directament la provocació.

### ***Ball de Sant Crist de Salomó (1972)***

A la població de Salomó (Tarragonès) es representava, des del segle XVIII, un ball parlat, gènere d'auto sacramental de forta tradició a les comarques del Camp de Tarragona, on es narrava una llegenda d'arrels medievals sobre l'origen de la imatge del Sant Crist venerada en una capella del poble. La tradició havia quedat malmesa durant el franquisme i es sol·licita a Pericot la recuperació i renovació de l'acte.

Poc amant dels referents religiosos, però curiós i atrevit per les novetats, accepta l'encàrrec i proposa, sempre defensor i impulsor del treball col·lectiu, que l'oferta s'ampliï a l'Institut del Teatre. S'hi impliquen els alumnes d'escenografia i, sobretot, Fabià Puigserver que, en aquells moments i juntament amb Pericot, encapçalava el Departament d'Escenografia.

Creen una nova dramaturgia a partir del ritual religiós que es concreta en una equilibri entre la tradició i la innovació. Una innovació, sobretot, en el text visual, on, tenint com a referents els fons documentals existents, s'ideja una nova coreografia que reforça els elements més populars de la llegenda.

Antigament es representava a l'exterior, com a espectacle de carrer, i Pericot decideix traslladar-ho a l'interior de l'església, ideant una nova escenografia que aprofita els espais originals de l'altar i presbiteri com a continent i contingut per crear un nou espai, conceptes que desenvoluparà més endavant com a pilars de les **espectaclitzacions**.

La primera representació es realitzà el diumenge 7 de maig de 1972.

### **ANYS 80**

En aquesta dècada defineix i utilitza ja plenament el terme **espectaclització** per a aquest tipus de creacions. Al costat d'un parell de projectes que no es realitzaren, es troba la primer gran **espectaclització** de Pericot dins els actes de l'exposició UN LLEGAT DE LA CULTURA MEDITERRÀNIA. EL RENAIXEMENT.

---

<sup>51</sup> Conversa mantinguda amb Iago Pericot, el 9-8-06. Sobre aquest punt, val a dir que ell reconeix molt sovint que sempre ha procurat prendre's la vida en "conya", constant, també, vàlida i lògica, de molts dels seus projectes.

### ***1983.- Un llegat de la Cultura Mediterrània. El Renaixement.***

Pericot crea la imatge pública de l'exposició, amb una colossal columnata a l'Av. Diagonal de Barcelona i organitza i dissenya l'acte inaugural.

**Espectaclització** que s'analitza en el proper capítol.

### ***1985.- Espectaclització: Una proposta de 20 espais pel Centre Nord de la ciutat "Narcís Monturiol"***

Pericot, a requeriment de l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona presenta un estudi sobre l'espectacle del futur com a part del projecte de creació d'un Centre Cultural a la Zona Nord (Nou Barris).

**Espectaclització** que s'analitza en el proper capítol.

### ***1986.- Espectaclització per a Barcelona-92***

L'Ajuntament de Barcelona li sol·licita la presentació d'un projecte per als actes dels Jocs Olímpics de 1992.

En col·laboració amb l'Anna Riera <sup>52</sup>, amb qui l'uneixen semblants inquietuds, ideen una proposta modesta conscients de les possibilitats reals (gairebé cap) de realitzar-la. No obstant, s'hi entusiasmen, i el resultat és un ampli model de desenvolupament de l'**espectaclització** en el sentit més ampli.

S'articula a partir de la convicció que l'**espectaclització** ha d'incidir en tots els àmbits i espais no específicament esportius que formen part del conjunt de l'espectacle dels JJ.OO., creant un llenguatge visual nou i diferent que donarà un caràcter propi a l'esdeveniment.

És una espectaclització espacial on l'espai actua com a continent i l'**espectaclització** com a contingut. A partir d'un disseny modular es crearan diferents composicions d'espais escènics que s'utilitzaran tant durant els Jocs com un cop finalitzats, ja que una de les característiques primordials del projecte passa per les utilitats futures dels espais. Entre les propostes innovadores s'hi inclou la d'un nou disseny de pòdiums amb la incorporació de raigs làser i fum artificial.

Una altra de les bases consisteix en l'enregistrament en vídeo del màxim possible d'actes, que possibilita la captació del mínim detall per part del públic i, al mateix temps, compleix una funció documental, imprescindible per evolucionar. Per tant, Pericot **espectaclitza** la sincronització conceptual entre els diversos elements (música, imatges, sons, actors) per a poder ser observats detingudament per l'espectador, connectant, en aquest aspecte, i salvant molt les distàncies, amb les performances que s'enregistren els anys 60 i 70, i que complien la doble finalitat de formar part de la performance per elles mateixes i la de preservadores d'un acte efímer.

El projecte dedica força pàgines a l'**espectaclització** de la il·luminació i el so, l'objectiu de la qual passa per la utilització d'aquests elements lluny dels paràmetres establerts convencionalment que els releguen a una funció de reforç, sovint important, però només de reforç. Pericot els hi atorga el mateix protagonisme que a la resta

---

<sup>52</sup> Anna Riera és Doctora i Professora a l'Institut del Teatre en el departament de Teoria i Història de les Arts Escèniques. Autora de diverses publicacions, entre les que destaca el llibre *Antoni Clavé i el teatre* (2000) on fa una profunda anàlisi de tota la producció de Clavé vinculada al teatre.



d'elements que convergeixen en els actes, renunciant expressament a la mera il·lustració o acompanyament sonor.

Amb aquestes arguments Pericot estableix unes de les bases que conformaran les **espectaclitzacions** futures: la necessitat d'atorgar un sentit conceptual a la il·luminació, al so i a les imatges per crear un nou llenguatge, enfront de la utilització simplista i, eminentment pràctica, que, d'aquests components de l'espectacle, en fa la majoria.

Com era gairebé lògic, vistos els "competidors", el projecte es desestima i resta al calaix, oblidat, fins al punt que Pericot no el recorda fins que la redacció del present treball li du a la memòria.

## **ANYS 90**

Es tracta d'anys fructífers a nivell creatiu i en els que Pericot es retroba amb la pintura. Les seves creacions teatrals comprenen diversos camps, i gairebé la majoria beuen, d'una forma o altra, dels principis **espectaclitzadors** i en les **espectaclitzacions**, pròpiament dites, ja hi aplica tots els postulats definits o assajats anteriorment.

### ***1994.- Una poètica i dos discursos***

La Universitat de Barcelona li encomana el disseny de la Festa de cloenda del Màster en Intervenció Ambiental que es realitza als jardins del Palau de les Hores de les Lles Mundet de Barcelona.

**Espectaclització** que s'analitza en el proper capítol.

### ***1996.- Festa d'Homenatge a les Lletres Catalanes***

Amb motiu de la Festa d'Homenatge a les Lletres Catalanes, l'Ajuntament de Montblanc (Conca de Barberà) li sol·licita la col·laboració, sobretot a nivell espacial, pel disseny de l'acte. Pericot no es limita a aquest camp, sinó que, a partir de l'**espectaclització** de l'espai, idea un recorregut que modifica la percepció, tant visual com auditiva, de l'espectador, tot depenent de la seva col·locació dins el recinte.

Coneixedor del territori, opta per treballar amb un material propi de la comarca, concretament de la població de Sarral, com és l'alabastre. Distribueix, pel terra de l'espai, multitud de trossos d'alabastre, de molt diferents mides i formes, procedents del rebuig que generen les empreses, els quals els cedeixen sense dificultat. També localitza una peça, ja treballada, i de dimensions considerables, semblant a un púlpit que utilitza com a faristol de lectura.

Utilitza l'alabastre, un material translúcid, com a vehicle transmissor de la llum. Pericot hi dirigeix diversos focus que, depenent del moment de l'acte, adopten diferents colors, la qual cosa li permet crear un nou món de color, llum i ombra.

L'acte té lloc a una antiga església habilitada per a actes culturals, la de Sant Francesc, i tal ubicació convida a creure que l'elecció de l'alabastre no es deu, únicament, a qüestions de proximitat. Aquesta varietat de guix comporta força connotacions religioses ja que, antigament, algunes imatges s'hi construïen i a part de les esglésies de la Vall de l'Ebre, a la Rioja i l'Aragó, s'utilitzaven làmines d'alabastre en comptes de vidres. Però, a més, amb aquest material es construïren els vasos sagrats funeraris de l'Antic Egipte.

Pericot troba, novament, una relació de significació entre el continent i el contingut, augmentada, en aquest cas, per un paral·lelisme significatiu entre la fragilitat implícita de

l'alabastre i la permeabilitat influenciable que li confereix la il·luminació, i la situació de les lletres catalanes.

L'acte es realitzà el dia 11 de setembre de 1996 i hi participaren els escriptors Isabel-Clara Simó, Josep Antoni Chauvell, Biel Mesquida, Ferrant Torrent, Renada- Laura Portet i Jaume Pérez Montaner, i l'editor i promotor cultural Eliseu Climent.

### ***1997.- Col·locació de la Primera Pedra al nou Institut del Teatre***

Dins dels actes protocol·laris que hom acostuma a programar durant la construcció d'un edifici públic, el de la col·locació de la primera pedra sol revestir-se de força solemnitat i, també força brevetat, atès que, normalment, és el resultat d'una vasta i complexa negociació arquitecto-política-econòmica.

No és estrany que, quan a Pericot se li ofereix la direcció de l'acte de col·locació de la primera pedra de la nova seu de l'Institut del Teatre, intenti fugir d'aquesta solemnitat, transformant-lo en una festa viva que, bevent de les arrels del passat, compondri un cant d'esperança en el futur.

Crea una festa/espectacle, el protagonista del qual és, lògicament, el teatre, representat (en els dues accepcions del mot) <sup>53</sup> per Talia, la seva musa i per una cort de secundaris de luxe tant textuals com presencials.

No pot oblidar el protocol, inherent a l'encàrrec, que adapta **espectaclitzant**-ne les intervencions oficials mitjançant la música i la paraula.

Seguint els cànons clàssics teatrals, i dels quals en fa ús (en totes les accepcions del mot) si li són útils, el divideix en tres actes.

El primer acte, iniciat per un toc de trompetes al més pur estil cortesà, comptà amb unes paraules de benvinguda del director de l'Institut del Teatre, en aquell moment Pau Monterde <sup>54</sup>, i el text escrit per Jaume Melendres que s'inclou a continuació i que la professora i actriu Coralina Colom <sup>55</sup> llegí:

#### IMPRECACIÓ A UNA PEDRA

M'adreço a tu, pedra, no en nom meu, sinó en nom  
de generacions i generacions que han viscut  
i han mort  
pel teatre, per la dansa;  
i en nom, sobretot, dels que ja truquen a la porta  
impacients, delerosos  
per obrir més finestres.  
M'adreço a tu, pedra,  
pedra-llavor,  
i t'imprego  
perquè no et converteixis, quan germinis,  
en muralla o presó,  
ni en torre de vori;

<sup>53</sup> **Representar** com a interpretació teatral i com a la capacitat de fer present algú o alguna cosa per diversos mitjans.

<sup>54</sup> Director teatral i professor de Tècniques d'Interpretació, fou director de l'Institut del Teatre des de 1992 fins a 2002.

<sup>55</sup> En aquells moments, Cap del Departament de Veu i, actualment, Professora emèrita de l'Institut del Teatre.

perquè de tu, pedra-llavor, no en surti un edifici  
sinó  
una casa;  
no una mansió  
sinó  
un estatge;  
no un palau  
sinó  
una plaça a cobert  
de mesquineses i rutines.  
T'imprego a tu, pedra-llavor,  
perquè ens deslliuris del perill de perdre qualsevol  
dels nostres cinc sentits:  
el sentit de l'humor.  
el sentit del risc,  
el sentit de la curiositat infinita,  
el sentit del present  
i el sentit dels sentits.

Que pels segles dels segles sigui així. <sup>56</sup>

El segon acte constituïa l'acte central de la representació. Amb els primers compassos de *Les nuits d'été: Le spectre de la rose* d'Héctor Berlioz <sup>57</sup>, apareixia la musa Talia, interpretada per l'actriu Mia Esteve <sup>58</sup>, muntant un imponent cavall blanc que, passejant-se per entre les excavacions de les obres, arribava amb l'arca històrica que lliurava a les autoritats, mentre deia un himne vèdic, *el Nâtya-Câstra* (1000 aC) <sup>59</sup>. De l'espectacular d'aquesta aparició en donen fe les impressions del mateix Jaume Melendres, reproduïdes en el catàleg de l'exposició *Iago Pericot, El Joc i l'engany* :

"Ningú dels que hi érem no oblidarà mai la rutilant aparició de l'actriu Mia Esteve conduint un cavall blanc (els cavalls blancs són una misteriosa fixació de Pericot) el dia de la col·locació de la primera pedra de la nova seu de l'Institut del Teatre, l'any 1997 ; al cap de set anys, aquest cavall encara s'hi passeja, malgrat els esforços dels arquitectes per evitar-ho". <sup>60</sup>

El tercer acte corresponia a la part protocol·lària amb els discursos dels polítics assistents i la col·locació de l'arca històrica dins la Primera Pedra, tot **espectaclitzat** amb

---

<sup>56</sup> Notes de direcció de Iago Pericot .

<sup>57</sup> Héctor Berlioz (1803-1869), compositor francès que ha estat considerat l'únic compositor pròpiament romàntic de França i el creador de la instrumentació moderna. D'entre la seva obra cal destacar *Symphonie fantastique* (1830), *Roméo et Juliette* (1839) i *Les troyens* (1855-58).

<sup>58</sup> Actriu de reconeguda trajectòria teatral, de la que en destaquen les obres *Solness, el constructor* (2000), *Lulú* (2001), *La serrana de la Vera* (2004) i *Al vostre gust* (2005).

<sup>59</sup> Aquest himne és el primer referent teatral de la cultura índia que s'ha transmès oralment durant segles. L'himne relata com Brahma va concedir a Bharata (un personatge llegendari) el poder del teatre, i n'especifica les tasques, i finalment en determina la tècnica.

<sup>60</sup> Ob. cit., pp. 51.

la música de *Samson* de G. F. Händel<sup>61</sup>. Un bon contrast entre text sonor, text visual i text , diguem-ne, protocol·lari.

La festa tingué lloc el dia 13 de novembre de 1997 i finalitzava amb un Brindis que Pericot , seguint la nomenclatura teatral, va batejar, encertadament ,com epíleg.



*Imatge de la Col·locació de la Primera Pedra al nou Institut del Teatre*

### ***1998.- La natura i les polítiques***

La Universitat de Barcelona li encarrega, novament, la direcció de la Festa de cloenda del Màster en Intervenció Ambiental que, com l'anterior, es realitza als jardins del Palau de les Hores de les Llars Mundet de Barcelona.

**Espectaclització** que s'analitza en el proper capítol.

### ***1999.- Inauguració del nou Jardí Botànic***

L'Ajuntament de Barcelona li encomana la direcció de l'acte d'inauguració del Nou Jardí Botànic a la muntanya de Montjuïc. L'espai on s'ubica era l'antic abocador de residus sòlids urbans de la ciutat i ocupa 15 ha. de terreny.

Pericot dissenya una macro-**espectaclització** constituïda per diversos components i centrada en un concert musical, aprofitant la magnitud d'un espai que, a la vegada, el condiciona i l'atrau.

El jardí incorpora espècies vegetals de les diverses regions de clima mediterrani del planeta, un clima del qual Pericot en cerca una simbologia que troba, després de descartar-ne d'altres, en el **pi pinyer**.

---

<sup>61</sup> Georg Friederich Händel (1685-1759). Compositor alemany, conegut pels seus concerts per a orgue i per les seves òperes i, sobretot, pels oratoris, entre els que destaquen *Athalia* (1733), *Messiah* (1742), *Samson* (1743) i *Solomon* (1749).

Qualsevol acte d'inauguració comporta un cerimonial consistent a descobrir, normalment, una placa o un petit monòlit, tapat per una cortineta, on s'hi inclouen referències a la personalitat política present i als contextos històrics que han comportat la construcció i/o adequació de l'espai en qüestió. Pericot trasllada la convenció al seus dominis i la converteix en la descoberta del pi, per la qual cosa es construeix una estructura de fusta que permeti encabir-hi el brancatge de l'arbre i destapar-lo en el moment precís.

Abans de l'acte i mentre arriben els convidats, homes i dones vestits d'etiqueta, components del grup Gog i Magog <sup>62</sup>, passegen pel jardí ponderant la varietat d'espècies reunida. Nimfes, fades i cargols gegants, també actors i actrius del grup, reben el públic. L'acte s'inicia amb unes paraules de benvinguda a càrrec de la periodista Adelina Castillejo <sup>63</sup>, els parlaments polítics, i la lectura, per part de l'actor Andreu Solsona <sup>64</sup>, del següent text escrit pel propi Pericot :

"Pedani Discòrides, metge grec del segle I, en la seva obra de Matèria Mèdica, fa la descripció de 600 plantes i n'explica les propietats medicinals de la resina líquida del PI, coneixements que adquirí en els nombrosos viatges fets amb l'exèrcit romà per les províncies de l'Imperi.

Si hi ha un arbre que evoca la Mediterrània, el paisatge lluminós i la poesia de la seva història cultural clàssica, aquest és, sense cap dubte, el **pi pinyer** (pinus pinea). El tronc és molt robust, amb l'escorça d'un bru rogenc i una capçada en forma de copa plana de fulles perennes d'un verd maragda (al·legoria de la immortalitat).

Avui dia, hom el pot considerar una planta plenament naturalitzada al nostre país i en general, a totes les àrees dels clima mediterrani d'arreu del món.

Aquest PI MEDITERRANI, de presència imponent, serà des d'avui el SÍMBOL del nostre JARDÍ BOTÀNIC DE BARCELONA. <sup>65</sup>

A continuació, i enmig de mostres de sorpresa, es descobreix l'arbre i comença un concert pel qual Pericot **espectaclitza** TOT el recinte amb una sonorització i emissió d'imatges integral. Els diversos instrumentistes, agrupats per famílies, es repartiren per totes les àrees del recinte i es mantingueren connectats, d'una banda, a través de monitors per on observaven les indicacions del director musical, i d'una altra, per uns potents altaveus on escoltaven la interpretació de la resta.

---

<sup>62</sup> Gog i Magog és una cia. d'espectacles de carrer fundada l'any 1989 que ha actuat arreu del món. L'any 2000 els fou concedit el Premi Arc, d'espectacles de carrer.

<sup>63</sup> Periodista radiofònica. Des de 1985 ha dirigit i presentat diversos programes a Catalunya Ràdio. Actualment és Cap del Servei d'Atenció a l'Oient.

<sup>64</sup> Actor i gestor cultural. Ex-membre dels Joglars, va ser Director del Teatre Zorrilla de Badalona fins el 2005, i actualment, ho és del Centre "Les Golfes de Can Fabra" de Barcelona, gestionat per l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya.

<sup>65</sup> Notes de Pericot referents a aquesta **espectaclització**. Cal constatar que és una de les poques ocasions en les que ell escriu un text que serà dit o representat en públic, perquè afirma i, val a dir que amb certa raó, que: "*Jo no en sé gaire d'escriure. Encara que m'hi esforço i, a vegades me'n surto, com en alguns articles o conferències, jo m'expresso molt millor amb la meva obra artística*". (Conversa mantinguda el 23-10-06).

I d'aquesta manera, el públic, fos on fos, rebia una part de la música en directe, l'altra part l'escoltava mitjançant els altaveus instal·lats per tot l'espai i, completant l'experiment, a través de la pantalla, veia el director.

Tingué lloc el dia 18 d'abril de 1999 i no fou una aposta fàcil ja que comportà força inconvenients i no acabà de reeixir del tot, sobretot en l'apartat de la sonorització. Però Pericot aconseguí una simbiosi perfecta entre significant i significat i entre contingut i continent, al crear una orquestra real a partir d'un so virtual i una orquestra virtual a partir d'un so real i virtual.

Pericot s'aliava decididament amb la tecnologia i s'embranchava en la realització d'una experiència, gairebé pionera, amb la qual va ampliar – concepte que aquí, i com a reconeixement explícit del seu treball, gosadia i risc, s'ha de substituir, evidentment, per **espectaclitzar** - una tècnica emprada tot just en espais tancats i d'un format tremendament inferior.

### ***1999.- Posada de bandera del nou Institut del Teatre***

Compartida la creació temporal, a nivell de dates, amb l'anterior, es torna a encomanar a Pericot la direcció de l'acte de **Posada de bandera del nou Institut del Teatre** que es correspon, tècnicament, al cobriment d'aigües i, col·loquialment, a la col·locació de la coberta. Aquest acte oficialitza i gairebé sacralitza, la festa tradicional pagana que els obrers de qualsevol construcció preparen per celebrar aquest cobriment, però, sobretot, per felicitar-se per la manca d'accidents i que sol començar amb la col·locació d'una senyera (o bandera del Barça, segons com) en un punt alt de la coberta.

Pericot dissenya una **espectaclització** plena de punts de connexió amb la realitzada anteriorment, la de la col·locació de la primera pedra. Com en aquella, transcorre enmig de l'obra que obliga, cosa que ell preveu i potencia, a les diverses autoritats a embrutar-se, literalment, les sabates; també es compta amb una rutilant aparició de la musa Talia, muntant un cavall blanc <sup>66</sup>; s'utilitza, de nou, la música, com a important element **espectaclitzador**; i també es divideix en actes.

El primer acte, després d'un pròleg on el públic ha d'esperar fora, gairebé fora muralles o, millor dit, fora reixes i bastides fins al punt just de començar, s'inicia amb l'aparició d'una grua proveïda d'un braç articulat a l'extrem del qual hi s'hi ubica una cistella, on s'hi allotja un obrer de la construcció vestit amb uniforme de feina (granota, botes i casc) sostenint la bandera entre les mans. Una formació coral, composta per cantaires de diferents grups, interpreta *Beglückt darf nun dich (El cor dels pelegrins)* de Richard Wagner <sup>67</sup>, mentre la grua s'alça, lentament, fins on dona, moment en què l'obrer col·loca la bandera.

Sembla que Pericot vol fer partícips els obrers de la festa, però potser encara més, no dubta a retre'ls homenatge, erigint-los en protagonistes d'aquest acte i, sense

---

<sup>66</sup> Com Jaume Melendres constata, la fixació de Pericot pels cavalls blancs, mereixeria un estudi que el present treball no pot assumir. Veure pp. 34 en aquest mateix capítol.

<sup>67</sup> Compositor alemany (Leipzig 1813 – Venècia 1883) considerat el renovador de l'òpera, amb l'ús del *leitmotiv*, la preponderància de l'orquestra enfront les veus i l'aplicació de tècniques teatrals en la posada en escena, entre d'altres innovacions. De la seva extensa producció, en destaquen les òperes *Lohengrin (1850)*, *Tristan und Isolde (1865)* i la *Tetralogia Der Ring des Nibelungen (L'Anell del nibelung)*, composta per les òperes *Das Rheingold (L'or del Rhin, 1854)*, *Die Walküre (La valkyria, 1856)*, *Siegfried (1871)* i *Götterdämmerung (El Capvespre dels Déus, 1874)*.

pretendre-ho, crea, amb l'**espectaclització**, un poema visual i musical de formidable bellesa.

El segon acte es divideix en sis escenes. La primera són les paraules de benvinguda del director de l'Institut del Teatre, Pau Monterde. La segona, l'obertura d'un immens teló que ocultava la taula presidencial, mentre el cor canta. La tercera, l'aparició, a cavall, de la musa Talia, interpretada per l'actriu Cristina Peralta <sup>68</sup>. La quarta, la lectura per part de l'actriu, d'un text de Joan Casas <sup>69</sup>. La cinquena, l'encensament (amb encens) d'un peveter, també per part d'ella. I la sisena, amb la música de la coral, unes ballarines, tot dansant, puguen al segon pis, des d'on llancen una pluja de purpurina que cau damunt les autoritats que la reben amb sorpresa, resignació i algun somriure.



El tercer acte l'ocupen els polítics, ben "purpurinats", llegint els seus discursos.

Es podria considerar com a epíleg, la retirada del públic envers el vestíbul del Mercat de les Flors per fer un brindis, mentre el cor, també desplaçant-se, continua cantant.

Un final adient per a una festa que es celebrà el dia 26 d'abril de 1999.

---

<sup>68</sup> Actriu, llicenciada a l'Institut del Teatre, que ha seguit una carrera desigual, tant en cinema com en teatre. Cal destacar els seus treballs al cinema *Torturados por las rosas* (1995), *Espacio* (1997) i la participació a la sèrie de TV3 *Mar de fons* (2006) i a l'obra teatral *El color del agua* (2006) amb la que ha girat per l'Estat Espanyol.

<sup>69</sup> Traductor, crític, dramaturg i autor teatral. D'entre les seves obres cal destacar *Ready made* (1990), *Nus* (1992) i *Nocturn corporal* (1995). L'any 1989 realitza la versió de *El banquet* de Plató que Pericot va dirigir. Actualment és professor del Departament de Teoria i Història de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre.

## ANYS 2000

Uns anys molt fructífers on realitza les creacions de més magnitud i complexitat, algunes de les quals gaudeixen d'un considerable ressò mediàtic.

### ***2000.- XVI Festival Internacional de Poesia de Barcelona***

Acte realitzat al Palau de la Música de Barcelona, amb una distribució, per tot l'espai, de paraigües blancs com a símbol de protecció dignitat dels poetes. El diari *Avui* qualifica de "gamberrades" algunes de les propostes.

**Espectaclització** que s'analitza en el proper capítol.

### ***2000.- Homenatge a Lluís Companys***

Amb motiu del 60è aniversari de l'afusellament del President de la Generalitat, Lluís Companys, Esquerra Republicana de Catalunya organitza un acte al Castell de Montjuïc d'inconfusible regust nacionalista amb el títol **Homenatge al President Lluís Companys i als immolats per Catalunya**.

Pericot proper, ideològicament, als postulats de l'acte, n'accepta la direcció i crea un disseny a partir de dues línies bàsiques d'acció: l'homenatge, tant al polític com als ciutadans morts; i la reivindicació de la memòria històrica, força abans que als polítics actuals se'ls n'ompli la boca.

Decideix **espectaclitzar** aquesta memòria, per la qual cosa idea un homenatge de factura propera a una lectura dramatitzada a la que hi incorpora, en igualtat de condicions, els diversos elements que componen l' **espectaclització**. Per a la tria dels textos compta amb la col·laboració d' Agustí Ros, company de Pericot en força aventures teatrals <sup>70</sup>.

L'acte es desenvolupa als fossats de Santa Eulàlia, on fou assassinat Companys. Com en anteriors ocasions, l'estructura en seqüències, el desenvolupament de les quals és el següent:

1.- Entrada del públic.

Es fa amb rigorós silenci, indicat pels porters, com a símbol clar, i reconegut per tothom, de respecte als morts.

2.- Presentació de l'acte.

Amb una il·luminació tènue que embolcalla l'espai, la periodista Sílvia Tarragona <sup>71</sup>, situada en un escenari, elevat només per facilitar la visió, dóna la benvinguda i abandera la no passivitat, mentre 15 joves es situen al costat de l'escenari, moment que el pianista Lucky Guri <sup>72</sup> interpreta una rapsòdia.

3.- Condemna i testament del President Companys.

---

<sup>70</sup> Ballarí i coreògraf ha col·laborat en múltiples ocasions amb Pericot com ara a *La bella i la bèstia* (1984), *Letra y Música* (1987) o *El banquet* (1990) . Actualment és professor a l'Institut del Teatre dins el departament de Dramatúrgia, escenificació i coreografia.

<sup>71</sup> Llicenciada en Dret i periodista radiofònica, ha dirigit i presentat, entre d'altres, els programes *RAC-Time* a RAC-105, *Sota la palmera* i *La nit dels ignorants* a Catalunya Ràdio i *Amb molt de gust* a Ràdio 4.

<sup>72</sup> Pianista, especialista en Jazz, ha col·laborat amb músics de talla internacional com: Joe Newman, Hill Coleman, Benny Waters, Guy La Fitte, Hal Grey i Pony Poindexter. Músic popular per les seves participacions a programes de ràdio i televisió.



Situats en un petit pedestal sobre l'escenari, els actors Joel Joan <sup>73</sup> i Xavier Serrat <sup>74</sup> llegeixen ambdós documents, lògicament, amb tons diametralment oposats.

#### 4.- L'assassinat.

Acompanyat de la guitarra de Carles Pons <sup>75</sup>, l'actor Sergi Mateu <sup>76</sup> llegeix una descripció dels moments anteriors a l'assassinat. El punt culminant de la seqüència arriba amb la mort del President **espectaclitzada** amb un potent focus dirigit al lloc exacte on succeïren veritablement els fets que restarà il·luminat fins al final de l'acte, i amb llarg i prolongat silenci, creant un fort impacte visual i sonor, precisament per l'absència de so.

#### 5.- "Certificado de defunción" de Lluís Companys.

Pràcticament enmig de la foscor, l'actor Xavier Serrat llegeix el certificat oficial de defunció de Companys. La seva veu és manipulada i amplificada per tot l'espai.

#### 6.- Evocació dels que foren assassinats.

La presentadora anuncia l'evocació dels assassinats, amb una lectura dels seus noms, realitzada pel joves, situats ja a l'escenari, i de l'actor Joel Joan, mentre una violoncel·lista interpreta *El cant dels ocells*. Pot semblar que, amb aquesta cançó, Pericot fregui el tòpic i s'acosti a una situació propera al melodrama. És possible la relació, però les condicions emotives de l'acte i, per tant, de l'**espectaclització** permeten, o li permeten a ell, aquesta, diguem-ne, desviació cap a la galeria.

#### 7.- Parlaments.

Els joves retornen als laterals i els actors cedeixen el pedestal als polítics Josep-Lluís Carod-Rovira <sup>77</sup> i Heribert Barrera <sup>78</sup>, que efectuen uns discursos on lloen la figura de Companys i proclamen la validesa del seu llegat.

#### 8.- Concert homenatge.

Les corals "Ferran Sorts", "Pau Casals", "Vent del nord" i "Grup Coral Horta" interpreten les peces populars catalanes *Rossinyol*, *Senyor Sant Jordi* i *El cant de la senyera*. És una de les poques ocasions en què Pericot utilitza

---

<sup>73</sup> Actor amb força projecció que ha treballat a tots els camps. En teatre es pot destacar *Kràmpack* (1994), *Sóc lletja* (1997), *Excuses* (2000) i *Glengarry Glen Ross* (2003). A la televisió *Poble nou*, *Plats Bruts* (2001) i *Porca Misèria* (2005) a TV3; i *Periodistas* a Tele 5. En cinema, *La buena vida* i *El corazón del guerrero*.

<sup>74</sup> Actor de llarga trajectòria, entre les darreres interpretacions cal destacar, al teatre *Diálogo en Re mayor* (1996), direcció d'Ariel Garcia Valdés i *L'heroie* (1999) de Santiago Rusiñol. A la televisió, *El cor de la ciutat* (TV3) i *El comisario* (Tele 5). Al cinema *Caja 507* i *Los años bárbaros*.

<sup>75</sup> Guitarrista format al Conservatori Superior de Barcelona, ha realitzat concerts per tot el món, ha enregistrat diversos discs, ha estat director del Festival de Guitarra del Mediterráneo de la ciutat de Melilla (2005/2006) i actualment és director del Festival Internacional de Guitarra d'Írún.

<sup>76</sup> Sergi Mateu, actor de dilatada trajectòria, funda amb Iago Pericot el Teatre Metropolità de Barcelona el 1975. Interpreta, i en ocasions co-dirigeix, gairebé tots els espectacles de la companyia entre els que es pot citar *Rebel delirium* (1977), *Simfònic King Crimson* (1980), *Bent* (1982) i *La bella i la bèstia* (1984). Posteriorment col·laboren puntualment, mentre Mateu desenvolupa una carrera que comprèn teatre, cinema i televisió, amb exemples com *Las brujas de Salem* (2007), *La febre d'or* (1992) i *Hospital central* a Tele 5.

<sup>77</sup> Polític nacionalista i independentista. Militant del PSAN des de 1970, el 1980 encapçala la candidatura de **Nacionalistes d'Esquerra** a Tarragona. L'any 1986 entra a ERC. Des del 1996 fins a 2004 és Secretari General del partit. Actualment n'és el President i és Vicepresident de la Generalitat de Catalunya.

<sup>78</sup> Militant històric del nacionalisme català. Ingressa a ERC el 1935, essent-ne Secretari General des del 1976 fins al 1987 i President des del 1991 fins al 1995. Diputat al Congrés dels Diputats de Madrid, al Parlament de Catalunya i al Parlament Europeu en diverses ocasions.

musica popular, o bé per factura o bé per coneixença, catalana. Considera que, tot i ser no ser procliu a aquests estils, és el tipus de música que entronca amb l'arrel popular que volia imprimir a l'acte.

#### 9.- Ofrena de la joventut a Lluís Companys.

Amb la interpretació al piano d'unes variacions jazzístiques, la presentadora adreça unes paraules, fent glosa de l'herència generacional que conclou amb aquesta frase:

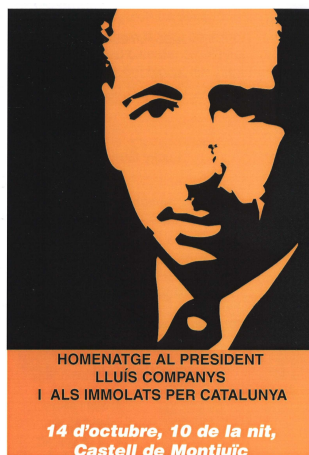
*"(...) ho aconseguirem passant la flama de la llibertat a les noves generacions"<sup>79</sup>.*

Moment que els joves, desplaçats al fons del recinte durant la seqüència anterior, apareixen conduint una bicicleta i brandant una torxa a la mà.

#### 10.- Encesa del foc i cant dels Segadors

Els joves encenen un peveter ubicat al fons de l'escenari, mentre les corals entonen l'himne *Els segadors* seguit per la majoria dels espectadors.

És possible que en aquesta **espectaclització** representada la nit del 14 d'octubre de 2000, fos el cor-persona/vida interior de Pericot el que dugués més les regnes que no pas el cap-creador/artista; o millor dit, una barreja, de dubtosa equitat, d'ambdues porcions de la seva personalitat era qui **espectaclitzava** l'acte.



**Reproducció del cartell de l'acte**

### **2001.- Barcelona i Donòstia. Ciutats per la Pau i el Diàleg**

Per honrar la memòria d'Ernest Lluch<sup>80</sup>, i escenificar les relacions de pau i convivència entre el poble basc i el català, l'Ajuntament de Barcelona organitza un acte simbòlic d'agermanament entre Donostia i la ciutat catalana, la direcció del qual es encomanada a Pericot.

<sup>79</sup> Extret de les notes de direcció de Pericot.

<sup>80</sup> Nascut a Vilassar de Mar el 1937, fou assassinat per ETA a Barcelona, el 21-11-2000. Economista, catedràtic a la Universitat de Barcelona i polític, fou ministre de Sanitat i Consum des del 1982 fins al 1986. Acèrrim defensor del diàleg, el seu compromís a favor d'Euskadi, la seva identitat i la seva cultura el dugueren a una mort violenta.

Una primera visió dels punts en comú dels dos pobles li arriba des del mar. Ambdós el comparteixen, encara que amb diferent nomenclatura, i ambdós n'han fet vehicle i refugi dels seus anhels. És per això que dissenya un intercanvi marí, simbolitzat amb l'aigua i la sorra de cada mar i l' **espectaclitza** introduint elements festius i simbòlics.

L'acte s'ha de realitzar a la platja de Sant Sebastià de Barcelona, lloc idoni pel significat però no pel significat, d'arrels religioses, però la pluja és a punt de suspendre'l. Però les muses apareixen, perquè el fenomen meteorològic, esperona els representants bascos a seguir endavant ja que es troben "com a casa" i Pericot s'aprofita, sense embrutar-se els dits, d'un element casual com és la pluja, per augmentar la capacitat **espectaclitzadora** de l'acte, perquè és testimoni de canvis que visualitzen, encara més, aquesta capacitat.

L'inici estava previst amb una exhibició folklòrica d'arrels nacionals que es modifica i es converteix en una competició amistosa. A la sorra, davant d'una tarima on s'hi emplacen les autoritats, presidides per l'alcalde de Barcelona, Joan Clos i pel de Donostia, Odón Elorza,<sup>81</sup> i els convidats, un grup de txistularis<sup>82</sup> executen la seva música. Quan finalitzen, els Castellars de Barcelona, acompanyats del so dels grallers, intenten aixecar algun castell. La pluja els obliga a desistir, i és en aquest moment quan les muses tornen a aparèixer, perquè els dos grups s'embranquen en una espècie de concurs demostratiu de les habilitats musicals i dansaires de cadascun que acaba amb taules, ovacionades pel públic assistent.

L'acte segueix amb una presentació, per part de l'actriu Àngels Bassas<sup>83</sup>, on se n'expliquen el simbolisme i els objectius. Seguidament, del costat dret de la platja, mirant al mar, apareix un genet donostiarra que mena un cavall blanc<sup>84</sup>, i del costat esquerre, una amazona barcelonina que també mena un altre cavall blanc. S'apropen, lentament, fins a la tarima, baixen dels cavalls, que són subjectats per dos policies municipals vestits de gala, i lliuren, als regidors de cultura i als alcaldes respectius uns recipients amb sorra de les platges, als primers, i uns altres que contenen l'aigua del mar que li es pròpia a cadascú, als segons. Els genets munten els seus cavalls i desapareixen. Els policies es situen a banda i banda de la tarima.

En aquest moment apareix un ballarí que dansa un Aurreku<sup>85</sup> davant les autoritats. Finalitzada la dansa, s'escolta, amplificat per la megafonia, un fragment de l'òpera *Der Rosenkavalier (El cavaller de la rosa)* de Richard Strauss<sup>86</sup>, i mentre la presentadora detalla l'acció, els edils s'acosten al mar, s'intercanvien els recipients i llencen, primer, la sorra del nord a la platja i, després aboquen l'aigua del Cantàbric a la Mediterrània. La

---

<sup>81</sup> Llicenciat en Dret i membre del Partit Socialista d'Euskadi, és alcalde de Donostia des de 1991.

<sup>82</sup> El txistulari és un músic que toca el txistu, un antic instrument popular d'Euskadi (des del segle XVII) en forma de flauta de pic vertical de tres forats. Sol anar acompanyat del tamborí i amenitza balls populars i demostracions folklòriques.

<sup>83</sup> Actriu amb una àmplia carrera al teatre i a la televisió. D'entre els seu treballs teatrals, es pot destacar *La presa* (1999), *La vida es sueño* (2000), *El rei Lear* (2004). A la televisió, *Temps de silenci* (2000) i *El cor de la ciutat* (2003) a TV3. És la presentadora habitual de les últimes 10 edicions dels Jocs Florals de Barcelona.

<sup>84</sup> Novament apareixen, a l'obra creativa de Pericot, els cavalls blancs. Veure nota 66 d'aquest mateix capítol.

<sup>85</sup> Ball solemne i elegant que només pot ser executat per homes, caracteritzat per una coreografia de moviments amplis i acrobàtics, i que, sovint, es balla individualment com a rebuda als llocs públics o per exaltar als polítics municipals.

<sup>86</sup> Compositor i director d'orquestra alemany (1864-1949), creador de grans obres orquestrals com ara *Also sprach Zarathustra* (1897) o *Ein Heldenleben* (1898). Entre les seves òperes cal destacar *Salomé* (1905) o *Arabella* (1933). *Der Rosenkavalier* la compongué el 1911.

unió de les dues ciutats, simbolitzades pels elements marins, s'ha acomplert. Els edils bascos s'enduen la sorra i l'aigua barcelonina per repetir, a Donòstia, la cerimònia.

És evident que l'**espectaclització**, representada el 25 de febrer de 2001, traspua un ritus o cerimònia que, tot i entroncar-la amb l'antiguitat, és un cant al futur. Una litúrgia civil amb la que Pericot ens mostra la seva creença que els gestos de pau i el diàleg són, malgrat tot, possibles.

### **2001.- Les universitats per una cultura de pau**

L'Institut Joan Lluís Vives que aplega les 18 universitats dels territoris de parla catalana, amb motiu de la proclamació, per part de la ONU, de l'any 2000 com a l'Any Internacional de la cultura de pau, publica un manifest de reflexió i de suport a aquesta iniciativa que es presentat a diverses ciutats del territori. Com a cloenda d'aquesta campanya, s'organitza un acte a la Sala Simfònica de l'Auditori de Barcelona, la direcció del qual s'ofereix a Pericot.

Com en d'altres ocasions, la diversitat dels participants, tant en nombre com en estil, és remarcable, condicionaments que no espanten, ans el contrari, al director. Pericot l'**espectaclitza** cercant una imatge conceptual i referencial de pau i descarta, d'antuvi, qualsevol tipus d'au: "*El colom de la pau de Picasso no es pot superar i per fer-ne una imitació dolenta...*"<sup>87</sup>. La troba amb la taronja, una fruita comuna a la Mediterrània, bressol de les Universitats representades. La taronja és bella, fa olor i té gust, tres qualitats que entronquen, per admiració, placidesa i plaer; metafòricament, amb una cultura de pau. I amb el toc de subversió i perversió que el caracteritza, considera també la possibilitat de la taronja com a bomba i estudia incloure a l'acte una "guerra de la taronja" que, evidentment, ha de concloure amb la victòria de la fruita-pau. Com en d'altres creacions, l'**espectaclització** és espacial. Dissenya un escenari amb multitud de taronges al terra que ha de proporcionar a l'espectador un impacte visual i cromàtic.

Avançada força la preparació de l'acte, representants de la Universitat Jaume I de Castelló (una de les participants) li comuniquen que el Partit Popular havia utilitzat la taronja com a símbol en les darreres eleccions municipals i autonòmiques. A Pericot se li presenta un greu dilema ja que li cou sentir-se blasmat, creativament parlant, per un partit polític, (i per aquest!), però tampoc l'interessa que algú hi pugui trobar relació i/o referents. Finalment, i no sense molèstia, descarta la idea.

A corre cuita, cerca la substitució que troba en la mateixa natura. Opta per la incorporació de plantes aromàtiques, romaní, farigola i espígol<sup>88</sup>, que compleixen els mateixos preceptes significatius de la taronja.

Semblant a d'altres **espectaclitzacions** i seguint uns cànons, diguem-ne clàssics o tradicionals, Pericot considera que la figura d'un presentador-mestre de cerimònies aportarà cohesió i enllaçarà els diversos elements. Un figura, sembla que imprescindible, i que s'allunya, en certa manera, a nivell conceptual, de les primeres **espectaclitzacions**. Recorre a l'actor, i amic, Sergi Mateu per aquesta tasca, i a Joan Anton Benach<sup>89</sup>, també amic, per la redacció dels textos d'aquesta presentació.

---

<sup>87</sup> Conversa mantinguda amb Pericot, el 12-3-07.

<sup>88</sup> Pericot ha utilitzat diverses vegades plantes aromàtiques, com per exemple a *l'Escena del Príncep* que s'analitza en el proper capítol.

<sup>89</sup> Escriptor, periodista i crític teatral al diari **La Vanguardia**.

L'acte comença amb unes paraules de reflexió a l'entorn de la pau que duen a la primera actuació musical a càrrec de la Coral Universitat de les Illes Balears que interpreta dues peces, i una tercera que compta amb la col·laboració de Maria del Mar Bonet <sup>90</sup>.

A continuació, es presenta, fent referències a l'esclavització i a la compra-venda de nens, el Professor Federico Mayor Zaragoza <sup>91</sup> que disserta sobre com combatre-ho, des d'un clima de pau i respecte però amb fortalesa i implicació dels governants.

Seguidament, s'introdueix el president de l'Institut Joan Lluís Vives (organitzador de l'acte) i rector de la Universitat de Barcelona, Antoni Caparrós <sup>92</sup> que llegeix el manifest, abans esmentat, que porta per nom **Les universitats per una Cultura de Pau**, títol també de l'acte.

Es continua amb la interpretació, i estrena a Barcelona, de l'obra *L'adéu de Lucrecia Borja*, composta i dirigida per Carles Santos, per part de l'Orfeó Universitari i l'Orquestra Filharmònica de la Universitat de València.

L'acte finalitza amb la intervenció de Sergi Mateu que agraeix, en nom de l'organització, l'assistència, i recorda el compromís i la participació de les Universitats al Fòrum Universal de les Cultures 2004. Per acabar, convida als espectadors a ser protagonistes d'aquest final, amb aquestes paraules:

*"Qui vulgui de vostès pot endur-se un dels testos que hi ha aquí a l'escenari i en la sortida del primer pis, una estesa d'aromes mediterrànies que conforma, com hauria dit el poeta de la Catalunya Nord, Josep Sebastià Pons, "un encant tot viu, verd i musical".*

*Efectivament, és ben viu cadascun d'aquests humils exemplars botànics. Mirin que visquin, com a mínim, fins al 2004. I si alguna planta es panseix o es mor, no ho atribueixin a cap mal averany. Serà que no l'han trasplantat prou bé o que no l'han regat com cal. (...)"*

Com s'ha comprovat l'esquema d'aquesta **espectaclització**, realitzada el dia 3 de maig de 2001, segueix uns canons clàssics, més propis d'un acte protocol·lari que no pas d'un espectacle. La perversió i provocació, inherents a les **espectaclitzacions**, es concentren només en moments puntuals de la il·luminació, sobretot en la interpretació de l'obra de Santos, i en la participació final del públic que, inicialment tímid però després agosarat i descarat, per a gaudi i reafirmació pervertidora de Pericot, envaeix l'escenari per triar i endur-se'n les plantes. Potser ens trobem davant d'una subespècie d'**espectaclitzacions**? De ben segur, caldrà plantejar-ho per a un posterior estudi més detallat.

---

<sup>90</sup> A la cantautora mallorquina, que va debutar el 1967 amb els **Setze Judges** i ha editat una trentena de discs on ha barrejat ritmes diversos de la Mediterrània, Pericot li va dirigir l'espectacle *El cor del temps* al Palau Sant Jordi de Barcelona, el 23 d'abril de 1997.

<sup>91</sup> Nascut a Barcelona el 1934, és Doctor en Farmàcia per la Universitat Complutense de Madrid. Ha ocupat diversos càrrecs polítics, entre ells el de Ministre d'Educació i Ciència (1981-82). L'any 1987 fou elegit Director General de la UNESCO, càrrec que exercí fins el 1999. És president de la "Fundación para una Cultura de Paz".

<sup>92</sup> Antoni Caparrós Benedicto (1938-2001), rector de la Universitat de Barcelona des de 1994, va sentir-se indisposat durant aquest acte, però decidí continuar-lo. Morí d'una aturada cardíaca tres setmanes després, el dia 29 de maig.

## **2001.- II Premi Internacional de Poesia Antonio Machado**

L'Ajuntament de Barcelona li proposa el disseny de l'espai del Saló del Consell de Cent on s'ha de celebrar l'acte de cloenda del **II Premi Internacional de Poesia Antonio Machado**.

D'entrada, ja és conscient de les particularitats i limitacions de la Sala com ho proven les seves notes de direcció:

"La sala del Consell de Cent no admet per les seves característiques arquitectòniques i artístiques cap intervenció que pugui alterar-la. És un lloc històric. Penso que l'única possibilitat és la d'introduir elements capaços d'alterar l'espai només durant la celebració de l'acte, i un cop acabat, la sala torni al seu habitual aspecte."

Per tant, la intervenció **espectaclitzadora** ha de ser puntual, però plena de potència visual i conceptualment clara. Es documenta sobre la vida de Machado i troba el referent d'un camí a Sòria, al costat del riu, on el poeta hi passejava sovint, i aprofita aquest referent com a punt de partida de **l'espectaclització**.

Conceptualment, entronca aquest referent amb l'estada a Barcelona del poeta, l'any 1938, que Pericot veu com un parèntesi en el camí de l'exili del poeta, de manera que el camí de la ciutat i el de l'exili convergeixen en un CAMÍ CAP A L'EXILI, ple d'angoixa i lluita, però també, i encara, ple de vida. Una vida, que per Pericot, entronca, irremeiablement, amb la natura, referent simbòlic al que recorre sovint, com ja s'ha comentat anteriorment.

Si es tractés d'una disposició convencional dels elements, es podria construir un decorat pintat amb un sol arbre com a abstracció, o bé amb la imatge d'un bosc, però seguint les pautes **espectaclitzadores**, instal·la al Saló de Cent una sèrie d'arbres vius, de força alçada, que flanquegen un camí per on, obligatòriament, el públic ha de passar per anar a seure. No es tracta tant de reproduir realistament aquest camí com d'aconseguir que, conceptualment, el públic percebi una impressió vàlida de camí i l'enllaci amb la del poeta.



II Premi Internacional de Poesia Antonio Machado 2001

D'aquesta manera, s'aconsegueix una interacció espai/receptor (públic), les reaccions de la qual Pericot les descriu així: "*Fins i tot, la gent havia d'apartar les branques per passar*"<sup>93</sup>. *Alguns s'estranyaven perquè mai no havien vist ni trobat una cosa així en un acte tan...protocol·lari com aquest. Sense adonar-se'n entraven en el joc que jo havia proposat, i també, sense que se n'adonessin, participaven d'un homenatge al poeta.*"<sup>94</sup>

L'acte es realitzà el dia 25 de setembre del 2001.

## **2002.- Inauguració de l'Any Internacional Gaudí**

Amb motiu de l'Any Internacional Gaudí, l'Ajuntament de Barcelona inicia les activitats amb un acte central al Saló de Cent, el disseny del qual se li encomana a Pericot.

Encara no ha transcorregut un any des de l'anterior acte en aquest espai i coneix perfectament els condicionaments de la sala, de tal manera que la intervenció a practicar ha de contenir elements mòbils i autònoms.

Considera que la presència de Gaudí, millor dit, de l'obra de Gaudí en l'acte ha de ser manifesta. Descartades diverses opcions, la gran majoria esbossos dibuixats amb poques referències textuais, troba, com en d'altres ocasions, el referent de la natura com a element aglutinador i que manté, a la vegada, una clara connexió amb l'obra gaudiniana.

Proposa l'**espectaclització** espacial amb la incorporació de mòduls seriatos d'una de les obres més característiques i populars de Gaudí: ***El drac guardià de les aigües subterrànies***, situat a les escales d'accés al Parc Güell de Barcelona.

Per Pericot, el fet de seriar-lo du implícit un concepte del TOT: Un sol drac no deixa de ser una reproducció d'una obra de Gaudí; 30 dracs (els que es construïren) constitueixen un TOT INDIVISIBLE. Del que es desprèn que aquest TOT implica, conceptualment, la desaparició de la figura unitària del drac per convertir-se en la globalitat de Gaudí, és a dir, en la presència cercada des dels objectius inicials.

Els mòduls del drac, de 120 cm. de llargada, es situaren, després d'una anàlisi estètica i conceptual, per tot el saló, tant a terra com damunt d'una cadira o d'una taula; menys un, que fou col·locat al seient d'honor central, enmig de les personalitats assistents a l'acte, equiparant-lo, simbòlicament, tant en importància com en presència, amb elles. Una distribució dels dracs que complia, a la perfecció, un altre dels objectius primigenis: la convivència entre assistents i Gaudí.

Cada mòdul era il·luminat per un petit i potent focus. Una il·luminació convencional, sinó fos perquè Pericot l'**espectaclitza** ubicant cada focus en diferent angle d'enfocament respecte a cada drac, creant una recepció visual diferent i dual: la part ressaltada de la figura variava en funció del lloc d'observació del públic o en funció de la situació i del grau d'inclinació i/o d'obertura del focus.

Les notes de Pericot referides a la incorporació musical parlen sempre "d'ambientació", mai d'**espectaclització**, un canvi no només de nomenclatura sinó també, i evidentment, conceptual. Fa la impressió que, en aquest cas, es desprengui de la música com a element espectaclitzador per una qüestió de comoditat o de cansament (cal no oblidar que està seguint un tractament quimioteràpic) o perquè no dir-ho, de servilisme cap a l'acte, que es pot despendre de les seves notes:

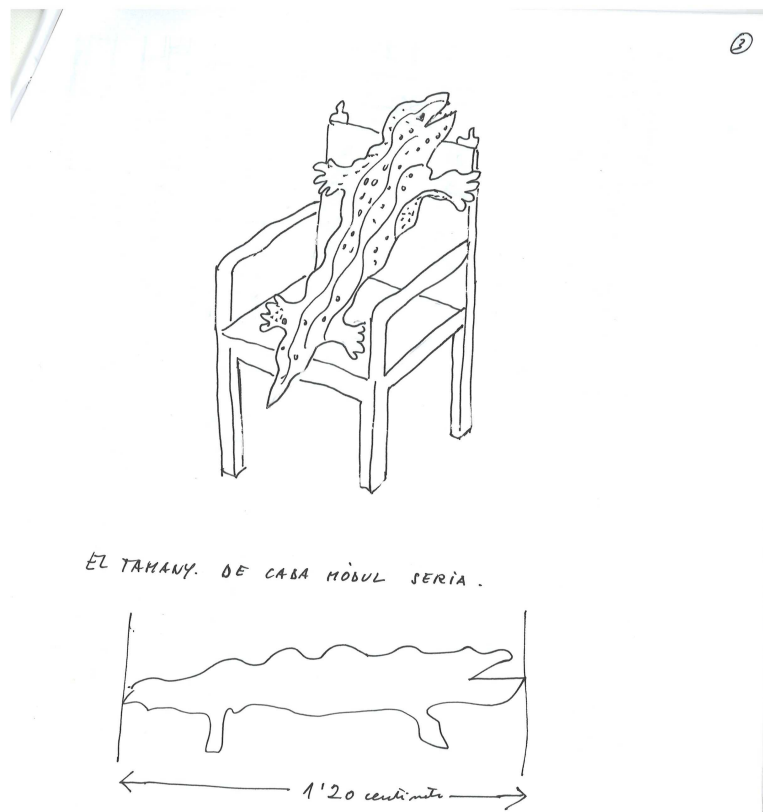
---

<sup>93</sup> Tot i que ell no ho comenti, aquesta acció, que podia ser respectuosa o molesta, depenent de la persona, es relaciona, conceptualment, amb la situació emocional de Machado i com afrontava les dificultats que li sorgien, camí de l'exili.

<sup>94</sup> Conversa mantinguda amb Iago Pericot el 13-3-07.

“ És sabut per tothom que la Reina d’Espanya <sup>95</sup> és una gran aficionada a la música i, en especial, al “cello”. És amiga personal de Mstislav Rostropovic <sup>96</sup>, per tant crec adient **ambientar** <sup>97</sup> el Saló de Cent amb un dels concerts de Josep Haydn <sup>98</sup>”. L’ambientació serà tant a l’entrada com a la sortida de les personalitats.

Aquesta, doncs, ambientació musical es dugué a terme amb la reproducció sonora de la peça *Cello Concerto in Do Major. Hob. VII*, enregistrada per Rostropovic, dins l’acte que es realitzà el dia 20 de març de 2002.



**Dibuix del drac. Notes de direcció de Pericot**

<sup>95</sup> La reina va presidir l’acte.

<sup>96</sup> Violoncel·lista i director d’orquestra rus (1927-2007). Un dels intèrprets més apreciats del seu instrument. L’any 1992 se li concedí el premi Internacional Catalunya.

<sup>97</sup> La negreta és meva per subratllar el que s’ha comentat.

<sup>98</sup> Franz Joseph Haydn (1732-1809) és un compositor austríac que va compondre òperes com ara *L’incontro improvviso* (1775), *La vera costanza* (1779) o *Il mondo della luna* (1777) que va ser dirigida per Pericot el 2004 al Teatre Lliure. També compongué simfonies i oratoris com *Die Schöpfung* (*La Creació*, 1798) o *Die Jahreszeiten* (*Les Estacions*, 1801).



### **2003.- Instal·lació "90 anys d'història de l'Institut del Teatre"**

Tot i que s'aparta força de les **espectaclitzacions**, s'hi inclou per les connotacions conceptuals que comparteixen. Pericot, ja amb el títol "instal·lació" ens remet a experiències ja comentades; però la importància recau en que incideix en l'espai continent, on amb una distribució no convencional dels elements, crea un nou llenguatge espacial que provoca al visitant o el passant, ja que s'ubica en un vestíbul, una sèrie de reaccions.

La instal·lació plàstico-visual, situada al vestíbul de l'Institut del Teatre, consistia en una extensa filera de dates, confeccionades amb "porexpan", una per cada any transcorregut des de la creació de l'Institut del Teatre, llavors amb el nom d'Escola Catalana d'Art Dramàtic, fins al moment present. Per tant, 90 petites instal·lacions individual anuals que conformaven el TOT històric de l'Institut.

### **2003.- Jornada i acte públic sobre accessibilitat**

Amb motiu de l'Any europeu de les persones amb discapacitat, el Consorci de Recursos per a la Integració de la Diversitat de la Diputació de Barcelona, va organitzar una **Jornada i acte públic sobre accessibilitat**. La Jornada consistia en cinc ponències i un debat sobre l'accessibilitat en diferents àmbits que es desenvolupava al llarg del dia, per finalitzar amb un acte de cloenda, el disseny i la coordinació del qual s'encarregà a Pericot.

Ell confessa que desconeixia el món dels discapacitats (a nivell general), la qual cosa li produïa un cert respecte a l'hora de treballar amb ells. Possiblement aquest respecte sigui més proper a prejudicis socials, dels quals ell sempre pregona que cal desfer-se'n per poder crear, que no pas a un altre factor. Siguin o no prejudicis, l'**espectaclització** parteix de la base conceptual d'atorgar protagonisme (potestat de l'espectacle) per damunt de tot, al discapacitat, utilitzant l'optimisme, la llibertat i el sentit lúdic per evitar que es converteixi en un acte només reivindicatiu i amb un punt amarg per les circumstàncies personals dels presents.

I aquest protagonisme es materialitza amb la proposta segons la qual tothom qui participarà activament, cara al públic, llevat dels convidats institucionals, pateixi alguna discapacitació.

A nivell de contingut, l'esquema de l'**espectaclització** segueix força el de les darreres creacions, amb la figura d'un presentador o presentadors que introdueixen les diverses parts o intervencions. És a dir, un esquema proper al d'un acte convencional. Però el vigor **espectaclitzador** de Pericot, ja posat de manifest en els objectius conceptuals, es mostra de ple quan idea la inclusió de l'obra de quatre personatges cabdals dins els seus àmbits i que van patir o patien algun tipus de discapacitació. Es tracta de Ludwing van Beethoven<sup>99</sup>, Sthephen William Kawking<sup>100</sup>, Tete Montoliu<sup>101</sup> i

---

<sup>99</sup> Compositor alemany, d'origen flamenc (1770-1827). És un dels compositors cabdals en la transformació de la música occidental. Creador de multitud d'obres per a piano, orquestra i música de cambra. L'any 1796 li apareixen els primers símptomes de sordesa que acaba per esdevenir total el 1815, tot i que continua component obres com la *Novena Simfonia* (1817-23).

<sup>100</sup> Científic físic de reconegut prestigi mundial. Nascut el 1942 a Oxford (Anglaterra) pateix esclerosi lateral amiotròfica, malaltia neuromuscular que va debilitant progressivament el control dels músculs i que l'obliga a desplaçar-se amb cadira de rodes i a comunicar-se a través d'un ordinador.

<sup>101</sup> Pianista barceloní (1993-97). Per a molts especialistes és el millor pianista de jazz europeu. Va fer concerts arreu del món i va editar més de 100 discs. Cec de naixement.

Miquel Martí i Pol <sup>102</sup>.

L'acte s'inicia amb uns discursos institucionals, al que segueix la intervenció del presentador<sup>103</sup> que llegeix un petit fragment de *La Divina Comèdia* de Dante Alighieri que serveix a Pericot com a declaració d'intencions i que es reproduïx a continuació:

"Quan els seus peus va deixar ja la pressa,  
Que treu dignitat a tots els actes,  
L'esperit meu, abans tot concentrat,  
Es va eixamplar amb ganes renovades,  
I va girar els ulls cap aquell puig  
Que sortia del mar cap el cel més alt que tots."<sup>104</sup>

El presentador explica la tria dels quatre personatges i dona pas a una parella que presenten a Beethoven. Mentre glossen al compositor, s'escolta *l'Oda a l'alegria* que va augmentant de volum fins a fer emmudir els presentadors quedant només la música com a protagonista. Una perversió **espectaclitzadora** de Pericot.

A continuació, un nou presentador llegeix una de les lleis de Hawking, mentre s'escolta *La representació del caos* de Haydn. En aquest cas, el component **espectaclitzador** prové de la confrontació, que esdevé connexió, entre el significat i significat de la música, i el significat de la llei física i el significat del propi Hawking, uns móns i uns llenguatges, en principi, poc proclius a relacionar-se, però que Pericot perverteix per crear un nou llenguatge sonor i referencial.

Un altre presentador lloa a Montoliu sense cap fragment musical que l'acompanyi. És just al moment que acaba quan apareix un pianista interpretant una peça de jazz. L'habilitat pervertidora i provocadora de Pericot va trencar l'esquema imperant fins llavors, paraula i música a l'ensem, per sorprendre a l'espectador amb una nova disposició ordinal dels elements.

Un quart presentador introdueix a Martí Pol, que assisteix a l'acte. L'actriu Glòria Rognoni <sup>105</sup> recita diversos poemes mentre s'escolta un fragment del *Concert de Brandenburg, núm. 1* de J. S. Bach <sup>106</sup>. Certament Pericot utilitza un esquema clàssic i convencional d'un recital de poemes (amb música com acompanyament), però - i és possible que ni ell mateix en fos conscient - el recitat d'una actriu, en cadira de rodes, davant del poeta, també en cadira de rodes, amb música de Bach, adquireix una altra dimensió al passar de ser un fet teatral a una realitat sublim que entronca a la perfecció amb l'objectiu "protagònic" inicial de l'**espectaclització**.

---

<sup>102</sup> Poeta, nascut i mort a Roda de Ter (1929-2003). Premi d'Honor de les Lletres Catalanes el 1991, va conrear el realisme històric per passar, arran de la seva malaltia, a un to més intimista i simbòlic. A partir de 1970 se li comença a manifestar una esclerosi múltiple que, progressivament, li minvaria la mobilitat i la parla.

<sup>103</sup> Cal comentar que, al costat dels presentadors hi hagué, durant tot l'acte, un traductor al llenguatge dels sords.

<sup>104</sup> Text extret del guió de l'acte, dins les notes de direcció de Pericot.

<sup>105</sup> Actriu de Els Joglars des dels seus inicis, va patir una greu caiguda durant l'enregistrament televisiu de l'obra *Àlias Serralonga* que la deixà paraplègica. Des de llavors, ha continuat la seva carrera artística des d'una cadira de rodes, amb una especial dedicació cap el col·lectiu discapacitat.

<sup>106</sup> Johann Sebastián Bach (1685-1750), compositor alemany, màxim representant de la música barroca. La seves composicions comprenen, sobretot, música per a orquestra, per a orgue i les cantates religioses. Cal destacar *Concerts de Bradenburg* (1721), *La passió segons Sant Mateu* (1729) i *La missa en si menor* (1733-38).

L'acte acaba amb unes paraules del primer presentador on convida a tots els assistents a reivindicar, en forma de CRIT col·lectiu, la solució als obstacles que impedeixen l'accés a alguns lloc públics. La reivindicació diu:

“ PROPOSO FER UN CRIT LEGÍTIM DE REIVINDICACIÓ COL·LECTIVA. La reivindicació és la següent:

FORA OBSTACLES  
FORA BARRERES  
LLIBERTAT PER TOT HOM  
LLIBERTAT D'ACCÉS A TOT ARREU

Ara nosaltres tots junt direm UN, DOS, TRES i farem un CRIT i llençarem, al mateix temps, els globus”.<sup>107</sup>

S'acaba l'acte amb un llançament de globus. El final de l'acte comprèn dos trams: la reivindicació i els globus.

Pericot accepta, i, a més, la potencia com a interacció entre el públic, aquesta part reivindicativa que possiblement el remet a lluites pròpies, tant a nivell artístic com a nivell personal. Però el llançament de globus s'apropa a una certa ingenuïtat, ratllant el naïf, a vegades present en d'altres creacions, però mai tant com aquí, que ell justifica com una manera simpàtica i vistosa de finalitzar. Sí, certament; però també, amb uns paràmetres de convencionalisme molt acusats.

L'acte es realitzà el dia 3 de juliol de 2003.

---

<sup>107</sup> Text extret del guió de l'acte , dins les notes de direcció de Pericot.

# **ESTUDI I ANÀLISI DE CINQ ESPECTACLITZACIONS**

## **UN LLEGAT DE LA CULTURA MEDITERRÀNIA. EL RENAIXEMENT (1983)**

La Diputació de Barcelona emprèn una iniciativa, que, encapçalada per 10 exposicions en diferents llocs de la ciutat, abraça un conjunt de manifestacions culturals de tot tipus, i va encaminada a relacionar i a reivindicar el Renaixement com a font de les arrels culturals del país, endinsades, com el Renaixement mateix, en l'àmbit cultural de la Mediterrània.

L'escrit d'invitació del President de la Diputació de Barcelona, Antoni Dalmau <sup>108</sup>, del que se'n reproduïx un fragment, és prou explícit i cita els principis de la iniciativa que Pericot utilitzarà com a referent i com a base conceptual i ideològica per iniciar el treball. Diu:

"(...) El títol general UN LLEGAT DE LA CULTURA MEDITERRÀNIA. EL RENAIXEMENT vol ser, al mateix temps, una reivindicació i una invitació. Invitació a anar, per sobre o per sota dels tòpics més gastats, a les deus mateixes de la nostra cultura, que troba la seva catalanitat no pas en els pintoresquismes de tipus particularista sinó, més aviat, en allò que la fa universal: la seva obertura a un espai cultural on, des de fa molt segles, l'home, la natura i la societat s'han entès d'una determinada manera, no pas unívocament, sinó responent a determinats valors, el més apreciat dels quals potser ha estat la llibertat. Aquest ens sembla el llegat més gran de la cultura mediterrània i, ensems, una fita a tenir en compte en un temps que com el nostre es creu marcat per una crisi absoluta de valors."

D'entre la gran quantitat d'actes i accions programats, a Pericot se n'hi encarreguen dues, d'àrees diferents, però intensament relacionades i gairebé impossibles de dissociar dins la seva creació artística com són la plàstica i l'escènica. D'una banda, ha de realitzar el disseny de la imatge pública al carrer de la iniciativa i, de l'altra, la direcció de la festa d'inauguració.

### ***Imatge pública***

Tot i tractar-se d'un disseny enquadrat en el món de la plàstica, Pericot ja es proposa no circumscriure'l a aquest camp, sinó **espectaclitzar-lo**. De tal manera que dissenya unes línies conceptuals i d'acció molt properes a una dramaturgia teatral. La seva proposta parteix de la idea de transformar, amb originalitat i la combinació de diferents elements, diversos indrets de la ciutat, per tal de cridar l'atenció i provocar una reacció al ciutadà.

Coincident i condicionat, a la vegada, per la declaració de principis del President de la Diputació, inicia la recerca en els orígens. I els orígens, per Pericot, provenen de la cultura grega, font de la que beu molt sovint exemplificada en una clara influència creativa de la mitologia grega, tal com ho proven aquestes afirmacions:

*"La cultura grega és l'arrel de tot, de la filosofia, de la política, del teatre, de... tot. Jo gairebé crec que el teatre va néixer i morir a Grècia. Després hi ha hagut variacions molt importants com ara Shakespeare, Calderon de la Barca, Lope de Vega i tants d'altres, però la base del fet teatral va néixer i va acabar a Grècia. I no només del teatre, sinó de la vida. Jo utilitzo sovint elements de la mitologia grega. La mitologia grega toca tots els temes i els toca tots transformats. Aquesta*

---

<sup>108</sup> Polític català. Fou elegit diputat de la Diputació de Barcelona a les eleccions de 1979 pel PSC. Fou President de la Diputació de Barcelona des del 1982 al 1987.

*és la immensa riquesa. Per a mi és la base de la meva cultura. Facis el que facis, si busques en la mitologia grega, hi trobaràs el referent o el personatge que necessites. Gairebé sempre he trobat una relació amb la mitologia, fins i tot en les coses que, a priori, semblen més irrelacionables.”<sup>109</sup>*

La recerca per aquestes arrels dóna un fruit que es materialitza amb la imatge neta i potent d'una columna grega, la qual cosa porta a creure que pretén mostrar, a l'ensem, el símbol maternal de la Mediterrània amb l'energia i vitalitat de la cultura hel·lènica

Pericot és conscient que la imatge a percebre pel ciutadà ha de contenir aquest concepte que també l'apropa al sentit històric de les exposicions i actes que vol publicitar però que s'ha de desenvolupar amb un nou llenguatge, propi de l'actualitat.

Realitza força esbossos que van des de la recreació d'una columna d'ordre dòrica buida i transparent, fins a intervencions més virtuals a base de pantalles cinematogràfiques i efectes luminotècnics per arribar a la definitiva que consisteix amb el disseny d'un capitell de fusta compost, encaixat a un obelisc ciutadà, del que naixeran 24 cables equivalents a les arestes de la columna, i en el que, tant el capitell com la base, seran perfilats per un arc de neó de color blau. Arrels i modernitat engalzades i combinades formalment i conceptualment creant el nou llenguatge esmentat.

Seguint pautes de visibilitat i efectivitat, en proposa la ubicació al cim de l'obelisc situat a la cruïlla del Passeig de Gràcia amb l'Av. Diagonal de Barcelona, de manera que l'**espectaclització** plàstica s'amplia i esdevé, també, una **espectaclització** espacial.

Treballa conjuntament amb un arquitecte, Jaume Mutlló <sup>110</sup> com a assessor i realitzador de les qüestions tècniques que Pericot desconeix, però quan s'accedeix a l'obelisc per determinar-ne l'estat i les necessitats es comprova que l'extrem no pot suportar-ne el pes. Als anys 30 s'hi instal·là l'escultura d'una figura femenina representativa de la República que, evidentment, el franquisme feu desaparèixer. Per substituir-la i coronar l'obelisc d'acord amb la simbologia del règim, primer s'hi col·locà una àguila imperial que, pocs temps després es situà a la base de l'obelisc. Al seu lloc s'hi construï una punxa amb materials molt deficients, gairebé de cartró-pedra que feien inviable cap subjecció. Pericot comenta, amb la seva ironia habitual, que *"el franquisme ja no aguantava res en aquells anys 80"*.

Però l'inconvenient, en comptes d'amoïnar-lo (bé, només el temps just), l'esperona a elucubrar i investigar noves vies que troba, després de força dies, amb la col·locació d'un gran bastida que, envoltant tot l'obelisc fins al cim (la punxa franquista), subjectés el capitell. Fou una nova intervenció a l'obelisc força diferent de la projectada, però que **espectaclitzà** de forma més evident tota la instal·lació, creant un nou llenguatge conceptual que pervertia la visió que el barceloní tenia de l'obelisc i, com a conseqüència, ampliava els camps de recepció i atenció pública, objectius primordials de la instal·lació. Pericot, com succeirà en d'altres ocasions, aprofita els elements que, d'una forma accidental i imprevista, s'incorporen al muntatge per consolidar l'**espectaclització**.

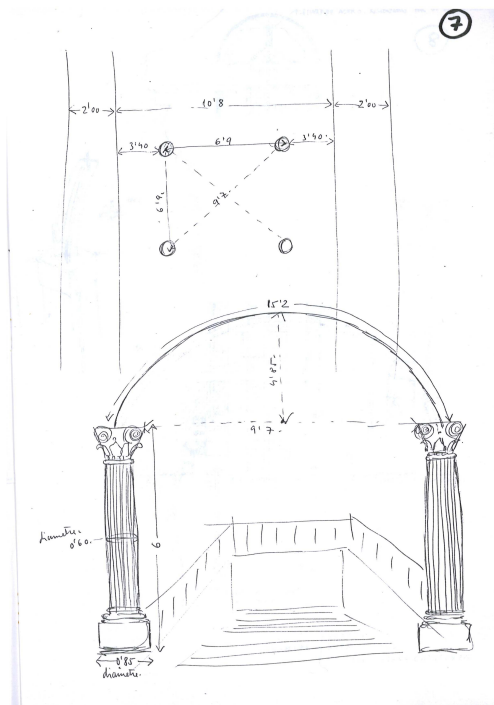
El mateix model de columna s'utilitza per construir-ne dues, d'uns sis metres d'alçada, que s'instal·len a l'entrada del metro de Rambles – Plaça de Catalunya i que, coronades per un arc, també de neó de color blau, **espectaclitzen** un espai al centre de

<sup>109</sup> Conversa mantinguda amb Iago Pericot el 23-10-06.

<sup>110</sup> Arquitecte. Entre els seu treballs, cal destacar el projecte d'ampliació i reforma del Museu d'Art Modern de Tarragona (1985). Membre de les comissions del Patrimoni Cultural de la Generalitat de Catalunya des del 2006.

la ciutat pel qual hi circula força població al llarg del dia i que, lògicament, s'ha de sentir provocada (en totes les accepcions del mot) visualment i espacialment.

Pericot estilitza la visualització de l'arc i la columna per també dissenyar gràficament el símbol general dels actes, la "marca" com l'anomena ell.



***Disseny de les columnes de l'estació de Metro. Notes de Pericot***

### ***Festa d'inauguració***

La festa d'inauguració és força complexa, atès que s'hi ha d'incorporar un recorregut per deu espais de Ciutat Vella per finalitzar al Saló del Tinell del Palau Reial.

Pericot idea dos plans d'acció: el del recorregut i el de l'acte del Tinell.

### **EL RECORREGUT**

Per al recorregut, un vast itinerari en temps i espai, proposa intervencions en els carrers i edificis. L'**espectaclització** s'inicia en la il·luminació. Pericot aposta per l'apagada general dels fanals dels carrers per on ha de transcórrer el recorregut, per aconseguir un ambient tènue, fins i tot tètric, amb l'única llum de torxes, col·locades a les finestres exteriors dels edificis per crear una nova visió de la ciutat, al mateix temps que la retro-transporta a l'època del Renaixement.

Amb aquesta intervenció, Pericot segueix els postulats creatius de nous llenguatges, però, sobretot, el de la llibertat d'acció i imaginació. Ara bé, no té en compte els condicionaments del que demana ni tampoc les conseqüències. És a dir, oblida, en certa manera, una de les seves màximes, els protocols inherents a aquests actes, i provoca una manca de correspondència entre qui contracta i qui crea, situació que, en futurs muntatges, gairebé no es repetirà.

Com era previsible, la petició es desestimà, però malgrat que la foscor total no s'aconseguí, l' **espectaclització** lumínica creà el nou ambient ideat.

Al llarg del recorregut s'hi emplacen tres petits espais on s'hi ubiquen cantants i ballarins que interpreten peces pròpies de l'època. Tot i que no es pot considerar pròpiament una **espectaclització**, aquests espais són ambientats i recreats amb la il·luminació, uns elements escènics i el vestuari dels intèrprets, més proper a un sistema convencional de distribució d'elements que no pas als postulats de Pericot.

On sí es compleixen aquests postulats és en l'**espectaclització** dels carrers. Idea una catifa d'herbes aromàtiques (romaní i farigola)<sup>111</sup>, indicadora del camí a seguir, que, al ser trepitjades desprenen olor. La fusió d'elements conclouen en un nou llenguatge sensorial i perceptiu i, conceptualment, aporten un nou efecte conductor i orientador.

L'acte s'inicià al Saló de Sant Jordi del Palau de la Generalitat, on Pericot no hi realitza cap intervenció, amb els discursos protocol·laris de les autoritats.

A continuació, es lliuraren als convidats unes targetes amb referències, gràfiques i escrites, dels principals elements arquitectònics i ornamentals de l'itinerari a seguir.

El recorregut transcorre pels espais i dependències següents:

- Pati de l'escala gòtica del Palau de la Generalitat.
- Capella de Sant Jordi del Palau de la Generalitat. Il·luminada per permetre'n la visió interior.
  
- Pati dels tarongers del Palau de la Generalitat. En les escales d'accés s'hi ubicaren els músics i ballarins<sup>112</sup> per dur a terme les seves interpretacions.
- Pont neogòtic. S'hi accedí per l'arc de la galeria sobre el qual s'hi incorporà l'arc de llum de neó de color blau, símbol general dels actes.
- Casa dels Canonges. La sortida al carrer s'efectuà pel pati on, novament, es trobaven músics i ballarins.
- Carrer de la Pietat.
- Palau del Lloctinent. La sortida al carrer s'efectuà pel pati, a les escales del qual, s'hi ubicaren el grups de música i dansa.
- Plaça del Rei.
- Palau Reial.

En arribar al Palau Reial, mentre autoritats i convidats pujaven les escales, se'ls rebia amb una pluja de pètals naturals de rosa. Tot i que visualment fou un bell cop d'efecte (reivindicat per Pericot com a element dramaturgic), conceptualment, ens porta a la tradició grega i romana on els reis i els emperadors, en entrar a la ciutat, eren rebuts amb flors.

Aquesta rebuda introduïa la comitiva al Saló del Tinell, on els esperava l'acte que s'analitza a continuació.

---

<sup>111</sup> Com més endavant es comprovarà, Pericot, amant militant de la natura, utilitza, força sovint, elements naturals en les **espectaclitzacions**.

<sup>112</sup> Els intèrprets pertanyien a dos grups de la ciutat de Florència : el de dansa, *Renaixementale*, i el de música, *Harmonia antica* . La col·laboració d'aquests grups és deguda al fet que les exposicions, organitzades per les Diputacions de Barcelona, Madrid, Sevilla i València, comptaren amb l'assessorament de la "Commune" (Ajuntament) de Florència.

## SALÓ DEL TINELL

En aquest saló s'hi ubicava l'exposició L'ESCENA DEL PRÍncep, fent referència a una dualitat escènica: el teatre nascut a Florència sota el patrinatge dels Mèdici; i l'escena que es desenvolupava a la vida de la cort, en el centre de la qual s'hi erigia la figura del príncep.

Formaven part de l'exposició, entre altres àmbits, els episodis de jardí amb la seva lenta transformació en lloc teatral; la sala contigua, destinada a fastuosos preparatius espectaculars; i l'escenotècnica posada a punt pels enginyers - escenògrafs florentins. Un dels apartats del primer àmbit, **El banquet de la cort**, aporta les bases de l'**espectaclització** del saló. En aquest apartat s'hi exposa la distribució dels banquets en els quals el component teatral era predominant, tant o més que el mateix convit.

Pericot proposa una **espectaclització** a partir de la distribució exposada però no pas com una recreació històrica, perquè "*a mi no m'ha interessat mai fer arqueologia teatral*", sinó amb una nova forma conceptual de mostrar-ho. La disposició espacial que, degut a l'amplitud de la sala, s'hagués pogut calcar, no segueix cap discurs estilístic concret i situa al mig de l'espai una enorme taula/tarima a la que envolta, al llarg dels seus quatre costats, una superfície on es situaran, damunt d'unes tovalles, les menges i begudes. I d'aquesta manera, escenari i àpat comparteixen el mateix espai físic, però els convidats resten separats dels artistes pels queviures, quedant, per tant aquells, en un pla preminent com succeïa en els banquets tractats en l'exposició. És a dir, conceptualment, i a nivell de recepció de l'espectador, s'arriba al mateix objectiu, tot i que per camins diferents.



**Dibuix de l'acte del Saló del Tinell. Notes de Pericot**



L'actuació dels grups artístics (els mateixos del recorregut) transcorre en paral·lel amb la degustació de l'àpat, el menú del qual, propi del Renaixement català, fou triat per Pericot assessorat per diversos cuiners i elaborat per Antoni Escribà <sup>113</sup>.

Aquesta **espectaclització**, una de les millor apreciades i ponderades de Pericot, tant per la creació com pel ressò obtingut, s'inaugurà el dia 13 de gener de 1983 i el record, barrejat amb un regust amarg d'actualitat, el duu a concloure:

*"És l'espectaclització més gran que hagi fet mai. I va sortir bé. Encara que hi va participar una gentada, l'entesa va ser perfecta. Gràcies a això i a moltes col·laboracions desinteressades ho vam tirar endavant. Desgraciadament, avui dia seria impossible fer-ho. Sortirien tantes traves per la seguretat, pel moviment de gent, per la Guàrdia Urbana, pel transport, pel pressupost! Tot estaria prohibit! A tot em dirien que no! És una llàstima, però la política s'ha ficat a tot arreu i no hi cap sensibilitat artística."*<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> Mestre pastisser de fama internacional a qui els pastissers europeus coneixen com el mag de la xocolata. Amic de Miró, Picasso i Dalí. Medalla d'or al Mèrit Cultural de l'Ajuntament de Barcelona el 2004, any de la seva mort.

<sup>114</sup> Conversa mantinguda amb Iago Pericot el 23-10-06.

## **ESPECTACLITZACIÓ: UNA PROPOSTA DE 20 ESPAIS PEL CENTRE NORD DE LA CIUTAT "NARCÍS MONTURIOL" (1985)**

### ***Projecte inicial***

Pericot rep l'ofertament de l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona de formar part d'una comissió assessora que estructurarà un Centre Cultural a la Zona Nord (Nou Barris) per al segle XXI, l'inici del qual és previst l'any 1987 i que s'anomenarà **Narcís Monturiol**. Se li encarrega, tal com es fa amb professionals de diverses àrees, un projecte que, en el seu cas concret, ha de versar sobre l'espectacle del futur.

Pericot parteix d'una anàlisi de la situació on ja es posa de manifest la base del seu projecte, amb la potenciació dels llenguatges actuals:

" (...) El ciutadà actual se sent lliure amb l'auto-programació domèstica, l'elecció del vídeo, la tele-compra, les lliçons d'idiomes, etc. . Tot això fa que el temps de lleure pot arribar a convertir l'home en sedentari davant la complexitat urbana, cotxes, perills, etc. que fa que es vagi concentrant, acotant el seu propi espai vital, des d'on tindrà al seu abast tota la informació.(...) Moviment, comunicació i participació, participació i afany de coneixements nous són aspectes que justifiquen el plantejament d'aquest espai (...) Les raons que provoquen el "passotisme" dins els nuclis que tenen una actitud de recerca és difícil, però hi ha un factor provocador; l'exclusió sistemàtica d'aquest tipus de gent dins el panorama cultural de la nostra societat. És veritat que cada dia hi ha més possibilitats, dins l'espectacle, de participació (...) però són manifestacions amb un sostre de possibilitats i exigència molt minso. Una actitud de recerca que es troba en la contradicció de no poder plantejar-se res de nou. (...) El fetixisme per les obres clàssiques, els valors eterns, la manca de recursos per la recerca, la impossibilitat d'expressar les inquietuds, el desinterès de l'Administració i de la CULTURA pels espectacles que proposen esquemes nous són les causes que impossibiliten totes aquelles actituds que miren més cap al futur. El que és nou és inestable i no ofereix una immediata rendibilitat electoral". <sup>115</sup>

El projecte continua amb consideracions sobre la vigència de la "caixa a la italiana" fent referència a l'espai teatral i on, amb una detallada explicació de l'espai utilitzat a **Rebel Delirium**, exemplifica el valor de cercar-ne i investigar-ne de nous.

Seguidament estableix un paral·lelisme entre l'art i la ciència a partir de la imaginació que els és comuna i proposa, com a bon coneixedor tant de l'un com de l'altra, la convivència d'ambdós móns en el nou Centre.

Més endavant, proposa els 20 espais del títol del seu projecte amb la següent introducció:

" (...) S'ha de produir l'adaptació a una nova sensibilitat. No es tracta d'una dimensió estètica sinó global, que afecta la totalitat del saber (...) No es pot pensar en un espai igual o que recordi l'escenari del segle XVIII. Ha de ser un espai lliure, motivador, polivalent, rendible, equipat, atractiu, adaptable a la varietat cultural d'avui cara al 2000. No es tracta de condicionar l'espectacle a un espai determinat sense infraestructura, com un polisportiu, que en definitiva ha substituït, la majoria de vegades l'espai a la italiana costosíssim econòmicament. (...) La proposta és una sèrie d'espais, uns polivalents i d'altres univalents que cobreixen les diferents i variades funcions que sorgiran de **l'espectaclització**. Han de provocar una llibertat des dels inicis de plantejament d'un disseny d'espectacle. El canvi

<sup>115</sup> Del projecte presentat per Pericot, pp. 2 i 3.

important és que sigui l'espai el que s'adapti a l'espectacle i no a l'inrevés com fins ara està passant.”<sup>116</sup>

Pericot utilitza per primera vegada en el projecte el mot **espectaclització** però cau en l'error de no definir-lo (com sí succeeix més endavant) ni exemplificar-lo. I al nomenar els espais, l'inclou novament. La proposta dels espais, que es detallen a continuació, s'acompanya d'un esbós de plànol arquitectònic força clarificador.

- 1.- espai ESPECTACLITZACIÓ INTERIOR
- 2.- espai ESPECTACLITZACIÓ EXTERIOR
- 3.- espai CONTROL LLUM
- 4.- espai CONTROL SO
- 5.- espai CONTROL VÍDEO – TV
- 6.- espai MATERIAL VÍDEO – TV
- 7.- espai MATERIAL SO
- 8.- espai MATERIAL LLUM
- 9.- espai SISTEMA EDITATGE
- 10.- espai REPRODUCCIÓ CINTES VÍDEO
- 11.- espai LÀSER HOLOGRAFIA
- 12.- espai SEMINARI
- 13.- espai SEMINARI
- 14.- espai ASSAIGS
- 15.- espai ASSAIGS
- 16.- espai TALLER CONSTRUCCIÓ DISSENYIS – MAGATZEMS
- 17.- espai TALLER MANTENIMENT MATERIAL
- 18.- espai VIDEOTECA – TV
- 19.- espai SUPERMERCAT CULTURAL
- 20.- espai RESTAURACIÓ<sup>117</sup>

Tal quantitat d'espais ens remet a un macro-espai proper a uns estudis televisius o de cinema, proposta que no desplaça del tot a Pericot i que entronca amb l'interès per fugir de qualsevol referència a un teatre clàssic, conceptualment i espacialment parlant. Després d'ampliar les característiques de cadascun dels espais, s'entra plenament en l'apartat de l'**espectaclització**. La definició que Pericot utilitza comprèn, a grans trets, l'analitzada en el capítol anterior per, més endavant, subratllar-ne l'aspecte docent i l'experimentació. Sobre la docència comenta:

“ (...) La visió convencional d'un seminari d'art contemporani és la d'un projector de diapositives, un vídeo-cassete amb el seu monitor o pantalla de vídeo, etc.. El tipus d'espai continua essent el de la caixa a la italiana, un espai escènic pel professor i una platea pel públic.

Actor = professor = comunicant.

Públic = alumnes = comunicats.

De cap manera, l'espectaclització minimitzaria la tasca docent del professor universitari, ans el potenciaria donant-li un sentit d'espectacle universal. (...) El dissenyador d'espectacles i, en aquest cas, el professor té a l'abast una sèrie d'elements separats entre ells, però amb

---

<sup>116</sup> Del projecte presentat per Pericot, pp. 10. La negreta és meua.

<sup>117</sup> Referida a restaurant.

la possibilitat de combinar-los de manera diferent per tal que responguin a la proposta d'espectaclització.”<sup>118</sup>

A tall d'exemple, exposa el procés de creació de *Mozartnu*, que preparava en aquell moment, per continuar amb:

“La proposta és la formació d'una nova professió: espectaclitzadors o dissenyadors d'espectacles. Disseny defineix un treball que no es basa solament en la improvisació, sinó que necessita plantejaments previs i sobretot un gran coneixement dels llenguatges de la ciència i la tècnica per poder donar-los-hi un sentit funcional i espectaclitzar-les. (...) La diferència entre teatre = improvisació i espectaclització = disseny es manifesta per la necessitat de l'aprenentatge que la tècnica exigeix per poder treure-li tot el llenguatge necessari al disseny de l'espectacle.”<sup>119</sup>

Quan equipara teatre amb improvisació no es refereix al fet teatral en general sinó als espectacles para-teatral propers a les performances i dels quals vol allunyar-se'n, tal com ja s'ha comentat.

Continua, més endavant, amb la necessitat i la importància de l'experimentació, tant a nivell general com en particular del Centre, però el seu discurs anirà derivant, novament, cap a la pedagogia tant en el continent com en el contingut:

“ (...) El procés de disseny en l'espectacle, haurà d'acceptar condicions diferents dins un procés pacient d'experimentació. La necessitat de fomentar l'experimentació és molt important, doncs encara que hi ha alguns resultats destacables, la disposició dels diferents elements de l'escriptura escènica dins un fet dramàtic és imperfecta i la seva utilització depèn en gran mesura d'un procés intuïtiu, existint encara un gran nombre de possibilitats d'aplicació irracional. L'espai experimental ha de ser l'àrea més ben tractada del Centre, d'ella depèn la reputació, el prestigi i l'evolució dins i fora del nostre país. (...) Aquesta àrea ha de ser la més lliure i oberta de totes, i a la vegada la més planificada i reglamentada cara al control de les variables estranyes que podrien incidir dificultant els resultats previstos. (...) (L'alumne) ha d'aprendre buscant noves maneres de formació dins un aprenentatge real, optimista i interessant. Formar artistes amb coneixements tècnics i científics. (...) La insistència, en la formació dels futurs espectaclitzadors, d'un concepte de recerca, de treball, obertura, participació i de diversió, serà una constant present en tota acció cultural. La preparació dels futurs espectaclitzadors ha de reunir les condicions esmentades (...)”<sup>120</sup>

Aquest projecte no es va arribar a realitzar però , d'entre altres vessants, ens permet comprovar com Pericot hi revela i hi analitza els postulats conceptuals de gran part de la seva creació artística , els quals ha defensat a ultrança i dels que ha anat de bracet fins avui.

---

<sup>118</sup> Del projecte presentat per Pericot, pp. 24 i 25.

<sup>119</sup> Ídem, pp. 29

<sup>120</sup> Ídem, pp. 30 i 31.

## UNA POÈTICA I DOS DISCURSOS (1994)

### *Projecte inicial*

Iago Pericot, com a director escènic, rep l'encàrrec, per part de la Universitat de Barcelona, d'organitzar l'acte de cloenda del Màster en Intervenció Ambiental que s'havia impartit durant el curs 1993-94.

La proposta inclou, com a base textual, una tria de poemes, realitzada abans per la professora Montserrat Morales, coordinadora de l'acte, pertanyents al llibre *Fluvià*<sup>121</sup> de Joan Teixidor.<sup>122</sup> Una tria que intentava reflectir, des de la vessant de la lírica, les bases pedagògiques del màster: l'estudi dels contextos psicològics, socials i de gestió.

La relació entre aquestes bases i el contingut dels poemes triats no sempre és simbiòtica, però sí que és cert que, com a conjunt, i a partir de descripcions geogràfiques i/o històriques, el poeta s'endinsa en el seu jo psicològic que, al mateix temps, és el reflex del context social (entès a nivell de relacions humanes i no com diferenciador de classes) i psicològic de la societat que l'envolta.

El poemari segueix, a grans trets, un recorregut paral·lel del riu Fluvià i de l'itinerari vital del poeta amb aturades des de la infantesa/naixement del riu fins a un temps i espai proper a la mort/desembocadura a la Mediterrània. Un itinerari que integra l'home en l'entorn i que no defuig la contradicció i que, en canvi, sí defuig l'auto-complaença i l'auto-resignació. Un itinerari proper, en molt moments, a la nostàlgia, però que no cau mai en l'exaltació de l'angoixa existencial.

En aquest recorregut geogràfic/psicològic trobem, a tall d'exemple, el títol del llibre i títols com *Olot*<sup>123</sup>, *Besalú*<sup>124</sup> o el poema *Panorama*<sup>125</sup>, que es reproduïx a continuació:

A SANT PERE DE RODA hi ha una torre altiva.  
La muralla d'Empúries dorm al sol.  
Els turistes omplien els carrers de l'Escala  
i moren els homes a les autopistes.

Hi ha un gran silenci a la Fageda.  
La tramuntana ho arrasava tot.  
L'aigua s'adorm a l'Estany de Banyoles.  
Al Port de la Selva el mar s'engolfa.

M'han dit que no miri tant el paisatge,  
que és mentida el somni i la fe,  
però el roure creix en el barranc de sempre  
i l'aigua s'esmuny lentament més avall.

El cel no em diu res però m'aconhorta.  
Hi ha una estrella que brilla en la nit

<sup>121</sup> Editat per Columna, l'any 1989, va ser premi Ciutat de Barcelona aquell mateix any

<sup>122</sup> Joan Teixidor (Olot, 1913-Barcelona, 1992). Escriptor i editor. Membre fundador dels Quaderns de Poesia i de la revista i editorial Destino. President de la Fundació Miró (1975-1981). De la seva extensa obra, cal destacar, en poesia, *Camí dels dies* (1948), *El Príncep* (1954) i l'antològica *Una veu et crida* (1969).

<sup>123</sup> Ob. Cit., pp. 13

<sup>124</sup> Ob. Cit., pp. 53

<sup>125</sup> Ob. Cit., pp. 51

i aquells arcs de les galeries són perfectes.  
La lluna s'ha aixecat a poc a poc.

Però un dels trets característics d'aquest recull és l'humanisme espiritualista que traspua i que, a voltes, desemboca en un cànons moralitzants propers a la "doctrina" cristiana, en el sentit més "casolà" de l'expressió, la qual cosa li confereix un estil elegíac força particular que no correspon a aquest treball analitzar-lo abastament.

Serveixi com a mostra, aquests fragments dels poemes *L'amor*<sup>126</sup> o *L'estesa d'oliveres*<sup>127</sup> i el poema *L'espera*<sup>128</sup>

(...)Necessito els teus braços per arribar al cel.  
El cap i el cor i el sexe són la mateixa cosa,  
el cap i el cor i el sexe em portaven a Déu.

-----

(...)La glòria i la pau en feien sa divisa,  
Atenes en coronava la testa dels atletes,  
a l'Arca de Noé n'arribava un esqueix.  
El senyor fou rebut amb branques d'olivera.

-----

OH CRIST, oh Crist, tan ignorat i únic,  
inaccessible, absent.  
Me'n parlaven els llibres i et cercava.  
T'he vist avui en qualsevol carrer.  
Ets jo mateix quan t'esperava.

-----

Com a darrer exemple, es reproduïx un fragment del citat poema *Besalú* on convergeixen l'element geogràfic i l'espiritual:

(...)El romànic construïa aquelles primaveres  
i jugàvem a fet al claustre de Ripoll.  
Fatigats ens assèiem davant la portalada,  
"la Bíblia al cor de Catalunya impresa".

Aquest recull serà recitat per Sam Abrams<sup>129</sup>, també poeta, coneixedor i admirador de l'obra de Joan Teixidor.

---

<sup>126</sup> Ob. Cit., pp. 25

<sup>127</sup> Ob. Cit., pp. 55

<sup>128</sup> Ob. Cit., pp. 35

<sup>129</sup> D. Sam Abrams és un escriptor nord-americà, establert a Catalunya, que ha conreat la poesia, la traducció, l'assaig i la crítica. És co-director de la col·lecció "Clàssics" de Proa i col·labora habitualment al diari Avui. Ha traduït i publicat més d'una vintena de volums de poesia catalana moderna a l'anglès com ara *Pel nord de la nostàlgia (1991)*, una selecció de poemes del 1948 al 1989 de Joan Teixidor.

## ***L'espai***

L'altre condicionant que se li exigeix al director és la ubicació de l'acte. Se li ofereix com a espai escènic, els jardins i l'escalinata exterior d'accés al Palau de les Hores de les Llars Mundet de Barcelona.<sup>130</sup> Per a la resta de l'acte, Iago sol·licita una llibertat d'acció que li és acceptada sense cap problema.

### L'ESPAI ESCÈNIC

Tenint en compte el que ja s'ha comentat en relació al sistema de treball de Iago Pericot, és perfectament lògic que iniciï la preparació de l'acte amb el projecte d'**espectaclització** de l'espai escènic. Un espai no teatral, com tants d'altres on ha intervingut i als que està avesat, que la teatralitat transforma i que, per altra banda, considera perfecte per al seus pressupòsits.

La visió que s'observa des de l'espai-espectador li permet idear dos plànols d'acció: d'una banda, l'escalinata per ella mateixa, i de l'altra, la terrassa i la barana que la protegeix.

L'escalinata, de pedra grisa i d'una amplada propera als quatre metres, consta de dos trams d'escala de sis graons cadascú, amb un replà que els separa, d'uns 8 m<sup>2</sup> de superfície, i que esdevé un petit escenari.

La terrassa es divideix en dues parts: un petit atri (d'uns 4 m<sup>2</sup>), situat davant de la porta d'entrada al palau, cobert per una balconada superior sostinguda per columnes, i la terrassa, pròpiament dita (d'uns 12 m<sup>2</sup> per costat), que ocupa tot el perímetre de la façana de l'edifici i està flanquejada, menys a la part central de l'escalinata, per una imponent barana de pedra amb petites columnes com a suport. En aquesta barana hi ha situades dues esferes/globus de llum, d'un volum considerable, suficient com perquè una persona s'hi pugui asseure.

## ***L'espectaclització***

Pericot, després d'una anàlisi dels textos, considera que són una bona base de treball però no l'única ni la decisiva i opta, seguint els principis de l'**espectaclització**, per considerar-los un element més de tot el muntatge, amb la convicció que no l'interessa, en absolut, convertir-lo només en una lloa dels poemes. Davant de les dues premisses, la textual i l'espacial, i una, gairebé, imposició, el recitador<sup>131</sup>, Pericot elabora un petit esquema conceptual i dramàtic on defineix les principals línies d'acció del treball **d'espectaclització**, i que es reproduïx a continuació:

Audiovisual poètic basat en cicle de poemes autobiogràfics de Joan Teixidor

- Un sol text poètic
- Dos discursos: oral i visual. Textos, espai i actors
- Una sola dramàtica. Compatibilitat pel contrast
- Dos protagonistes: Poeta i rapsode

<sup>130</sup> Un espai que havia estat la Maternitat i que la Diputació de Barcelona va adquirir els anys 80 i va adaptar, posteriorment, per a usos socials, culturals i escolars.

<sup>131</sup> A qui Pericot no coneix però per qui sent curiositat. És aquesta curiositat la que genera el "gairebé" esmentat. (Les cometes i l'accepció de l'adverbi són meves).

- Un antagonista: la poètica de la perversió (actor/actriu)
- Tots busquen la poètica del món
- El cos humà com a posició natural i perversa
- Forma i fons. Juxtaposició

Tenint present aquest esquema, inicia l'**espectaclització** de l'espai, com a continent i contingut a la vegada, basant-se en reflexions sobre l'ús d'aquest espai i de les conseqüències que es deriven d'aquest ús:

- 1.- Alteració de l'ordre acadèmic**
- 2.- La poètica associada a la bellesa.**
- 3.- Els actors**
- 4.- Protagonista i antagonista**
- 5.- El fons i la forma**
- 6.- Els símbols**

**1.-** Per Pericot cal alterar l'ordre acadèmic i trencar l'academicisme de tots els actes universitaris. Ell considera que hi ha una manca de visió lúdica en aquests actes i partint de la seva idea d'espectaclització, creu factible, fins i tot, un nou concepte de la docència amb una aplicació del joc com a eina de composició dels processos pedagògics. Alterant l'ordre que permet una redistribució dels elements d'un espai, una de les bases de l'**espectaclització**, la nova composició esdevé més captivadora i ajuda, amb un nou llenguatge, a la millor comprensió dels programes lectius jugant, és a dir, acceptant les regles del joc que el nou ordre imposa.

Si a les activitats lectives ja els hi pressuposa la facultat d'**espectaclització**, és lògic que a les més lleugeres o festives com pot ser aquest acte, sigui la perversió la que comandi l'alteració. En aquest cas concret, i fent un paral·lelisme evident amb la base textual de la proposta, decideix aplicar-ho a la poètica de la perversió, entenent com a perversors tots els elements que configuren l'espai i que conformaran la posada en escena. La perversitat ha d'aparèixer, no obstant, seriosament atractiva. Ha de ser la constatació de com la poètica pot alterar el determinisme d'un espai.

També, i inclòs dins el paradigma de l'academicisme, considera que cal trencar amb el model imperant dels recitals de poemes. Aquí Pericot barreja, volgutament, academicisme i formalisme, que si bé gaudeixen de proximitat semàntica, no són pas el mateix. Quan parla d'academicisme del recitals poètics es refereix a la imatge d'un recitador, a peu dret, amb un faristol al davant, acompanyat o no d'una música, en directe o enregistrada (depenent de les possibilitats econòmiques de la proposta), tirant endavant una sessió "assenyada" i un xic avorrida. Aquesta descripció correspon més a una exposició/descripció formal que no a una acadèmica (Plató dixit!), però Pericot les utilitza indistintament per a definir-ho.

D'altra banda, que Pericot refusi aquest esquema i no en citi cap altre, porta a creure un cert desconeixement, volgut o no, i un intencionat (aquest sí!) allunyament d'experiències d'espectacles de poesia que han trencat, abastament, la formalitat i l'academicisme (en el ple sentit de les dues accepcions) i que han gaudit del recolzament del públic i de la crítica des dels anys 60 del segle XX fins avui, entre els que es poden citar, deixant de banda els dels propis poetes, els de grups com ara La Gàbia o els inicis



del Teatre Lliure<sup>132</sup> o les diverses propostes que l'actriu Fina Rius<sup>133</sup> ha presentat darrerament a la temporada barcelonina.

Per a ell, aquest, diguem-ne, oblit ve més justificat per la necessitat d'anar més enllà per fer espectacle, que no pas pel menyspreu de propostes com les citades. Encara que, com li passa sovint, i d'una forma més propera a la ingenuïtat o a la innocència que no a la immodèstia o a la prepotència, afirma que crea "*coses que la gent mai havia vist*"<sup>134</sup>. Encara que també es pot entendre aquesta afirmació com a reflex de la seva necessitat de cercar nous llenguatges, tot i que utilitzi, conscient o inconscientment, conceptes o elements no originals.

## 2.- La poètica associada a la bellesa.

Un dels màxims exponents de la poètica és, per a Pericot, la bellesa. La bellesa entesa com a concepte ampli que abraça tots els àmbits, però circumscrit, sobretot, a la natura i, molt especialment, al cos humà.

L'espai proposat ja du implícit aquest concepte de bellesa/natura que ell, amplia i referma, seguint el seu propi directori, amb la incorporació de dues persones més que en seran el referent i, a més, l'altre component primordial, junt amb la poètica textual, de l'**espectaclització**: un actor i una actriu, màxims exponents de la natura viva i en moviment, i en aquest cas també de la poètica de la perversió, com a contrast del rapsode, al qual ja li ha adjudicat un estatisme intrínsec.

Perquè Pericot ja ha decidit, des de bon principi, que el rapsode seguirà els cànons formals i academicistes (tal com parlàvem abans) dels típics recitals poètics tant en la presència escènica com en la recitació, pròpiament dita. Sobre aquest punt, cal fer un parèntesi per comentar que Pericot no li va donar pràcticament cap indicació del mode d'interpretar/recitar els poemes perquè, segons ell, "*Sam Abrams estava acostumat a recitar i ja m'anava bé tal com ho feia*".<sup>135</sup> Aquest "tal com ho feia" es va traduir en una lectura correcta i entenedora, un pèl plana o sense massa èmfasi i una afectació en la dicció que s'accentuava en segons quina construcció de l'estrofa. Força lluny, però, de les ampul·lositats i virtuosismes dels rapsodes professionals i clàssics.

Tornant a l'estructura general, és certament remarcable que prengui aquesta (aparent) opció formal sobre el rapsode quan, ni tan sols el coneix ni ha parlat mai amb ell, per la qual cosa ignora si aquest home fora capaç de realitzar alguna intervenció teatral o **espectaclitzadora**.

Davant d'aquest fet, es poden treure dues conclusions:

---

<sup>132</sup> La Gàbia, de Vic, ha estat un dels grups més representatius de l'anomenat teatre independent amb una producció d'una trentena de muntatges des dels anys 70 fins al 1994, any que desapareix. D'entre els seus espectacles, de variada tipologia, es poden citar *És quan dormo que hi veig clar* (1972), sobre poemes de J.V. Foix i *Un somni per a Artaud* (1987), a partir de poemes i textos d'Antonin Artaud. El Teatre Lliure pren com a base l'obra del poeta Miquel Martí i Pol *Amb vidres a la sang* i en fa un espectacle amb el mateix títol que es representa el 1978. D'aquests espectacles (i d'altres que no es citen), Pericot en podia tenir referències quan preparava aquesta **espectaclització**.

<sup>133</sup> Fina Rius és una actriu amb una àmplia trajectòria professional en tots els camps de la interpretació i que ha creat diversos espectacles amb base poètica com ara *La rosa als llavis* (1990), de J. Salvat-Papasseit o els més recents *Ales* (2002), de Jacint Verdager, *Un mar dins del calaix* (2003), de Joaquim Ruyra o *El Palau de l'Alquimista* (2006) de Josep Palau i Fabre. Els dos darrers han fet temporada a l'Espai Brossa de Barcelona.

<sup>134</sup> Aquest tipus d'afirmacions qualificant la seva obra són una constant a la que retorna sovint, com s'ha pogut veure anteriorment en aquest mateix treball.

<sup>135</sup> Conversa mantinguda amb Iago Pericot el 6-4-07.

- Que Pericot, sabent que no disposa ni vol destinar gaire temps per assaigs, s'arrecera en allò que domina abastament i en allò que, des d'una òptica eminentment "teatral", pot controlar i dirigir, i opta per la incorporació dels dos actors als qui pressuposa una fàcil i assimilable entesa en el treball. Per tant, el desconeixement de les habilitats "**espectaclitzants**" de Sam Abrams i la seva possible descoberta és possible que li generi més dificultats que no pas troballes vàlides i, si a això s'hi afegeix un cert recel per com el rapsode pugui rebre i reaccionar a les seves propostes, és comprensible que arribi a la conclusió que, tot plegat, és un esforç excessiu tenint en compte les característiques de l'acte.
- És molt possible que a Pericot ja li interessi, d'entrada, jugar al formalisme clàssic del rapsode per introduir després nous elements dramàtics i, per contraposició i contrast, crear un dels elements claus de la seva espectacularització: la juxtaposició de llenguatges i formes.

Coneixent la trajectòria de Pericot, és aquesta darrera opció (potser amb algun mínim pòsit de l'altra) la més vàlida per a ell, ja que una de les seves constants és la manca de por a enfrontar-se a nous reptes (més ben dit, l'esperona aquest enfrontament!) i l'assumpció de riscos, incloent-hi el de la imperfecció artística que ell pondera, sovint, com a element positiu (tal com ja s'ha comentat).

Per això, el fet que el rapsode "actui" clàssicament és un factor que ja li arriba incorporat dins la mateixa proposta però que Pericot aprofita i converteix en un component enriquidor per **l'espectaclització**. I aquesta és també una de les claus del seu treball: aprofitar, en benefici del resultat final, qualsevol circumstància, ja sigui intrínseca o elaborada (i per insignificant que sembli) que es pugui utilitzar o reconduir cap a la seva idea conceptual. D'aquesta manera, cal recordar que el "classicisme" del recitat de Sam Abrams és força sui gèneris i que aquesta peculiaritat és la que porta a Pericot a manipular-la el mínim i a aprofitar-la "*tal com raja*". Però, segurament, si el rapsode hagués interpretat els poemes dins d'uns paràmetres encara més clàssics, el creador l'hauria tractat, dramàticament, de la mateixa manera.

### 3.- Els actors

Com s'ha citat abans, Pericot associa especialment la bellesa amb la del cos humà però no des d'uns codis estètics estafats sinó des d'uns molt més amplis i universals. Allò que l'atrau del cos humà és la seva capacitat de transformació, una transformació que genera, a la vegada, bellesa, de tal manera que el cos esdevé creador i recreador.

D'aquí prové que el contrast existent entre el recitador i els actors, també el posi de manifest i vulgui accentuar-lo entre l'actor i l'actriu, cercant unes tipologies, al marge de les gènere, força diferents, tant pel que fa a la provinença com a la disciplina del treball. Tenint en compte que el seu treball serà eminentment corporal, el director incorpora a l'actor Joan Soler<sup>136</sup> que, amb un remarcable domini del cos, ha begut de les fonts del teatre clàssic japonès des dels inicis de la seva carrera i a Beth Escudé<sup>137</sup> que, tot i ser dramaturga i directora, ha participat, com a actriu, en algunes obres seves i en experiències com ara la present. Com és fàcil suposar, dues formes ben diverses

<sup>136</sup> Actor que ha viscut prop de 10 anys al Japó i la Xina, investigant les arrels dels diferents mètodes interpretatius orientals, especialment els del teatre "nôh" i la dansa "butoh".

<sup>137</sup> Actualment professora de l'Especialitat de Direcció i Dramatúrgia a l'Institut del Teatre. Com a autora, ha estrenat força obres, d'entre les que destaquen *El color del gos quan fuig* (1996), *Cabaret diabòlic* (2003) i *Aurora Degollada* estrenada a la Sala Tallers del TNC, l'any 2006.

d'interpretació. A la concreció i domini del gest i moviment de l'actor s'hi contrarestarà la vehemència i espontaneïtat de l'actriu/dramaturga.

Inicialment, Pericot proposa que tots dos apareguin nus, però ben aviat canvia de parer quan constata que a la bellesa corporal li cal un conflicte i que aquest conflicte es pot provocar més fàcilment si un dels dos va vestit. Novament, aprofita les circumstàncies, en aquest cas les personals, i decideix que l'actor, tant per formació com per constitució física, serà qui apareixerà nu, i per contextualitzar visualment el conflicte, proposa que el vestit d'ella sigui el d'una "dominatrix" sadomasoquista. Allò que l'interessa reflectir és la fragilitat de la bellesa pura i innocent d'ell, enfront la dominació de la torbadora i perversa bellesa d'ella. Dos tipus de bellesa que, encara que confrontats, formen un sol tot: el de la poètica de la perversió que citava d'antuvi.

Vista després la representació, s'observa que aquest enfrontament és també, metafòricament, el de la poètica contra la societat. Una poètica que està desprotegida i amenaçada per una societat insensible, freda i egocèntrica que no combrega amb els valors poètics. Però també és un enfrontament entre la mateixa poesia (sobretot, en aquest cas, l'escrita): ell representa la poesia neoromàntica, idíl·lica i, fins i tot, la social de la segona meitat del segle XX, com un reflex del que una gran majoria entén com a poesia; i ella una poesia emergent, dura i directa que entronca amb la realitat més propera de l'individu i que, sense caure en una marginalitat manifesta, s'emmarca en un radicalisme conceptual i temàtic, com poden ser els poemes de Roger Wolfe<sup>138</sup>.

I, finalment, aquesta confrontació poètica també és una reivindicació de la poesia en la violència i en l'agressivitat, àmbits en els que Pericot s'entesta, des de fa temps, i molt encertadament, a trobar-la-hi. Una poesia que, seguint els seus postulats, incita a la perversió de cercar-la i gaudir-la.

Reprement la qüestió actoral, trobem un nou aprofitament dels condicionaments dels intèrprets. En les converses prèvies, Pericot observa que la formació oriental de l'actor marca força tots els seus moviments i és llavors quan decideix incorporar el contrast entre l'Orient i Occident. Atès que es realitzaran pocs assaigs (factor inherent de les espectacularitzacions), i possiblement, cap en l'espai real<sup>139</sup>, i que cadascun s'ho haurà de preparar per separat, Pericot força una treball que reforci i visualitzi aquest contrast. La d'ell serà una interpretació precisa i, en alguns moments, freda, i la d'ella molt més carnal, "calenta" i desorganitzada de moviment. Aquestes premisses es compleixen en la representació i l'actor calcula cada gest i desplaçament al mil·límetre mentre que ella executa les accions i el moviment d'una forma molt més improvisada.

És una visualització dels dos móns que, a priori, pot semblar simple, però que és tremendament efectiva. I és en aquesta aparent simplicitat on Pericot, després d'estudiar-la a fons, estableix les bases de la connexió immediata amb l'espectador.

---

<sup>138</sup> Roger Wolfe és un poeta espanyol, nascut a Anglaterra l'any 1962, que ha estat qualificat com un dels màxims representants del "realisme brut" a l'estat espanyol

<sup>139</sup> Durant el mes de maig es van fer dues sessions preparatòries i un assaig, pròpiament dit. Al cap de tres setmanes, durant les quals tothom havia treballat pel seu compte, i quan faltaven dos dies per la representació, se'n va fer un altre i es va poder accedir a l'espai un parell d'hores per concretar i provar alguns aspectes. Finalment, el dia de la representació es va fer un repàs, molt a l'engròs, una hora abans de començar, en una sala del Palau.

#### 4.- Protagonista i antagonista

Seguint l'esquema inicial proposat, els protagonistes són, a l'uníson, el poeta i el rapsode. Una primera i ràpida anàlisi ja porta a pensar que, el poeta, representat pel seus textos, en seria la part primordial i el rapsode, només el vehicle transmissor. Però cal una observació força detallada per ratificar-ho. A priori, sembla que el protagonisme recaigui en el rapsode degut a la seva omnipresència durant tota la representació, no només per la seva distribució a l'espai (que s'analitza més endavant), sinó sobretot per la personificació del poeta. Ara bé, com a vehicle transmissor, Sam Abrams, mitjançant la seva pròpia veu, cos, dicció i implicació emocional es converteix en Joan Teixidor. I és aquí on canvien les tornes. Ell sembla ser el protagonista, tot i que manlleua les paraules de l'altre. Talment com un actor que, normalment, i seguint unes pautes tradicionals, també manlleua les paraules de l'autor de l'obra, després se n'apropia i en fa un ús que, d'acord amb el director, li provoca unes determinades emocions que transmet al públic. Per tant, el rapsode exerceix d'actor que personifica l'autor. És a dir, sense ser-ne conscient, interpreta un personatge i per tant el protagonisme no és del Sam Abrams-persona sinó el del Sam Abrams-actor-rapsode. De tal manera que els protagonistes que, inicialment eren dos, han passat, per un moment, a ser tres per acabar, tot manlleuant i pervertint una expressió bíblica, encloent-se en un.

L'antagonista, seguint també l'esquema proposat, és la poètica de la perversió representada pels dos actors. Aquest concepte, ple de reminiscències filosòfiques, li serveix a Pericot per encabir-hi les accions tant físiques com emocionals que els actors realitzen i que han de provocar reaccions, tant a ells mateixos com a l'espectador. La perversió de l'un i de l'altra, envers ambdós o envers el públic, tot i ser diferent, porta al mateix objectiu. Ell, nu, provoca a l'espectador unes emocions diferents de les que provoca ella vestida, les quals depenen del grau de receptivitat o de refús davant del cos humà, i/o la seva violència, i/o la seva bellesa i que no sempre són contràries i sí complementàries. La bellesa d'ell pot arribar a provocar crispació, tant en l'altra com en el públic, pel seu minimalisme gestual i temporal, de la mateixa manera que la d'ella pot arribar a aclaparar per insidiosa o excessiva, i/o viceversa.

Però l'antagonisme vers el protagonista és dubtós. Pericot indica, en les seves notes i quaderns, plens d'altra banda de dibuixos, tipus "story board", de les escenes, que *"(...)el discurs visual i el textual són dos discursos que s'uneixen conceptualment en un sol text poètic però que segueixen recorreguts diferents i paral·lels. Les accions dels actors són autònomes i no poden interferir en els poemes. Seran minimalistes i es faran totes amb molta lentitud i sense cap tipus de so (només algun, a decidir, quan el rapsode calli) per no interrompre la recitació. Les accions, tret de la final, es faran entre l'actriu i l'actor i només, en moments molt puntuals, guardaran alguna relació amb el poema que s'està dient. No poden ser mai una il·lustració del poema(...)"*.<sup>140</sup> És evident, tal com ja s'ha comentat, que no l'interessa establir cap relació entre accions i poemes perquè són dos llenguatges diferents i ben delimitats, dos móns juxtaposats que n'esdevenen un de nou amb personalitat pròpia i trufat de petits detalls d'ambdós móns. Per tant, l'objectiu de l'antagonista, aristotèlicament parlant, l'oposició als objectius del protagonista per tal de mantenir el seu statu quo, no es compleix. Ans el contrari, tant l'un com l'altre cobegen un mateix objectiu comú, que si bé el cerquen per camins diferents, al final hi arriben en plena convergència. O sigui que no hi ha competència i desapareix el conflicte. Són dues

<sup>140</sup> Notes manuscrites, en fulls solts, durant la preparació de la present **espectaclització**.

visions complementàries de la poètica i això comporta que tots els executants, d'una manera o altra, siguin els protagonistes i la figura de l'antagonista desaparegui.

## 5.- El fons i la forma

Tenint com a base les definicions psicològiques de la Gestalt<sup>141</sup> i les filosòfiques de Plató i d'Aristòtil<sup>142</sup> sobre forma i fons, Pericot, amb el màxim de respecte però amb llibertat, també les **espectaclitza** i les dissectiona, les barreja i les utilitza indistintament. I és així com a la forma li corresponen les accions físiques que realitzen els intèrprets i la manera com el rapsode recita els poemes. I al fons, el mode com es realitzen les accions i els textos dels poemes. Però on comença pròpiament la seva **espectaclització** és quan afirma que, en aquesta posada en escena, fons i forma es dilueixen i es camuflen contínuament fins al punt que només es poden identificar per qui té més protagonisme escènic en aquell moment. I cita com a exemples:

- Quan el rapsode recita, ell és forma i els actors, fons<sup>143</sup>
- Quan els actors accionaven, ells són forma i el rapsode, callat, fons
- Quan tots tres interpreten a l'uníson, tots tres són una sola forma i el fons, l'espai on es representava, és a dir, els jardins del Palau de les Heures.

Si s'analitzen aquests exemples queda palès com, partint d'uns postulats filosòfics i psicològicament irrefutables, Pericot en fa un ús una mica parcial però que no arriba mai a traïr-los, conceptualment parlant.

## 6.- Els símbols

La simbologia, un altre dels elements inherents a les espectacularitzacions, apareix en aquesta en poques ocasions però amb una gran contundència. Deixant de banda els signes corporals i gestuals, alguns tractats anteriorment i d'altres que ho seran més endavant, trobem dos trets, un sofà, unes boles blanques i una rosa vermella, que s'analitzen seguidament:

Els dos trets apareixen al principi de la representació, i tot ser clarament un cop d'efecte inicial, denoten un avís per a l'espectador per tal d'informar-li que, tot i entrar en una tessitura poètica, aquesta poètica introduirà components provocatius i d'una certa violència. Pericot tira la pedra i no amaga la mà.

El sofà, d'un model clàssic amb punts rodons al respatller, és un element escènic pràctic i simbòlic al mateix temps. Pràctic perquè és el lloc des d'on el rapsode recitarà, i simbòlic perquè, a l'estar situat en el replà del mig de l'escalinata, pren un protagonisme imponent que reflexa, d'una banda, la comoditat i aïllament que el poeta necessita per a crear, i de l'altra, el propi món, sovint, molt petit, del poeta. El fet que sigui de color negre

---

<sup>141</sup> La Psicologia de la *Gestalt* és un corrent de pensament dins la psicologia moderna, que va aparèixer a Alemanya a principis del segle XX i que indica que la forma és el conjunt significatiu de les relacions entre els estímuls i les respostes, entesos com a un tot, sense dissociar els elements del conjunt en que s'integren, fora del qual no tenen cap significat. Aquest tot és molt més que la suma de les seves parts.

<sup>142</sup> Resumint i esquematitzant molt, per a Plató, la forma, com a ésser constitutiu de les coses, resta fora d'elles i és percebuda per l'enteniment. Segons Aristòtil, els dos elements són inseparables, però compresos com a distints dins la raó. El fons no existeix fins que no rep la forma per a concretar-se.

<sup>143</sup> Establint un paral·lelisme amb la disposició dels actors en l'espai i, aprofitant que una de les armes de Pericot és la ironia, em permeto assenyalar que els actors eren fons, i molt fons, també perquè estaven situats al fons de l'espai escènic.

és un senyal evident de la seriositat, rigor i classicisme (tal com s'ha comentat abans) del poeta i, per extensió, de la seva poesia.

Les boles blanques, d'una mida semblant a les de tennis taula, apareixen en dos moments diferents i distanciat en el temps. Pericot dona una eina al públic perquè imagini i inventi, sense destapar el veritable sentit de la seva incorporació a la posada en escena. Si aquesta pretesa participació de l'espectador ja és prou important com per incorporar-les, ho és encara més si es té en compte que és l'actriu qui se les treu d'ella mateixa. Un moment del pit i un altre dels cabells. És aquest abocament intern a l'exterior que ens porta a creure que aquestes boles són sinònim de la innocència i bonhomia que el personatge, malgrat la seva actuació i presència, conserva en el seu interior. O bé que, seguint amb aquest símil, es desfà d'aquestes "belles" qualitats per refermar-se en la seva poètica de la perversió i de la crueltat. Com diu Pericot *"trii i imagini"*.

La rosa vermella és el símbol clàssic de bellesa i com a tal, l'hi incorpora. Però tractant-se de Pericot, és difícil creure que es limitarà a aquest classicisme i, efectivament, li atorga un nou sentit, ben trencador, a l'utilitzar-la com a fuet per part de l'actriu, que fustiga amb ràbia l'actor fins que la rosa, i també el símbol, es fa miques.

Finalment, cal precisar que un dels símbols i referents que Pericot aprofita habitualment, com és la música, no s'inclou en aquesta espectacularització perquè la considera innecessària, atès que considera que els mots dels poemes ja duen, implícitament i explícitament, un component musical.



***Una poètica i dos discursos***

## **La representació**

La representació es va dur a terme el dimecres, 22 de juny de 1994, a les 20,30 h., amb la següent fitxa artística:

El qui diu els poemes.....	Sam Abrams
El poeta.....	Joan Teixidor
Actor.....	Joan Soler
Actriu.....	Beth Escudé
Muntatge i Direcció.....	<b>Iago Pericot</b>
Idea i Coordinació.....	Montserrat Morales

El públic, una cinquantena de persones, s'acomoda al jardí, assegut<sup>144</sup> en unes butaques de boga distribuïdes molt aleatòriament i no sempre ben arrencades ni ben situades enfront de les escalinates que conformen l'espai escènic. Pericot, volgudament, distribueix d'aquesta forma els espectadors per trencar, com sempre, amb els esquemes preestablerts d'una representació teatral. Però amb aquesta disposició també crea clarament, tot i no estar previst, la sensació de ser enmig d'una trobada de coneguts, prenent la fresca al jardí i degustant alguna beguda en un ambient tranquil i sense cap pressa.

Damunt la barana de la dreta (de l'espectador), es troba l'actor, nu, situat d'esquena i totalment immòbil. Duu el cos maquillat d'un color blanc/gris, i la seva postura, amb els braços alçats que sostenen una espècie de sedàs,<sup>145</sup> vol emular la d'una escultura incorporada al jardí. El maquillatge corporal és una evident referència al dels executants de la dansa *Butoh*<sup>146</sup>, circumstància que Pericot aprofita com a una visualització més del contrast orient/occident esmentat abans.

Asseguda a la barana de l'esquerra (de l'espectador) amb les cames obertes, mig girada de perfil i movent lentament el cap, mentre observa l'espai i el públic, s'hi troba l'actriu. Una llarga i imponent cabellera acompanya un vestuari, de cuir negre i botes altes del mateix color que, com ja s'ha comentat, és el reflex d'una "dominatrix". Tant per la disposició escènica com per l'actitud d'ambdós queden paleses, ja d'entrada, les diferències i el contrast que es volen subratllar però sense concretar-los en cap aspecte, la qual cosa crea, com a mínim, curiositat a l'espectador.

Amb una rosa vermella a la mà, apareix, per la porta del palau, el rapsode. Avança cap endavant, per la terrassa, i just quan arriba a la vora de l'escala, deixa anar la rosa a terra i continua, tot baixant l'escalinata, fins arribar al replà on, al mig i cara públic, hi ha instal·lat el sofà<sup>147</sup>. S'hi asseu, agafa una carpeta que obre, pren un micròfon amb fil i diu

<sup>144</sup> Els espectadors (uns 10) que arriben quan ja ha començat la representació, per educació i/o vergonya (no és ara el moment d'analitzar-ho), es queden, majoritàriament, drets al darrera, malgrat alguns intents, per part de Pericot, de fer-los seure a les butaques buides.

<sup>145</sup> Després es descobrirà que és un instrument de percussió.

<sup>146</sup> Classificada per força especialistes com a un pas entremig de la dansa i el teatre, té com a objectiu la recerca del cos primigeni, "el cos que ens ha estat robat". Els moviments són extremadament lents i coordinats i passen per totes les parts del cos, buscant una bellesa interior que es reflecteix a l'exterior amb una distinció silenciosa, sòbria i molt subtil.

<sup>147</sup> Veure comentari en l'apartat **6.-Els símbols**.

les frases d'Eurípides<sup>148</sup> que es reproduïxen a continuació i que es citen, dins el pròleg, en l'edició de *Fluvià*:

(...) Sense art, no puc viure. Quan ja és vell, el poeta encara canta (...)

Sense gairebé pausa, l'actriu agafa una pistola de la barana i dispara dos trets<sup>149</sup> a l'actor que comença a moure's lentament, mentre fa sonar el que abans semblava un sedàs i que no és altra cosa que una pandereta d'un diàmetre considerable. L'actor comença a caminar per la barana i el rapsode a recitar el primer poema, moment que l'instrument deixa de sonar.

Durant aquest poema, i sempre amb la precaució de no entorpir l'emissió de la paraula, l'actriu es desplaça, s'asseu en una de les esferes/globus de llum (que ja està encesa)<sup>150</sup>, trau un llapis de llavis de la pitrera, es pinta els llavis, i, de la cama situada més cara al públic, se'n descorda les lligues, s'abaixa la mitja i, a la cuixa, hi escriu (amb el pintallavis) un número de telèfon.

Aquestes accions, i part de les que s'esdevindran durant la representació, l'actriu les realitza amb una gran dosi, que per moments esdevé exagerada i paròdica, de luxúria. Pericot estreny tant la simbologia sexual/provocativa que, de vegades, provoca l'efecte contrari i el personatge sembla més ser una aprenenta que imita uns codis ja establerts, que no pas una dona forta i potent.

En els dos poemes següents, els actors es limiten a fitar-se i a desplaçar-se, lentament, com sempre, i amb les característiques de moviment de cadascú ben definides, per les respectives baranes i en direcció cap a l'escalinata, quedant, ella, asseguda a l'altra esfera (de la banda esquerra) amb les cames obertes cara al públic i ell, dret, al costat d'una de les esferes de la banda dreta. El rapsode no fa referència, en cap moment, a la presència dels dos i continua recitant impassible.

Quan s'acaba el poema, l'actriu inicia un auto-acaronament dels pits i quan sembla arribar a un cert plaer, es treu, del pit, unes boles blanques que llança escales avall. A més de l'anàlisi efectuat anteriorment, cal afegir que aquesta acció és un cop d'efecte (legítimat i reivindicat per Pericot) que provoca un trencament total del clímax iniciat i una de les perversions incloses en **l'espectaclització**. Al mateix temps, l'actor inicia una dansa amb la seva esfera/globus, fins a quedar-hi ben arraulit i abraçat, com a sinònim de la fragilitat abans indicada.

Dels següents poemes, l'actor en necessitarà set per: desfer-se del globus; estendre's damunt la barana; baixar-ne, cap per avall, tot i mantenint el contacte del cos amb la pedra el màxim possible, fins a tocar a terra amb les mans; i, reptant, acabar-hi totalment estirat. Moviments d'una bellesa perfecta i plaent a la vista, però també amb un toc de perversió.

---

<sup>148</sup> Eurípides, un dels grans escriptors grecs de tragèdia, es va caracteritzar, a diferència d'altres tràgics, per enfocar els seus temes amb fidelitat a la realitat quotidiana i amb un punt de vista fonamentalment humà. És força lògic, tant per pes literari com per contingut, que Joan Teixidor, seguidor de l'escola crítica de Carles Riba, el traductor d'Eurípides, incorporés aquestes frases en el seu pròleg.

<sup>149</sup> Veure comentari en l'apartat **6.-Els símbols**. Cal tenir en compte, a més, que aquests trets van sorprendre de tal manera al públic, embolcallat en aquella placidesa abans esmentada, que més d'una persona va cridar, esglaiada per l'ensurt.

<sup>150</sup> Com que la representació és al capvespre, on encara la llum natural és força present, Pericot aprofita la pròpia il·luminació de l'espai: els quatre globus/esfera (dos per banda) i dos fanals de jardí.



Mentrestant, l'actriu baixa de la barana, es desplaça endavant, mira al públic, esguarda l'actor, torna a mirar el públic i s'hi gira d'esquena, postura en la que resta gairebé dos poemes. Tot també lentament, però amb dubtes de moviment que denoten incomoditat i contradiccions actorals.

Com que Pericot els cedeix un bon marge de maniobra pròpia i llibertat actoral, tant per la falta d'assaigs (que tampoc creu necessaris)<sup>151</sup> com per la pròpia **espectaclització**, queda palès que l'aplicació d'aquest marge, per part de cadascú, és diferent. L'actor, degut al seu mètode de treball corporal, no troba cap dificultat d'adaptació, però, en canvi, l'actriu es veu obligada a improvisar sovint. Improvisacions que assoleix amb empena i personalitat, malgrat una certa manca de recursos escènics.

Continuant amb la representació, en el proper poema, actor i actriu s'apropen. Ell, en postura felina, gairebé per terra i ella dreta, desafiant. Descobreixen la rosa que ha deixat el rapsode, però davant l'excessiva cautela d'ell, ella s'avança i la cull, triomfant. Pericot proposa aquesta acció com a inici de l'escena que es desenvoluparà a continuació però, implícitament i sense buscar-ho, critica, d'una forma no massa velada, l'excés de precaució i reflexió en el plantejament de qualsevol acte (sigui humà o teatral), representat aquí per una filosofia oriental però que no es circumscriu, ni de bon tros, a aquesta filosofia; i aposta, tot i coneixent-ne els perills, per la impulsivitat i una rapidesa d'acció i execució més propera a la idiosincràsia mediterrània o la nostrada rauxa.

L'actor, no fent cas, evidentment, del que acabem de manifestar, s'aixeca i va cap a ella sol·licitant la flor, quedant cara el públic. Ella el cercla i comença a acaronar-li el cos amb la rosa fins que el rapsode acaba el poema amb la frase: "(...) *em feia mal tanta bellesa*."<sup>152</sup> En aquest moment, ella comença a fuetejar-lo violentament amb la rosa fins que la flor queda destrossada. Ell trontolla, però no arriba a caure. Ella avança, cara al públic, fins a la vora de la terrassa, s'atura i observa, pèrfidament, el rapsode i el públic. Apareix, per primer cop, la interacció entre els tres intèrprets i també, entre ells i els poemes. La relació causa-efecte és innegable. A la bellesa intrínseca del text, s'hi afegeix, com a mínim, la bellesa de la rosa (com a símbol màxim)<sup>153</sup>, la bellesa del cos humà i la bellesa de la perversió d'ella envers ell. Un excés de bellesa que possiblement no es pot pair i que fa exclamar al poeta "*que li feia mal tanta bellesa*", tant per no poder resistir-la per massa bella com per no poder posseir-la.

I Pericot, gaudint com un trapella, ho cabdella encara més al proposar una acció violenta d'una bellesa aclaparadora i, novament perversa, tant per l'executant (l'actriu), com per l'executor (la rosa) com per l'executat (l'actor). Una bellesa inesgotable que ens subjuga i, al mateix temps, ens redimeix.

I d'aquesta redempció per la bellesa neix la següent escena on s'instal·la un oasi de felicitat. El rapsode diu els poemes amb una intenció inèdita, pràcticament, fins ara, mentre ella s'acosta a l'actor i comença a acariciar-li el cos amb la mà. Li ressegueix dolçament cada part del cos, sexe inclòs. Ell en gaudeix, plaent. Ella, astutament, també, fins i tot quan se'n separa i l'observa somrient.

El rapsode acaba el penúltim poema. S'imposa el silenci. L'actor s'apropa cap a l'actriu. Ella, d'una revolada, l'agafa, el gira, s'ajup i li estampa la cara sobre les seves natges, refregant-se suaument. Quan se n'aparta, es veu el seu rostre, desfigurat però visible, impressionat a les natges de l'actor.

<sup>151</sup> Veure pp. 18 del present treball.

<sup>152</sup> És la darrera frase del poema *La bellesa del món*. Ob. Cit., pp. 47

<sup>153</sup> Veure comentari en l'apartat **6.-Els símbols**

L'acció/escena més desconcertant de l'**espectaclització** és la que s'acaba de detallar. Pericot només parla d'acte d'amor sublim, a redós de la redempció abans esmentada. És cert que ho és, i d'una bellesa extraordinària, però com a imatge potent i trencadora, va molt més enllà i ens porta a sospesar d'altres opcions:

- Com a metàfora visual del poder de seducció, però també de dominació, que ella exerceix sobre ell. Per això, li estampa, a mode de tatuatge, (però també de marca dels animals per engreixar i sacrificar), el seu segell més personal i demostrar que tot ell, també les seves parts més íntimes, li pertany.

- Encara que Pericot segurament no ho consideraria factible, es pot veure com a acte de submissió d'ella. Com a redempció, no pas per/de la bellesa com Pericot proposa, sinó pel/del maltractament que li ha infligit.

- I, extrapolant-ho molt, i amb irreverència, es pot trobar un cert paral·lelisme, a la inversa, amb el personatge sacre de "La Verònica". Si ella, com a acte de caritat i amor, va rebre la imatge de Jesús en el seu mantell, el nostre personatge (el de l'actor) rep la imatge d'ella com a mostra de dominació i poder que ell acata complagut. El que en la iconografia catòlica és amor i dolor, en la de Pericot és plaer i submissió.

Coneixent la trajectòria de Pericot és gairebé segur que triaria aquesta darrera opció com més vàlida.

La representació continua amb la lectura de l'últim poema titulat, encertadament, *Desenllaç*<sup>154</sup>, moment que els actors van baixant per l'escalinata, cadascú per la seva banda, fins a quedar situats a l'alçada del rapsode. Mentre diu la darrera frase, d'inqüestionable pàtina religiosa, (...) "*avui seràs amb Mi al Paradís*".<sup>155</sup>, l'actriu s'apropa al rapsode i, ràpidament, se li asseu a les cames i comença a petonejar-lo. L'actor també s'hi apropa i, seguint amb el seu ritme lent, (el contrast continua) comença a acaronar els cabells de l'actriu, mentre ella continua petonejant al rapsode. De cop, la carícia es torna un gest dur i, sobtadament, li arrenca la cabellera de la que n'apareixen gran quantitat de boles blanques<sup>156</sup> que, caient escales avall, arriben als públic. L'actor, perruca en mà, observa detingudament els espectadors i conclou l'observació amb un gest de plenitud. Fi de la representació.

En aquesta escena apareix de nou la interacció entre els intèrprets, si bé que més contundent, a nivell d'imatge, que l'anterior. Tot i que Pericot precisa que l'únic que l'interessava de la interacció final era la mostra de la juxtaposició dels dos discursos i del fons i la forma<sup>157</sup>, és clar que l'acció d'ella té d'altres lectures: es pot entendre com a exponent (un pèl excessiu, val a dir) de gratitud envers les seves paraules i amb el desig que continuï dient-les (i en conseqüència, escrivint-les) però també com a la recerca, amb una dosi exemplar de seducció i provocació, d'un nou dominat, atès que l'actor, amb la seva docilitat, ja no la captiva.

Seguint amb aquest darrer argument, és quan ella desplega el ventall seductor que ell, o bé gelós o bé fart de la humiliació, li arrenca la cabellera, sent l'única acció ràpida que executa en tota la representació (i per tant, de vital importància per al personatge). Tornant als símls i a les referències bíbliques, que ens remeten, en aquest cas, a Samsó, a l'arrabassar-li els cabells, ella perd la força i el poder. Ell ha guanyat la partida. I es conclou, novament, el cercle, amb la poètica de la violència com a protagonista, la que

---

<sup>154</sup> Ob. Cit., pp. 61 i 62.

<sup>155</sup> L'autor ja la inclou entre cometes.

<sup>156</sup> Veure comentari en l'apartat **6.-Els símbols**

<sup>157</sup> Veure comentari en l'apartat **5.-El fons i la forma.**

Pericot vol reivindicar i defensar en aquesta **espectaclització**, la qual cosa aconsegueix amb escriure.

L'acte acaba amb diversos parlaments del professorat del màster i unes paraules d'agraïment de Pericot on recomana, per finalitzar (de nou, i com sempre, amb la seva particular ironia) que "*tothom passi aquella nit al Paradís*".<sup>158</sup>

## LA NATURA I LES POLÍTIQUES (1998)

### *Projecte inicial*

Iago Pericot rep, novament, un encàrrec de la Universitat de Barcelona per dirigir l'acte de cloenda del Màster en Intervenció Ambiental del curs 1997-98.

La proposta actual comporta una diferència substancial a la de l'any 1994<sup>159</sup>, on la base inicial era textual i poètica (uns elements que semblen, d'entrada, més propers, artísticament i conceptualment, a Pericot). En aquest cas, la base preliminar és la política i, més concretament, un debat polític sobre les postures ecologistes dels partits amb representació parlamentària.

L'altre requisit bàsic exigint és l'espai per a la realització de l'acte, que coincideix amb el del 1994 i que Pericot coneix perfectament: els jardins i l'escalinata del Palau de les Hores, les possibilitats **espectaclitzadores** del qual Pericot va desenvolupar i aplicar en l'anterior acte.<sup>160</sup>

Pericot, a qui esperonen els reptes, accepta immediatament i demana, com és habitual, llibertat total d'acció que li és concedida amb l'única condició del respecte a la persona del polític, que inclou també la necessitat que els ponents siguin molt visibles i se'ls escolti perfectament. Sobre aquest punt, comenta:

*"Si m'encarreguen una direcció vol dir que ja em coneixen i saben del que sóc capaç, però, segons com, em tenen por. Si em posen unes determinades condicions ja saben que, si puc, segur que me les saltaré. En tot cas, sóc jo qui, d'acord amb el que penso tant humanament com artísticament, decideixo si hi ha d'haver límits. Deixant de banda els de pressupost, me'n poso ben pocs. Segurament els d'un mínim de respecte per les persones, i encara! És la meua manera de fer, i si no els agrada o la troben massa arriscada, que se'n triïn un altre."*<sup>161</sup>

Per tant, inicialment, accepta la imposició perquè entra dins els seus paràmetres limitadors, però es reserva l'opció d'ometre-la si ho considera lícit per als seus objectius. D'altra banda, Pericot, seguint el patró del bon provocador, no amaga (als anys 90 i, encara més, en l'actualitat) una notable animadversió per a la majoria de la classe política. La insignificança, com a exponent de refús i de crítica, es fa palesa en les notes de direcció/preparació de l'acte, de les quals dedica encara no mig full, dels set que les componen, a analitzar, esquemàticament, les intervencions dels polítics.

<sup>158</sup> Declaracions extretes de l'enregistrament de l'acte. DVD personal de Iago Pericot.

<sup>159</sup> Veure el capítol *Una poètica i dos discursos* d'aquest treball, pp 60 i 61.

<sup>160</sup> Veure el capítol *Una poètica i dos discursos* d'aquest treball, pp. 62.

<sup>161</sup> Conversa mantinguda amb Iago Pericot el 12-12-06.

## ***L'espectaclització***

La primera idea d'**espectaclització** li arriba a partir de la necessitat de teatralitzar un debat, sovint ensopit, previsible i mediatitzat pels aparells dels partits, tot cercant un element de perversió i confrontació. Un debat polític que ja, per ell mateix, és pervers (encara que els oficiants ho ignoren) perquè es vertebrava en dues vessants tant complementàries com endogàmiques: polítics i política ecològica s'uneixen en un espai comú per a ser debatuts, gestors i gestió enfrontats i adossats. Però aquesta perversió també genera confrontació, l'altre qualitat a cercar que, al mateix temps, també es dual, si és té en compte la previsible disparitat ideològica d'almenys una part dels participants.

Pericot, com en d'altres ocasions, cerca la base **espectaclitzant** de la perversió amb la incorporació d'un personatge provocador. I qui millor que la pròpia natura per causar inquietud i desconcert en els polítics i provocar-los una col·lisió d'interessos. Sense adonar-se'n, Pericot ha fet un recorregut semàntic a partir del mot "debat" (base de la proposta), la sinonímia del qual ens du a "discussió" per arribar, finalment, a "col·lisió" (base de l'**espectaclització**).<sup>162</sup>

La natura adquirirà els trets d'una dona atractiva, amb una bellesa suau però no etèria que possibiliti, si convé, solidesa i duresa.

Pericot crea una línia d'acció a partir de la col·lisió entre els postulats ecologistes de la política, efectistes, buits, demagogs i molt poc efectius, i els de la natura, d'una senzillesa que voreja la ingenuïtat, propera a la utopia, però clars i precisos.

### L'ESPAI

Pericot utilitza de nou un espai que ja coneix, analitzat anteriorment <sup>163</sup>, el qual, definint-lo a grans trets, es compon d'una escalinata amb un ampli replà al mig, que compleix les funcions de petit escenari, i una terrassa superior flanquejada, menys a la part central que comunica amb l'escalinata, per una barana.

### ELS TEXTOS

Per mostrar les dues postures abans esmentades, introdueix uns textos que es poden definir com a dos plànols del text oral de l'**espectaclització**:

**a).- Text polític**

**b).- Text natural**

#### **a).- Text polític**

Ja s'ha evidenciat el desencís de Pericot per la política i els seus representants, de tal manera que no l'importen gaire les seves proclames. Però com que ha d'actuar amb ells i amb el que exposen, els ha d'**espectaclitzar** i, per això, li cal comptar amb un referent textual com a contrapartida de les intervencions del personatge de la natura.

Pericot, fidel al seu instint creatiu, opta per introduir dos debats dins l'**espectaclització**: el que es desenvoluparà entre polítics i actriu i el que ho farà entre polítics i públic assistent, la qual cosa comporta que l'**espectaclització** es divideixi en

<sup>162</sup> *Diccionari de sinònims i antònims*. Editorial Teide

<sup>163</sup> Veure nota 160 d'aquest treball.

dues parts, diferenciades en el temps i en l'espai. La primera, focalitzada en la relació-col·lisió de la política i la natura, que serà l'objecte principal del seu treball i que tindrà lloc al, diguem-ne, espai escènic, i la segona que, deixant un marge ampli a la improvisació, i amb un mínim d'intervenció dramàtica, es produirà quan el personatge de la natura ja haurà desaparegut i ocuparà tant l'espai-escena com l'espai-espectador.<sup>164</sup>

Estudiant la primera part, li sorgeix un dilema clau. En l'estructura tradicional d'un debat apareix la figura del moderador que Pericot vol evitar. La temptació de convertir la natura en aquesta figura se la planteja, molt inicialment - "*en un moment d'ofuscació*", diu ell - però la desestima quan cospa que el personatge es desviaria absurdament del seu objectiu principal i es convertiria en un sol·lícit servidor de pilotes en un combat de bajanades, a qui, en comptades ocasions i, depenent de la seva habilitat de regateig, es deixa mossegar i desfer el pastís.

És en aquest punt quan Pericot idea, amb un punt de perversitat (tant pel contingut com per a qui van dirigides) un qüestionari de quatre preguntes, més properes a la filosofia que a la política<sup>165</sup>, i que adreça a cada formació política<sup>166</sup>, les respostes de les quals conformaran la base de les intervencions dels seus representants en aquest primer debat i que esdevindran el **text polític**. El qüestionari proposat és el següent:

- 1.- L'ésser humà és enemic de la terra?
- 2.- L'ésser humà és part de la natura i s'hi ha de coordinar?
- 3.- L'ésser humà s'ha de sotmetre als requeriments de l'evolució de la natura per permetre la pervivència?
- 4.- Què opinen els diversos partits d'aquests temes?

Vist així, pot semblar que la darrera pregunta ja va implícita en les altres, però a Pericot el traeix l'exigència envers la tasca política i amb aquesta pregunta els requereix, lluny de la filosofia de les altres tres, respostes i propostes clares d'acció política. La qual cosa, no obstant, no du implícit el resultat que Pericot consideraria adequat.

## **b).- Text natural**

Amb una simplicitat propera a la candidesa, Pericot qualifica el text de "natural" perquè prové de les paraules que la natura, personificada per l'actriu, diu. Incidint en aquesta aparent simplicitat, s'observa que l'essència de la qualificació és que per a Pericot "natural" és sinònim de real i que, lògicament, la resta és fictici o aparent. El que l'interessa reflectir, una vegada més, amb aquest adjectiu, és la manca d'equitat i ètica de la classe política. Però, novament i sense adonar-se'n, la nomenclatura emprada ens porta a relacionar-la amb un terme inherent al teatre i a la interpretació de tot el segle XX,

---

<sup>164</sup> Aquest segon debat s'analitza, més endavant, dins l'apartat de la representació.

<sup>165</sup> Per a Pericot, la filosofia és una de les bases de la reflexió humana i considera que els polítics no l'apliquen tant per desconeixement com per conflicte d'interessos. En la conversa mantinguda el 12-12-06, fa seves les paraules que Aristodem, deixeble de Sòcrates, adreça al públic al final del seu espectacle *El banquet*: "*Jo era feliç, com ho sóc sempre que sento parlar de filosofia; en canvi, quan sento parlar d'altres temes, sobretot dels vostres, propis de gent de diners i de negocis, m'avorreixo molt i us planyo, amics, perquè us penseu que feu alguna cosa, quan no feu res*".

<sup>166</sup> Pericot no demana, tot i que ho intueix perfectament, quines seran les forces polítiques representades i només vol saber-ne el nombre, tant pels qüestionaris com per la posterior ubicació a l'espai, aspectes que s'analitzen, més a fons, dins l'apartat de la representació.

el **naturalisme**<sup>167</sup>; i no es pot oblidar que l'espectaclització beu primordialment de les fonts del teatre, i que, per tant, encara que Pericot refusi aquesta relació, ja que el tipus d'interpretació que demana als actors s'allunya dels postulats del "mètode", el pòsit històric-pedagògic-teatral apareix i quan estableix la sinonímia de "natural" amb "real" no fa altra cosa que aplicar, d'una forma molt sui generis (això sí), les directrius stanislavskianes.

Enfront dels previsibles i contaminats discursos polítics, Pericot vol mostrar la puresa de la natura mitjançant uns textos amb referències a la creació del món, quan la natura era "verge" i neta. Al mateix temps que inicia la recerca textual, també ho fa amb la musical i, imprevisiblement, les dues convergeixen amb *La creació* de Joseph Haydn. Si la composició musical s'ajusta a la perfecció amb la seva idea, el llibret de la peça compleix abastament la poètica que cerca. El llibret és un text anglès de Thomas Lidley<sup>168</sup> inspirat en *El paradís perdut* de John Milton<sup>169</sup> que, en l'obra original estava traduït a l'alemany, i que va traduir al català Ignasi Cristià<sup>170</sup>, creador de l'espai escènic d'aquesta **espectaclització**.

Bon coneixedor de la naturalesa humana (cal recordar que és psicòleg), Pericot preveu que, malgrat els seus desitjos, els discursos polítics no aportaran res de nou, la qual cosa provocarà desencís i enuig a la natura<sup>171</sup>. Per completar aquesta part final, Pericot necessita uns textos conceptualment més durs i, novament, li coincideixen amb la part musical. Tria les últimes frases de l'òpera *El Capvespre dels Déus* composició i llibret de Richard Wagner, també traduïdes per Cristià, que li aporten el grau de densitat i dramatisme idoni per a la part final del primer debat.

## PROTAGONISTA I ANTAGONISTA

Les notes de Pericot sobre protagonisme són molt minses i comprenen, pràcticament, el següent esquema:

- a) Protagonistes:
  - 1. Política mediambiental (representada pels polítics)
    - a) Ponents polítics (representats per ells mateixos)
      - Neguitosos - Fora de lloc
- b) Antagonista:
  - 1. Natura (representada per una actriu)
    - a) Gran marge d'improvisació
      - Amorosa – Comprensiva
      - Provocativa – "Incordiant"<sup>172</sup>

<sup>167</sup> Konstantin Stanislavsky, un dels principals renovadors dels sistemes interpretatius del segle XX, emprà el terme **naturalisme** psicològic per indicar (definint-ho molt bàsicament) una veracitat interpretativa que és motivada per la recerca emotiva del personatge mitjançant accions físiques i introspecció (memòria sensual i emotiva). Del conjunt d'aquestes tècniques interpretatives se n'anomena, teatralment, "mètode".

<sup>168</sup> Poeta anglès del segle XVII (1733-1795). Inicialment, el poema l'havia escrit per a Haendel, però aquest compositor no el va musicar i va ser Haydn qui finalment ho feu.

<sup>169</sup> Poeta anglès del segle XVII (1608-1674). *El paradís perdut*, escrita el 1667, es considera la seva obra cabdal i la més important de la poesia cristiana heroica.

<sup>170</sup> Ignasi Cristià dissenyà, entre d'altres, l'espai escènic del concert de Maria del Mar Bonet *El cor del temps* al Palau Sant Jordi, el dia 23 d'abril de 1997, que Pericot va dirigir.

<sup>171</sup> Veure també pp. 78-80.

<sup>172</sup> L'esquema s'ha reproduït literalment. Les cometes són meves per indicar que el mot és un castellanisme.

Que l'esquema sigui tan breu i no fos rectificat en cap moment de **l'espectaclització**, porta a pensar que Pericot, des del principi, sabia molt bé el que pretenia i amb qui comptava per a realitzar-ho.

### a) Protagonistes

Pels protagonistes, tria dos plànols d'acció que són hereus l'un de l'altre. Tot i situar en segon lloc els polítics, sembla evident que, dramàticament, són ells qui exerciran el protagonisme atès que, d'una banda, "actuaran" i de l'altra, ho faran representant-se a ells mateixos. Però aquesta representació, entesa com a vehicle i no com a fi, no tindria sentit sense l'aixopluc ideològic de la política. Es podria afirmar, extrapolant-ho força i d'acord amb el que s'ha exposat en l'anàlisi d'altres espectaclitzacions, que els polítics són forma i la política, fons. Per tant, el protagonista principal és la política, entesa com a ciència. I és aquí on Pericot troba el veritable sentit protagònic/antagònic quan enfronta (la col·lisió, com accentua ell), dues ciències, que comparteixen, també, categoria d'art. El que interessa a Pericot és una confrontació al més alt nivell, com ho proven les preguntes proposades als grups polítics que entren plenament en el camp científic i filosòfic.

Ara bé, qui ha de defensar l'art de la ciència, lluitant a l'arena (l'amfiteatre), són els homes i Pericot, que dubta de la seva habilitat, comprèn, ja d'entrada, que el combat serà desigual. D'aquí venen els qualificatius "neguitosos" i l'expressió "fora de lloc". I perquè es compleixin aquestes previsions, introduirà accions i elements cohibidors i intimidatoris, ja que és provocant aquesta situació amb el que, finalment, gaudeix i vol gaudir, i un dels motius secrets de **l'espectaclització**: descol·locar-los, per comprovar la seva capacitat de reacció i examinar si són dignes representants. És a dir, aprofita l'ocasió (potser no en tindrà cap altra d'igual) per posar en evidència les mancances, que ell considera greus, de la classe política.

L'únic contacte personal amb els polítics el va mantenir el dia de l'acte, una estona abans d'iniciar-lo. Com a bon pervertidor, Pericot no els va avançar massa informació sobre com transcorreria el debat. Va utilitzar vaguetats com ara "*Passaran algunes coses que els poden distreure una mica, però vostès les assumeixen i tiren endavant. No hi haurà res greu.*"<sup>173</sup>, per establir confiança mútua i convèncer-los de la viabilitat de la fórmula, i poques explicacions més. Creia (i, ara, transcorregut el temps, encara més) que si sabien tota la veritat hauria estat molt possible que algun polític decidís no prestar-se al joc.

### b) Antagonista

Com s'ha comentat anteriorment, decideix incorporar una actriu per personificar la natura, com part de **l'espectaclització**. Tria Marianna Miracle<sup>174</sup>, amb qui ja havia treballat anteriorment, que reuneix les característiques de placidesa i fortalesa esmentades.

Degut a la manca d'assaigs, cosa lògica tenint en compte tant la particularitat de l'acte com dels participants i essent també un dels factors inherents a les

---

<sup>173</sup> Conversa mantinguda amb Iago Pericot, el 12-12-06

<sup>174</sup> Mariana Miracle, actriu barcelonina amb una notable carrera. Entre les seves interpretacions, cal destacar *El somriure del guanyador* (2002) de Gerard Vázquez al Teatre Tantarantana i *Uno es el cubo*, òpera electroacústica d'Eduardo Polonio, dirigida per Iago Pericot, el 1995.

espectaclitzacions, Pericot proposa mantenir algunes converses, de fet no gaires <sup>175</sup>, amb l'actriu, on es tracen les línies mestres de la seva interpretació i on ja comprova la gran complicitat i confiança existent entre ambdós, qualitats primordial que se li requeria. L'única consigna que li dona és la de la prudència en el tracte amb els polítics. Una prudència que es sintetitza en una sola frase: "*Fes el que vulguis amb ells, menys fotre'ls mà*"<sup>176</sup>. La resta d'indicacions, aportades, tant per l'un com per l'altra, es situen en l'àmbit de l'expressió corporal o del desplaçament creades a partir d'una situació emocional subjectiva de l'actriu:

- Pacten un gest concret, que es repetirà, un cert nombre d'ocasions durant la representació, com a símbol d'escolta i de meditació d'una rèplica. Rèplica que, lògicament, no arribarà fins al final del debat. El gest, força típic i tòpic <sup>177</sup>, a partir de la figura de braços creuats, consisteix en desplegar el braç dret, recolzant-lo, pel colze, amb la mà esquerra, mentre la mà dreta, tancada, es situa sota la boca. S'acompanya amb una lleugera inclinació del cap, adés a la dreta, adés a l'esquerra.
- Si els discursos esdevenen buits i avorrits, desplaçament cap a l'extrem oposat del ponent, fins al punt d'adormir-se, si el tedi s'instal·la a la taula.
- Si se sent atreta per algun polític (tant físicament com pel seu discurs) pot apropar-se-li, acaronar-lo i, fins i tot, seure a la seva falda.
- Aprofitar les ocasions que permetin gatejar per damunt de la taula i, quan sigui avinent, estirar-s'hi.
- I, per damunt de tot, molta capacitat d'improvisació.

Al contrari d'altres **espectaclitzacions**, i apel·lant a la reivindicació i a la fascinació que demostra pel cos humà, Pericot sorprèn amb la decisió, ja de bell antuvi, de no fer-la anar nua. Creu que, deixant de banda la previsible incomoditat i l'excessiva distracció que produiria als polítics (que en un altre context, ben segur hauria potenciat) <sup>178</sup>, la nua comportaria un desmesurat protagonisme visual que no es correspon amb les pretensions del personatge. S'estima més suggerir que no mostrar; la sensualitat que la lascívia; la contemplació que la fal·lera.

El vestuari triat compleix, a la perfecció, les primeres accepcions: Un vestit blanc de punt, amb tirants, ajustat al cos, que transparenta prou com per comprovar que, a sota, l'actriu només hi du un tanga. Per acabar-ho d'arrodonir, va descalça.

Amb aquesta aparença és lògic que, com a bona antagonista, desplegui els seus encants (mai tan ben dit) per oposar-se, seguint els postulats aristotèlics, als objectius dels protagonistes i mantenir la seva posició. Però, seguint el que ja s'ha exposat en l'anterior apartat, i tal com es comprova en l'enregistrament<sup>179</sup> (i com es comentarà més endavant), el protagonisme de la política queda força diluït per la poca confrontació entre els seus representants co-protagonistes i l'antagonista. L'acció, gairebé només oral, dels

---

<sup>175</sup> Segons les notes de Pericot, dues. Una, quinze dies abans de l'acte, i l'altra, el dia anterior. La distància temporal entre una i altra, la justifica per la necessitat de deixar un temps per a reflexionar i proposar noves accions.

<sup>176</sup> Conversa mantinguda amb Iago Pericot, el 12-12-06

<sup>177</sup> Pericot també reivindica la utilització, en benefici d'una ràpida significació, d'algun tòpic com a referent clar per a l'espectador.

<sup>178</sup> Cal també preguntar-se si potser fou perquè no es va atrevir. Pericot manifesta que "*Noo, i ara!*", per, a continuació, somriure, burleta, i callar. Són aquest somriure i aquest silenci exponents de quelcom més?. (A partir de la conversa mantinguda el 12-12-06) .

<sup>179</sup> Enregistrament de l'acte. DVD personal de Iago Pericot.



polítics no pot competir amb la visual i emocional de la natura. I en un pla més elevat, la confrontació entre els discursos pseudo-ideològics dels ponents polítics i el discurs corporal d'ella es salda amb una victòria aclaparadora de la natura.

Els polítics, fora de lloc, com Pericot pretenia, eviten el combat tant l'ideològic com científic. I encara que la "mare" política lluita per fer-se visible i confrontar-se, i col·lidir, amb la "mare" natura, aquesta visibilitat es posa de manifest en ben pocs moments. Com a conclusió, i tal com passa en les millors estratègies dramàtico-teatral, l'antagonista aconsegueix el seu objectiu i es converteix en protagonista. I Pericot, tot i seguir, fil per randa, les premisses encarregades de respecte, visibilitat i escolta, aconsegueix el seu objectiu que pateix (oh!) un lleuger desviament del que se li havia proposat.

## LA MÚSICA

Pericot **espectaclitza** dos segments musicals: els que protagonitzen les intervencions de la natura i els que acompanyen els discursos polítics, tant els del debat inicial on la natura hi és present com en els del posterior, quan ella ja no hi intervé. Seguint els postulats espectacularitzadors, la música a aplicar en les escenes de la natura no pot contenir una mera funció d'acompanyament, sinó que ha de convertir-se en co-protagonista. És evident, un cop visionat l'enregistrament, que aquesta afirmació es compleix. Com a exemple, indicar que el moment final de la representació, on l'actriu, frontal, escruta el públic i aixeca, lentament i acusadorament, una mà, estaria mancat de la força i capacitat de concreció, tant visual com dramàtica, que posseeix, si es representés sense la música de Wagner.

En canvi, és més discutible que la música incorporada durant els debats compleixi una funció **espectaclitzadora**: el volum és molt baix, per moments gairebé inaudible, la qual cosa ens remet a un acompanyament amb capacitat amenitzant però lluny de l'exemple abans esmentat. Pericot admet aquesta dissonància, però opta per incloure-la també dins l'**espectaclització** musical general, tot i ser conscient que la funció d'aquestes il·lustracions és senzillament això, servir com a il·lustracions musicals i, com a molt, crear determinats climes. Però també la inclou dins l'**espectaclització**, i aquest seria el motiu primordial, per la coincidència de segments en el debat inicial, ja que, tot i ser el tram discursiu dels ponents, el protagonisme de la natura (com ja s'ha comentat) serà ben palpable.

Els fragments musicals triats, d'alguns dels quals, com s'ha analitzat, n'extreu els textos, pertanyen a *La creació* de Franz Joseph Haydn i a *El Capvespre dels Déus* de Richard Wagner per als segments de la natura; i als *Nocturns* de Fryderyk Chopin<sup>180</sup> per als dels debats. La tria d'aquests fragments prové de la necessitat de trobar un estil noble i ric per a l'inici, que s'ajusta perfectament al de l'oratori de Haydn; i un de dens, enèrgic, dramàtic i, a estones, crepuscular, que conté, amb certesa, l'obra de Wagner, per al final del primer debat.

Pericot selecciona les composicions de Chopin per dues raons primordials: el gust personal i la solució de continuïtat que duen implícites. Però el que demostra amb aquesta selecció és una capacitat intrínseca de resoldre les dificultats. Pericot tria els *Nocturns* perquè desconeix la durada dels parlaments, de difícil previsió, per la qual cosa ha de

---

<sup>180</sup> Compositor i pianista polonès, Chopin (1810-1849) fou un innovador de la tècnica del piano, tot enriquint la digitació i modificant l'ús del pedal. Les seves composicions també van ser innovadores en els camps de l'harmonia i la rítmica. Creador d'una gran producció que va, entre d'altres, des de poloneses fins a preludis, passant per valsos. Els *Nocturns*, vint en total, els va compondre del 1833 al 1846.

menester una llarga continuïtat musical estilística i rítmica. Per això, no és factible introduir una obra sencera perquè el seu esquema inclou diversos temps amb un fort contrast de categories dinàmiques, com per exemple una sonata <sup>181</sup>. Els *Nocturns*, tot i ser composicions diferents, gaudeixen d'una mateixa estructura rítmica que tendeix a ser reposada, idònia, també, per als debats. Però idònia també, encara que Pericot no ho remarqui, com a contrast d'un possible, però improbable, acalorament.

## EL FONTS I LA FORMA

Tenint en compte les particularitats de Pericot sobre aquests conceptes, que ja s'han analitzat en d'altres capítols <sup>182</sup>, i fent-ne el mateix ús, atès que sempre s'hi basa, cal comentar que, per ell, el fons i la forma d'aquesta **espectaclització** varia en funció de la situació espacial dels intèrprets i del seu protagonisme. Durant les intervencions de la natura, tant a l'inici com al final del primer debat, ella és fons i els polítics forma. Durant els parlaments dels polítics, en els moments on ella queda a un segon pla, ells són fons i ella forma. Però, i durant la interrelació natura-polítics? Si partim dels seus raonaments, tant uns com l'altra serien forma, i el fons, l'espai on es representa l'acte. Però una dissecció més minuciosa, porta a trobar, com a mínim, aquestes subdivisions:

- Apropament de la natura a la taula:
  - o Fons, ella i el ponent que parla mentre ella es desplaça; forma, la resta de ponents i l'espai.
- Relació de la natura amb un ponent:
  - o Fons, ella, el ponent amb qui es relaciona i els ponents que reaccionen davant aquesta relació; forma, la resta de ponents i l'espai.
- Reaccions dels ponents enfront de les paraules o accions d'ella:
  - o Fons, ella; sub-fons, els ponents; forma, l'espai.

## ***La representació***

La representació es va dur a terme el dimarts, 30 de juny de 1998, a les 19,30 h., amb el programa i fitxa que es reproduïx a continuació :

LA NATURA I LES POLÍTIQUES  
Idees, Dramatització, Diàleg

### **Intervenien:**

LA MESA

Josep Rull, representant de Convergència i Unió <sup>183</sup>

Antoni Ponsell, representant del Partit dels Socialistes de Catalunya <sup>184</sup>

---

<sup>181</sup> Una sonata es compon de quatre temps: *allegro; andante o adagio; minuet; presto, allegro o rondó*.

<sup>182</sup> Veure ***Una poètica i dos discursos***, pp. 68.

<sup>183</sup> Estava prevista la participació de Pere Torres, tal com constava en el programa de mà, però a darrera hora va ser substituït.

<sup>184</sup> Estava prevista la participació de Montserrat Tura, que també constava en el programa de mà i que també va ser substituïda a darrera hora. Aquesta substitució i l'anterior sembla ser que foren degudes a un llarg debat al Parlament de Catalunya, la qual cosa també va provocar que l'acte comencés amb retard. En

Jordi Portabella, representant d'Esquerra Republicana de Catalunya  
Maria Olivares, representant d'Iniciativa per Catalunya- Els verds  
Manuel Gonzalo, representant del Partit Popular  
Manel Pardo, representant del Partit per la Independència

## LA NATURA

Mariana Miracle

## SEQÜÈNCIA:

*LA CREACIÓ*

*POSICIONS*

*EL CAPVESPRE DELS DÉUS*

*DEBATS*

Textos i Música: *La Creació* de Haydn. *Nocturns* de Chopin. *El Capvespre dels Déus* de R. Wagner

Espai Escènic: Ignasi Cristià

Coordinació: Montserrat Morales

Muntatge i Direcció: **Iago Pericot**

Com es pot comprovar, a l'**espectaclització** se l'anomena "seqüència", cosa que no deixa de ser certa, atès que és una successió de seqüències, a les que també es pot qualificar d'escenes.

Un altre detall per remarcar és la incorporació d'un dissenyador de l'espai escènic, quan habitualment és el mateix Pericot qui els dissenya. En aquest cas, es tracta d'Ignasi Cristià, amb qui col·labora en d'altres ocasions, però que és, sobretot, un bon amic. I per a Pericot, l'amistat és un dels valors primordials de les relacions humanes.

Tornant a l'anàlisi de la representació, cal comentar que en l'espai escènic hi trobem una llarga taula situada al graó del mig de l'escalinata, flanquejada per sis butaques de boga<sup>185</sup>. Als dos extrems de la taula (un per banda), dos grans testos amb un arbust de fulla verda. Al capdamunt de l'escala, a la terrassa, una tauleta coberta amb una roba de color blau. El públic, una vuitantena de persones, està assegut, al jardí, en unes butaques iguals a les de l'escenari situades, ben arrencades, enfront de les escalinates que conformen l'espai escènic.

---

aquest debat, i com a nota històrica, es va aprovar la llei que regulava les parelles de fet, pionera a l'Estat Espanyol, amb el suport de tots els grups de la Cambra excepte el PP.

<sup>185</sup> Del mateix tipus que les utilitzades a l'acte del 1994, *Una poètica i dos discursos*, analitzat anteriorment. Cal dir que, en el projecte inicial, les butaques, unes quinze, estaven situades per tot l'espai escènic, tant per la terrassa com per l'escalinata, amb la idea de que els polítics s'hi distribuïssin aleatòriament, fins i tot, canviant de lloc durant l'acte, i per aconseguir diferents plànols i nivells d'acció. Pericot, no sense recança, la va desestimar per evitar suspicàcies i/o excés de protagonisme dels polítics depenent de la proximitat i col·locació, frontal o no, envers el públic. I, també apel·lant a la perversió a partir d'un classicisme formal, va optar per la més tradicional i ad hoc d'un debat polític, la taula. De tota manera, Pericot mai ha estat satisfet del tot d'aquesta decisió que, de ben segur, hauria propiciat un joc protagonista-antagonista-públic molt més ric i interessant.

S'inicia amb l'escenari buit. Des que el públic ha començat a entrar, s'escolten, a no massa volum, els *Nocturns*<sup>186</sup>. Amb aquesta música, apareixen els polítics que, tranquil·lament, si més no en aparença, es van asseient, quedant distribuïts, d'esquerra a dreta (de l'espectador), en aquest ordre: PP<sup>187</sup>, ICV, ERC, CiU, PSC i PI. Es produeix un silenci musical, i comença a escoltar-se els primers compassos de *La Creació*, mentre, per dins de l'edifici, amb totes les làmpades enceses<sup>188</sup>, lentament avança cap a la porta, que està oberta, l'actriu. Surt a la terrassa, s'acosta a la tauleta, i situada al darrera i sense deixar de mirar al públic, n'agafa un micròfon del damunt i diu:

*En un principi, Déu creà cel i terra,  
i la terra era buida i sense forma,  
i la tenebra s'estenia sobre la capa de l'abisme.  
I l'esperit de Déu planava damunt la superfície  
de les aigües i Déu digué:  
Faci's la llum!  
I la llum fou.  
I Déu va veure que la llum era bona,  
i Déu va separar la llum de la tenebra.  
I va néixer el primer dia.*

Una presentació de personatge amb totes les de la llei. Una aparició solemne i gairebé majestuosa, que, acompanyada d'un llenguatge líric i espiritual, ja denota una categoria (tant d'acció com de personatge) ben allunyada de la de l'entrada dels ponents. La col·locació de l'actriu darrera la tauleta és propera a una iconografia de ritual religiós que, cap al final del debat, es farà més evident.

A continuació, l'actriu inicia la baixada de tota l'escala, passant pel costat de la taula dels polítics, fins arribar a l'últim graó, el més proper al públic, mentre diu:

*I Déu digué:  
Que la terra produeixi  
criatures vivents segons llur gènere:  
bestiar que camini i que repti i bèsties  
de la terra segons llur espècie.*

*S'obre llavors l'entranya de la terra  
i deslliura, seguint el verb de Déu,  
criatures de tota mena, en ple creixent i sense nombre.*

L'actriu es situa al mig de l'espai, cara al públic, al qual mira fixament, i afegeix:

*I Déu creà l'home a la seva imatge*

---

<sup>186</sup> En aquest cas, amb una funció merament d'ambientació.

<sup>187</sup> S'utilitzen les sigles dels partits representats i no els noms dels polítics per brevetat i per agilitar les descripcions.

<sup>188</sup> Com en l'anterior **espectaclització, Una poètica i dos discursos**, s'aprofiten els elements d'il·luminació propis de l'edifici i de l'espai, sense afegir-n'hi cap més.

*a la imatge de Déu el creà.*

I, girant-se cap als polítics, s'hi apropa mentre continua:

*Home i dona, els creà.  
L'alè de la vida  
va infondre en el seu rostre  
i l'home esdevingué una ànima viva.  
Investit de dignitat i noblesa,  
dotat de bellesa, força i valentia  
l'ésser humà s'alça erecte cap al cel,  
home i rei de la natura.  
El seu front enaltit i d'ample corba,  
anuncia un profund senyal de saviesa.  
I del seu clar esguard brilla l'esperit,  
l'alè i la imatge del creador.*

I, girant-se cara al públic, conclou:

*I Déu va veure que tot era bo de debò.*

És evident que Pericot vol, des de bon principi, emfatitzar i subratllar el caràcter superior de la natura amb aquestes paraules, atès que, a partir d'aquest moment i fins al final, ella ja no utilitzarà més el llenguatge verbal. Per tant, confronta aquest llenguatge amb el que, previsiblement, utilitzaran els polítics i fa partícip al públic d'aquesta confrontació atès que és a ell a qui dirigeix, majoritàriament i molt directament, el discurs. És una declaració de principis ideològics i filosòfics tant del personatge com de l'**espectaclització** que Pericot exposa sense embuts.

I el contrast i confrontació ja es posen de manifest amb l'actitud - el llenguatge corporal dels polítics durant aquesta presentació. Quan ella apareix, es mig giren, per ràpidament tornar a la postura cara públic i dedicar-se a fer comentaris en veu baixa, sobretot un parell d'ells. Per l'expressivitat del rostre i la mínima, però clara, gestualitat, es pot endevinar que els comentaris van en la línia d'una alerta enfront les possibles accions que poden succeir. A mida que ella se'ls acosta, el nerviosisme els aclapara i comencen una espècie de coreografia que s'inicia amb una regirada a la butaca, continua, decantant el pes cap a una natja i cap a una altra, i creuant i descreuant els peus, per acabar aproximadament, en la mateixa posició inicial. Aquesta acció la realitzen gairebé tots, per moments, individualment, i un darrera l'altre o per moments, conjuntament. Alguns hi incorporen un nou element: els papers. Els apunts que cadascú duu serveixen per desviar la mirada, agafar-los, mirar-los (no llegir-los), col·locar-los bé i tornar-los a deixar damunt la taula.

Un retrat perfecte de la col·lisió/confrontació pretesa.

Cal comentar també que Pericot tenia controlat i mesurat, a la perfecció, tant les accions i els desplaçaments de l'actriu com el temps de la seva realització. En els apunts d'aquesta **espectaclització**, s'observa que, a mode de didascàlies, se n'expliquen i se'n detallen prou, alguns/es amb les corresponents intencions, i també es concreta el temps

musical sobre el que l'actriu haurà de dir els textos i en quin moment exacte, a nivell de la música, es pronunciarà una determinada frase <sup>189</sup>.

Continuant amb la representació, trobem a l'actriu que, finalitzat el seu discurs, deixa el micròfon a un test, s'ajup a un extrem de la taula, hi recolza el cap, els mira i espera. S'escolten, feblement però perfectament audibles, els primers compassos dels *Nocturns* de Chopin que no deixaran de sonar durant tot el debat. Uns somriures de desconcert dels polítics i algun balbuceig són el preàmbul a la intervenció del representant del PSC que la inicia justificant la seva decisió de començar ell <sup>190</sup> per la manca de moderador i, prenent una mica aquest rol, enuncia el qüestionari que han hagut d'elaborar i respondre i explica que les preguntes s'exposaran, per part de cada ponent, d'una en una, amb diverses rondes de participació.

El seu discurs és molt ràpid i gairebé sense pauses la qual cosa denota un excessiu nerviosisme que es ratifica amb petits moviments continus.

Durant aquesta intervenció, l'actriu ha canviat lleugerament de postura denotant que intentava entendre el que s'exposava.

El segon ponent, de CiU, també amb nervis però més controlats, es troba, en la seva intervenció que l'actriu puja sobre la taula, s'hi estira i se'l queda mirant. Ell impertèrrit, continua, seguint al peu de la lletra les instruccions donades per Pericot.

El tercer, del PI, és, en certa manera, violentat per la proximitat d'ella, ja que, durant el seu discurs, l'actriu s'hi acosta, gatejant per damunt la taula (talment molt interessada), fins a quedar-li frec a frec. Ell, no obstant, reacciona com l'anterior, però no pas els altres que, amb somriures i mirades còmplices, semblen entendre i visualitzar la situació del seu company polític.

El quart, d'ERC, comença amb seguretat la seva intervenció, durant la qual l'actriu s'agenolla damunt la taula, més tard en baixa, per acabar a l'extrem oposat del ponent, tot sense deixar d'observar-lo amb molta atenció en cap moment. És el discurs que ella segueix més atentament, amb una remarcable utilització dels signes corporals com a exponent d'aquesta atenció. Ell malda per mantenir el tipus, però sovint abaixa la mirada o, dissimuladament (percepció seva, no de l'espectador), la segueix de reüll.

Amb la cinquena, la representant d'ICV, s'estableix, ja d'entrada, una complicitat tant pel contingut del seu discurs (l'únic amb una certa credibilitat i de contingut ideològic elevat) com per la condició femenina d'ambdues. L'actriu se l'escolta amb passió, dreta al seu costat, amb una postura corporal clarament receptora, que crea el dubte de no saber si és el personatge o l'actriu qui ho expressa. Tenint en compte les característiques del muntatge, és més lògic creure que l'actriu no havia interioritzat tant el personatge com per aconseguir-ne aquesta interpretació. Sigui com sigui, el missatge que percep el públic és ben clar i la comunicació actor-espectador s'aconsegueix.

La darrera intervenció és la del representant del PP <sup>191</sup> i és la primera on l'actriu introdueix el contacte físic. Es recolza, amb el braç i colze, sobre les espatlles del polític. Ell intenta continuar, com si res (Pericot mana!) però s'embarbussa i se li escapa, en alguns moments, un somriure nerviós. És el ponent de més edat i, tant per anys com per

---

<sup>189</sup> Serveixi com a exemple, la següent anotació: "A 2' 12" (de la Creació), entre l'ària i el cors, Mariana diu: "I Déu digué: que la terra produeixi... ""

<sup>190</sup> Per a Pericot l'ordre de les intervencions no tenia massa importància i va deixar que fossin ells els qui ho decidissin.

<sup>191</sup> L'ordre de les primeres intervencions es va mantenir, pràcticament sempre, en totes les altres. Cal observar que és gairebé el mateix de la disposició a la taula, de dreta a esquerra (de l'espectador).

ideologia, sembla el més poc propici als canvis i a la improvisació. Però, la responsabilitat política prima i l'home intenta seguir el que es proposa amb més obligació que devoció.

Pericot, potser sense ni ser-ne conscient, els endinsa en un excel·lent exercici d'interpretació com és el de mantenir l'objectiu principal (en aquest cas explicar-se) malgrat obrir-se-li i ser partícip d'altres camps d'acció i d'altres objectius parcials.

Com s'ha observat, el joc dramàtic que Pericot proposa ja es fa palès en les primeres intervencions, però aquesta coneixença, lluny de relaxar o calmar els polítics, els aboca a un estat de desconcert nerviós que els desestabilitza sovint. D'aquesta manera, si ella deixa de mirar-los i/o se n'allunya, ells respiren alleujats, però sense baixar mai la guàrdia, en previsió de la seva tornada. Un permanent estat d'alerta que crea tensió, indispensable per a la confrontació tant dialèctica com teatral, i que plau, i de quina manera, a Pericot.

La gestualitat i expressivitat corporal de l'actriu varia força en funció del ponent o del discurs, però no segueix, fidelment, els postulats d'interiorització de les emocions, en el sentit stanislavskià del terme i que, a Pericot, no li desperten massa interès. Però, tot i així, el seu treball corporal no es limita a ser, en cap moment, una exhibició d'habilitat gimnàstica, ans el contrari, les figures corporals (belles, ja d'antuvi) que crea porten implícita una expressivitat emocional difícil d'aconseguir sense un mínim d'implicació emocional. Fins i tot, la gestualitat pactada l'acreeix amb aquesta implicació.

La representació continua amb les respostes a la segona pregunta, moment que aprofita l'actriu per pujar fins a la terrassa i prendre distància i, a la vegada, protagonisme. Recolzada a la barana sembla evadir-se, amb la mirada fixa a l'infinit, una figura pactada amb el director. Però també, per estones, es converteix més en una espectadora privilegiada que no una intèrpret, creant una simbiosi públic/actriu que es materialitza amb mirades i gestos de complicitat amb l'espectador, propers a "l'apart".

Els ponents elaboren uns discursos soporífers i plens de vaguetats, la majoria dels quals són llegits amb poca traça. L'actriu, o bé dreta, o asseguda a terra, sigui apropant-se'ls-hi, sigui observant-los amb el gest d'escolta, pactat (analitzat anteriorment), ho evidencia sense cap rubor. I novament creiem que tant ho evidencia el personatge com l'actriu.

A partir de l'exposició de la tercera pregunta, i per trencar amb la monotonia imperant, ella decideix entrar descaradament en acció, com Pericot actuaria si fos allà, prova de l'excel·lent complicitat existent entre els dos. S'acosta al polític lector, en aquest cas el de CiU, i comença a acaronar-li el cap molt sensualment, cosa que li provoca la interrupció de la lectura, un enrojolament manifest i uns somriures, gairebé riures, dels altres.

Quan la representant d'ICV acaba el seu discurs, l'omple de petons per cara, coll i cap. El ponent del PSC articula un llarg discurs que ella interromp, pujant a la taula, reptant fins a quedar a la seva alçada i, amb un gran somriure i coqueteria, tapar-li la boca amb la mà.

Mentre el polític del PI parla, ella, des de terra, se li abraça a les cames i li recolza el cap a la falda. La reacció d'ell és d'estupor, i acaba, com bonament pot, el discurs. Però, !alerta!, és ell qui, seguidament, entra el joc, besant-la a la cara i provocant somriures i riures a la resta i al públic i algun aplaudiment escadusser. Pericot, es remou, satisfet, a la seva butaca.

La següent intervenció del polític de CiU, la comença fent esment a que intentarà ser ràpid (en clara referència al que ha succeït amb el del PI), però, malauradament per a ell, s'allarga. Ella se li apropa pel darrera, lentament, braç i mà dreta estirats, acció que provoca somriures del públic, tant per l'acció en ella mateixa com per la simbiosi esmentada. El polític, que en desconeix la naturalesa però és conscient que se li'n prepara alguna, s'apressa a llegir. Ella li recorre amb els braços, des de darrera, les espatlles i el pit fins arribar a abraçar-lo, obligant-lo a deixar el micròfon mentre ell diu, amb un somriure suplicant: "*Em sembla que no parlo més perquè això encara pot acabar malament*"<sup>192</sup>.

Al ponent d'ERC, per obligar-lo a finalitzar, també l'abraça, suaument, des del darrera i, com un joc d'infants, li vol prendre els fulls d'on llegeix. El polític la mira, i és ell qui deixa els fulls damunt la taula, per acabar amb una expressió d'alleujament i felicitat força ambigua, embolcallada de somriures.

Amb la companyia d'altres comportaments semblants que fan palesa la perversió sovint al·ludida i enaltida per Pericot, es clou aquest bloc de parlaments.

La música de Chopin desapareix. Silenci. S'escolten els primers compassos de *El Capvespre dels Déus*. L'actriu, pren, de nou, el micròfon, es situa al mig de l'últim graó de l'escala (el més proper als espectadors), mira fixament el públic i aixeca, lentament i acusadorament, la mà dreta, comença a dir <sup>193</sup> :

*Grane, salut a tu!  
Saps on, amic, et porto?  
Amb vermelles flames jeu el meu senyor,  
Sigfrid, el seu nom d'heroi.  
Joiós de seguir-lo, et sento rellinar d'alegria.  
És la crida de les flames rialleres?  
Palpa el meu pit i veuràs com cruix.  
La flama al cor em consumeix l'abraçada,  
per a ésser un en la solemne intensitat de l'amor.*

Tot aquest parlament, el va dient mentre puja l'escala fins arribar a la terrassa. Els seu cos canvia, els seus moviments, ara més ràpids, denoten ràbia i impotència.

Es col·loca darrera la seva tauleta i, talment com a la consagració de la missa catòlica <sup>194</sup>, mostra una màscara al públic (el calze), l'alça per damunt del seu cap (l'ofrena) i se la col·loca (consagració). És la màscara de la tragèdia. L'actriu surt, lentament, per la mateixa porta per on havia aparegut.

Pericot, que ja preveia el contingut dels discursos, tal com s'ha comentat anteriorment, atorga a la natura la capacitat d'enutjar-se pel progrés salvatge i la destrossa del medi ambient. I la natura es converteix en tragèdia. Un regust amarg per a un final que deixa a tothom en silenci uns breus moments.

---

<sup>192</sup> Frase extreta de l'enregistrament de l'acte. DVD personal de Iago Pericot.

<sup>193</sup> Darreres frases de l'òpera (Acte tercer, escena tercera), dites pel personatge de Brunilda, la protagonista, quan s'encamina cap a la mort.

<sup>194</sup> Pericot aprofita novament els referents religiosos per crear la seva pròpia cerimònia ritual.





Després dels aplaudiments, forts i llargs, Pericot s'adreça al públic per agrair-los la seva presència i atenció, però, sobretot, la dels polítics als que qualifica de: "*Autèntics actors que s'han portat molt bé i han resistit, perquè no era fàcil*"<sup>195</sup>.

A continuació, i, novament, amb la música de Chopin com a acompanyament, s'inicia el segon debat entre els polítics i el públic. És significatiu que el primer espectador que hi participa, una dona, agraeixi a Pericot la representació, admeti que l'ha fet reflexionar, i preguntant quina seria l'actuació de la societat si la natura personificada (com s'ha vist) ens interpel·lés, ens acaronés, ens besés i/o ens renyés enfront la relació que l'home té amb ella.

Aquest segon debat és també llarg i, per moments, tediós, encara que algun espectador inquireix alguna qüestió delicada que obliga als polítics a esforçar-se per ser compresos servint-se, en molt moments, de frases lapidàries i propostes utòpiques.

Com a resum final, cal precisar que Pericot utilitza el teatre en la seva funció més social i primigènia, com a eina de reflexió i denúncia, per posar de manifest la manca de sensibilitat ecologista de la majoria dels polítics i la demagògia que s'hi amaga. I ho aconsegueix d'una forma perversa: visualitzant la reacció tràgica de la natura al no acceptar la manca de sensibilitat ecològica de la classe política i provocant que sigui el públic (el poble) qui reclami solucions. I aquest és un dels resultats i dels objectius de les **espectaclitzacions**: la potestat d'expressar el que es vol expressar sense necessitat de verbalitzar-ho. El món de la ficció passa a ser realitat. De ben segur, era més real el personatge de la natura que els polítics reals.

---

<sup>195</sup> Frase extreta de l'enregistrament de l'acte. DVD personal de Iago Pericot.

## FESTIVAL INTERNACIONAL DE POESIA (2000)

### *Projecte inicial*

Pericot rep l'encàrrec de l'Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona de crear i dirigir XVI Festival Internacional de Poesia, que dins el cicle *Barcelona Poesia*, s'ha de realitzar al Palau de la Música. L'acte compta amb la participació de 12 poetes d'arreu del món que reciten els seus poemes en la llengua que els és pròpia.

Pericot parteix, d'entrada, de la finalitat primera de l'acte que és la d'homenatjar la poesia com a mitjà d'expressió i comunicació i, per extensió, als poetes que hi participen. I també creu que cal convertir l'homenatge en una meravellosa excusa per fer arribar el text poètic al màxim possible de públic. Ho denomina "la festa de la poesia" i recalca que qualsevol element o acció a introduir ha d'estar supeditat a aquesta intenció i finalitat. Trobem ja, per tant, els dos eixos primordials de les **espectaclitzacions**: un **objectiu** clar a complir, aquí l'homenatge, i l'**equilibri** entre els diversos elements, un equilibri que, com en aquest cas, i entès com a distribució ponderada, passa per mantenir una preeminència de la poesia escrita.

### *L'espectaclització*

#### PRIMERES IDEES

Quan Pericot, després d'una primera investigació – que, habitualment, sol anar encaminada als objectius<sup>196</sup> – inicia una **espectaclització**, no descarta cap de les idees, per insignificants o incoherents que semblin, que se li acudeixen. Complint amb la imatge bucòlica i un pèl tòpica de l'artista (però efectiva), les anota en una petita llibreta que du sempre al damunt per procedir, posteriorment, a desenvolupar-les. Un procediment que també utilitza en totes les altres vessants teatrals.

Com en altres casos, les preocupacions de Pericot reflectides en aquestes notes són, sobretot, les referides a conceptes ideològics i/o espacials

Un exemple n'és aquest esquema primigeni, el qual mantindrà fins a la representació:

Valors poètics (relacionats i complementaris):

- El llenguatge de l'expressió dels propis poetes.
- Tots els que comporta la poesia com a llenguatge artístic.

També s'hi troba un resum, que mantindrà igualment durant tot el procés de treball, de l'ideari formal i conceptual de l'acte, el qual ha de seguir un desenvolupament clàssic, amb propostes encaminades a servir-lo, com ho prova la següent reflexió:

'El muntatge mai ha de superar els valors poètics, ni visualment, ni sonorament. Aquests llenguatges (visual i sonor), mai han de fer oposició als poemes i als poetes.

---

<sup>196</sup> Tot i que, amb Pericot es fa difícil d'articular una sistemàtica precisa.

Proposo aquest doble llenguatge, com altres vegades, com a subtext per mostrar als espectadors la importància i la necessitat de llegir i escoltar poesia." <sup>197</sup>

Sorprèn que Pericot utilitzi el mot "subtext", d'arrels stanislavskianes força allunyades del seu tarannà teatral. Ell reconeix que fou inconscientment: "*No és gaire normal que jo digui això, perquè no m'agrada la paraula ni el que significa. Se'm va escapar, suposo que contaminat pel panorama teatral o pedagògic que m'envoltava en aquells moments i que no recordo pas quin era.*" <sup>198</sup> Però arran d'aquesta declaració, es comprova que Pericot verbalitza i assumeix el que ell anomena "contaminació" i que no gosa dir-ne influència; i que no deixa de ser un dels referents bàsics de diverses generacions de creadors, ell, "malgré lui", inclòs.

De tota manera, i deixant de banda aquesta "traïció" del subconscient, quan Pericot parla aquí de "subtext" es refereix a un segon estrat textual on s'hi inclou el llenguatge visual que, en aquest cas, complementa al de la poesia.

Un altre exemple és la idea inicial d'espai escènic, no realitzada, però que ja revela força dels trets bàsics conceptuals que després es materialitzarien en la resolució final.

L'inconvenient més important que se li presenta a Pericot és el propi espai del Palau de la Música. Un espai bell, majestuós però que, com li ha succeït en altres espais emblemàtics, les característiques estructurals fan impossible cap intervenció tècnica provisional. Com ell molt bé expressa, emprant la seva sornegueria habitual: "*No es pot clavar un clau, no es pot penjar res, ni aprofitant els ferros que hi ha. Per enfocar s'ha d'anar tan alerta per no tocar res que els tècnics han de fer "virgueries". Sembla com si, fins i tot la pols formés part de l'espai, i no es pogués treure*" <sup>199</sup>.

Pericot estudia la possibilitat de transformar l'espai, construint objectes escènics que s'hi col·locarien el dia de la representació, com si es tractés d'un espai escènic/escenografia convencional (entesa el convencionalisme en la construcció no pas en el concepte) i proposa la creació d'un **mòdul seriat** de gira-sols, com a símbol de flor poètica i productiva. La justificació d'aquesta simbologia es pot trobar en que la bellesa de la flor – la poètica – es transforma (es produeix) en llavor – la poesia -.

El mòdul disposa d'autonomia formal i conceptual pròpia, que, al seriar-lo, pren una altra significació formal (per quantitat) i conceptual per expressar un nou concepte. Ho exemplifica, clarament i pedagògicament, amb un totxo:

Totxo = objecte amb forma de prisma d'uns 300 gr. de pes

Totxos, un a costat de l'altre = paret amb formes, volums i pes diferents del totxo inicial.

Adaptant l'esquema, es pot seriar un gira-sol. Amb la col·locació contigua de força flors, els gira-sol es transformen en un camp florit i poètic. Però es troba encara més transformació de significat si aquest camp es col·loca dins un espai tancat la funció del qual no és, en cap cas, el cultiu del gira-sol. I apareix novament una de les constants de les **espectaclitzacions** : la perversió.

Les flors serien de color blanc, talment com pantalles receptores/projectors de la il·luminació i el color. Distribuïts entre els gira-sols, els seients per als poetes. Pericot dubta entre una cadira o bé un sofà (experiència interessant i plaent que ja havia aplicat

<sup>197</sup> Notes manuscrites durant la preparació d'aquesta **espectaclització**.

<sup>198</sup> Conversa mantinguda amb Iago Pericot el 7-4-07.

<sup>199</sup> Ídem nota anterior.

en *Una poètica i dos discursos*)<sup>200</sup>. Per reforçar la il·luminació de cada poeta, però també per crear sensació de comoditat, proposa un gira-sol/focus giratori situat al seu costat, com a referent d'una làmpada de peu tradicional.

Aquest disseny fou desestimat per una qüestió pressupostària encara que, en les espectacularitzacions, ben al contrari del teatre, Pericot reconeix que ha disposat sempre d'un ampli suport econòmic.

Preveient aquesta possibilitat, però també per inconcinència creadora, dissenya un nou projecte, embrió del que finalment s'aplicà. Explora la creació de flors virtuals mitjançant la reproducció, a través de monitors (com en la Inauguració del Jardí Botànic)<sup>201</sup> repartits per tot l'escenari, creant un camp virtual de gira-sols que exerciria el mateix significat conceptual del disseny anterior.

## TREBALL CONJUNT CONCEPTUAL

Trobats, conceptualment, els dos eixos primordials de l'**espectacularització**, (l'objectiu i l'equilibri), Pericot, a diferència d'altres processos comentats, inicia l'**espectacularització** amb un treball conjunt, i a l'uníson, de tots els elements, retroalimentant-se l'un de l'altre per a crear el nou i definitiu concepte. De tota manera, i sense oblidar-ho, s'intentarà analitzar-los per separat.

## PROTAGONISTA I ANTAGONISTA

El **protagonisme** recau en dos factors que, a l'ensem, es divideixen en dos altres factors:

- 1.- El poeta
  - a) el rapsode
- 2.- L'obra del poeta
  - a) la poesia parlada

Aquestes divisions i subdivisions formen part d'un mateix tot, tant significat com significat, i han d'ésser complementàries entre elles. Es poden establir dos plans: d'una banda, el poeta i la seva obra; i de l'altra, el rapsode i la poesia parlada. El poeta crea la seva obra, la poesia i, ambdós, es presenten i es representen per un igual. Però aquesta contribució dual podria finalitzar en aquest pla, tant si els poemes són llegits en la intimitat personal del lector o tant si, en el cas d'un acte públic, fos algú altre qui els recités.

No és aquest el cas. Qui fa la lectura és el mateix poeta, per la qual cosa adquireix un rol de rapsode, i, amb aquesta execució, completa el darrer element del segon pla. A més, aquesta lectura sempre serà subjectiva tant pel contingut com per l'executant que coneix a la perfecció el per què d'aquest contingut. I aquest nou element és d'una importància cabdal que podria encapçalar una subdivisió o un tercer pla del mateix tot esmentat més amunt.

L' **antagonista** és el món contrari a la poesia:

- a) La guerra
- b) La fam
- c) La contaminació

---

<sup>200</sup> Veure pp. 68 i 69 d'aquest mateix treball.

<sup>201</sup> Veure pp. 36 i 37 d'aquest mateix treball.

#### d) La lluita entre els éssers humans

Vist des d'un paràmetre classicista, aquest antagonisme seria correcte com a contraposició als objectius bells i nobles que se suposen a la poesia. Però, tractant-se de Pericot, és lògic creure que els components de l'antagonista, posseïdors implícits d'una poètica (fosca, fins i tot trista, però atractiva) que a Pericot l'interessa reflectir, no els ha triat aleatòriament. I novament apareixen dos plans, en aquest cas de percepció: el que l'espectador rep i el que el director vol mostrar. I per contrast, com en d'altres **espectaclitzacions**, ambdós convergeixen.

Gairebé es pot qualificar d'esquema simplista. Possiblement sí, però ben eficaç. Pericot sempre pregona que simplicitat no equival a lleugeresa i, en aquest cas, es compleix i les imatges antagòniques provoquen l'impacte necessari a l'espectador.

També, a nivell d'estructura, Pericot proposa com a antagonista, la tecnologia representada per la imatge i els sons. Aquest antagonisme sembla, d'entrada, que no és tal, sinó que s'estaria més a prop d'un personatge secundari o co-protagonista. Ara bé, un examen més detallat ens demostra que el poeta descriu unes imatges poètiques que es transformen, per obra i gràcia de la tecnologia, en imatges reals, la qual cosa li atorga una nova potestat: converteix la poesia en realitat, modificant, per tant, els objectius inicials del protagonista i complint amb els preceptes objectivistes de l'antagonista.

I, a més, la tecnologia crea una nova espiral al permetre una visió de contrast i provocar la reflexió de l'espectador. Algú en dóna més?

#### L'ESPAI ESCÈNIC

Descartades altres opcions, tal com ja s'ha exposat, Pericot avalua les necessitats espacials i, finalment, opta pels elements següents:

- 13 **paraigües** de color blanc, amb un diàmetre de 130 cm.
- 1 **paraigües** de color blanc, d'uns 2 metres de diàmetre
- 1 **faristol**
- 24 **monitors de televisió** de 28 polsades
- 13 **cadires**

#### Paraigües i faristol

Pericot considera que la festa és tan heterogènia que la imagina com un gran espai comú, farcit de tendes de campanya cadascuna de les quals correspon a un poeta com a lloc propi de reflexió, però també com a lloc de recer. La imatge que cerca és la d'un habitacle propi amb l'element diferenciador de l'idioma. Malgrat que es pot parlar d'un sentit únic d'igualtat i de no preeminència, sembla que Pericot no s'adoni que també és una potent imatge de la globalització: la uniformitat de totes les tendes/habitatge només trencada per una característica íntima i, de moment, propietat de la persona, com és la pròpia llengua.

Aquests habitacles/tendes prenen la forma d'un paraigües de color blanc, elevats del terra, amb diferents alçades (des d' 170 a 300 cm.) per un suports de fusta i que es

distribuïran per tot l'escenari. El nombre serà de tretze, dotze per als poetes i un per al presentador, Alex Susanna<sup>202</sup> que, a la vegada, també és poeta.

Però no només es tracta d'una solució pràctica i de qualitat visual, sinó que el paraigües és emblema solar de monarquies en algunes civilitzacions, també ho és d'autoritat i dignitat, i serveix, bàsicament, com a protecció. Els significats metafòrics són, en aquest cas, més potents que els significants visuals.

Situat a prosceni, al mig de l'escenari, s'hi ubicarà un altre paraigües també blanc, d'uns dos metres de diàmetre, sota del qual s'hi emplaçarà un faristol similar al d'un director d'orquestra que lluirà un frontal de clavells blancs i vermells que conformaran l'escut de l'Ajuntament de Barcelona.

Aquest paraigües simbolitza la casa comuna de tots els poetes, on convergeixen, tant físicament com espiritualment: el món poètic. Per tant, Pericot universalitza l'espai i la forma, perquè a ells, motivat per la diferència idiomàtica, els és impossible. Clar que també aquesta diversitat idiomàtica els enriqueix i, a la vegada, també els universalitza per mitjà del llenguatge de la poesia.

L'ús dels clavells ve donat pel paral·lelisme entre la poesia i les flors. Puresa, bellesa i fragilitat en serien els exponents més destacats. Pericot incideix també en les possibilitats, com és ara la incorporació de flors o plantes naturals<sup>203</sup>, elements problemàtics en representacions teatrals convencionals tant per qüestions d'organització com pressupostàries, i que un acte efímer com les **espectaclitzacions** permet. No obstant, contradient el comentari anterior, i actuant com a clar contrasentit, cal comentar que, per una confusió horària, el frontal va arribar amb retard i només va ser possible col·locar-lo, a terra, al davant del faristol.

### Monitors de televisió

Pericot, tal com s'ha comentat, ja havia utilitzat els monitors de televisió i procura exprèmer al màxim les possibilitats i avantatges que aquesta tecnologia li aporta. Decideix col·locar-ne 24, distribuïts aleatòriament i en diferents nivells, procurant la màxima visibilitat des de platea, i que projectaran, a l'uníson, les mateixes imatges. Els monitors li permeten reproduir-ne de fixes o en moviment, efectuar canvis ràpids, superposar-les i manipular-les, entre altres prestacions i, sobretot, mostrar les imatges virtuals que tant l'interessin per crear el contrast.

Estableix dos nivells d'imatges:

La natura i els seus valors poètics = Imatges en moviment

Antagonistes : destrucció, guerra = Imatges fixes

Aquests dos nivells són, en realitat, una significació simplista de les imatges, tenint com a referent clar la utilització que Pericot fa d'aquesta simplicitat. Seguint els seus paràmetres, en una imatge en moviment, el significat i el significat poden coincidir: moviment és igual a vitalitat, a vida. En una imatge fixa (el significat), tot i que pot tenir vida pròpia, la manca de moviment pot significar estaticisme, passivitat i descoratjament,

---

<sup>202</sup> Alex Susanna (Barcelona 1957) escriptor, poeta i traductor, ha estat professor a la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, director de l'editorial Columna i director de la Fundació Caixa de Catalunya a La Pedrera. El 1984 va fundar el Festival Internacional de Poesia de Barcelona que va dirigir fins a aquesta edició de l'any 2000.

<sup>203</sup> Veure *L'escena del príncep*, pp. 54

qualitats amb un pòsit negatiu considerable. És evident que ens trobem davant d'una percepció, com a mínim ambigua, i se suposa que Pericot és prou conscient d'aquesta manipulació significativa tot i que la consideri vàlida per al seus objectius.

### Cadires

Desestimada la idea del sofà, sobretot per una qüestió de capacitat espacial a l'haver de compartir escenari amb paraigües i monitors, acudeix novament a la simplicitat (i efectivitat) quan opta per una cadira, de les habituals de l'escenari del Palau, com a lloc de descans i espera del poeta. La imatge de confort i protecció que li podia aportar el sofà ja la dona, implícitament i explícitament, el paraigües. També la cadira és un element prou net, de simbologia clara que exerceix de contrast (una de les constants **espectaclitzadores** de Pericot) fins i tot estètic, enfront dels altres objectes escènics que enfarfeguen visualment l'espai.

Les cadires, dotze pels poetes i una pel presentador, estaran situades sota els paraigües.



XVI Festival Internacional de Poesia de  
Barcelona 2000

## LES IMATGES

A Pericot no l'interessa que les imatges es relacionin amb cap fragment concret dels poemes i sí que posseeixin, per elles mateixes, un contingut poètic, per confrontar-los com manen els seus postulats **espectaclitzadors**. Per tant, el fet de desconèixer els poemes que conformarien la intervenció de cada poeta no li suposa cap problema, ans el contrari, li confereix una llibertat d'acció que, possiblement, podria minvar influenciada pel contingut dels poemes.

Les imatges proposades inicialment, que van sofrir canvis en la representació final, anaven des d'un camp de flors mogut pel vent, fins a una foto fixa d'una gavina coberta de petroli. L'objectiu d'aquesta dualitat dels nivells de les imatges era el de provocar la reflexió de l'espectador enfront la bellesa i la desgràcia, com dos pols oposats però complementaris i com a reflex d'una ideologia vital que l'interessa compartir.

Però si hi havia una imatge que li interessava incloure aquesta era la del primer pla d'uns llavis pronunciant la paraula POEMA, com a constatació del valor del mot i com a significant i significat primordial de l'acte. Però també, implícitament, **l'espectaclització** del poema, tant per la força visual de la imatge projectada, multiplicada i amplificada pels 24 monitors, com per la potestat de manipulació i contrast d'aquesta imatge, i en el fons, del que significa. D'altra banda, no cal oblidar que les imatges, independentment de la seva tipologia, duen implícita una gran dosi de poesia visual que Pericot aprofita per a potenciar-ne els valors que, novament, beuen tant del significat com del significant.

En l'estructura general de l'acte, les imatges de la natura i dels seus antagonistes acompanyaran els desplaçaments del presentador, tant a l'apropar-se al faristol com al retornar al seu lloc. La imatge de la boca pronunciant *poema* apareixerà durant els desplaçaments dels poetes des del seu lloc (paraigües petit) a la "casa comuna" (paraigües gran), tant d'anada com de tornada. En el moment que el poeta iniciï el recitat, la imatge quedarà congelada, sigui quina sigui la posició dels llavis, fins al final del poema.

Cal precisar que una part de les imatges triades inicialment foren desestimades per qüestions relacionades amb els drets d'autor, per la qual cosa l'Ajuntament va proposar (gairebé obligar) a utilitzar-ne de procedents dels arxius del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona o d'alguna ONG amb qui es tingués relació, com ho fou, en aquest cas, Intermón. Les imatges que finalment es van emetre i que s'anunciaven al programa de mà foren les que es detallen a continuació. Cal comentar que les referents a animals o plantes s'hi indicaven amb el seu nom científic en llatí<sup>204</sup> potser per equiparació amb la categoria dels mots poètics o potser, i coneixent Pericot, segur, per picar l'ullet al públic i als mateixos poetes trencant, ja d'entrada, la seriositat que se suposa havia de contenir l'acte.

*Aglaeactis aliciae* (colibrí)  
*Hieraetus heliaca* (àguila imperial)  
*Columba livia* (colom)  
*Sterna hirundo* (xatrac comú)  
*Papilio machaon* (papallona reina)  
*Coccinella septempunctata* (marieta)

---

<sup>204</sup> La nomenclatura científica utilitzada per la biologia es fonamenta en els criteris establerts pel naturalista suec Carles Linneo (1707-1778) que introdueix denominacions binominals llatines, de manera que el primer nom de la denominació correspon al gènere i el segon a l'espècie. JEFFREY, Ch (1976) *Nomenclatura biològica: código internacional de nomenclatura zoològica*. Madrid: Blume



*Rosa agrestis* (rosa)  
Núvols  
Gota d'aigua  
Sol  
Etiòpia  
Angola  
"Poema"

## LA IL·LUMINACIÓ

Pericot s'havia plantejat, inicialment, la possibilitat d'il·luminar cada paraigües amb una tonalitat diferent que, matisada pel mateix paraigües, donaria una personalitat a "l'habitable" de cadascú que, i cal recordar-ho, tots són iguals. La desestima ben aviat quan considera que aquest petit toc de personalitat es convertiria en un element diferenciador que trenca la pretesa igualtat a reflectir. Tal com ja s'ha comentat anteriorment<sup>205</sup>, una igualtat que, de nou, uniforma i encotilla més que no pas universalitza, la pretesa finalitat primera de l'acte.

Com a conseqüència d'aquesta uniformat, tots els paraigües dels poetes (i el del presentador) compartiran una mateixa il·luminació clara, amb predomini del blanc, que només variarà en la intensitat i en funció d'uns moments concrets. I és en aquest punt, quan Pericot aplica l'**espectaclització** a la il·luminació, perquè, deixant de banda l'ús, perfectament i pròpiament lícit, de les citades variacions al servei de les necessitats estètico-visuals de la representació, també les aprofitarà per crear nous conceptes i una nova realitat. Pericot crea un veritable camí lumínic que du als poetes des del seu món particular (el paraigües propi) a la casa comuna (el paraigües central), amb només un canvi gradual d'intensitat lumínica que va de l'un a l'altra i que indica un camí a seguir. És el guia que, enmig de la foscor (i mai tan ben dit) de la societat actual, sintetitzada en les imatges antagonistes, els marca l'itinerari correcte.

De tal forma que, d'element tecnològic i, com a màxim, creador o il·lustrador de climes, es converteix en creador de conceptes que, o bé modifiquen o bé afavoreixen les intervencions dels protagonistes, transformant-se, en ocasions, en un altre antagonista. Com succeeix també amb la il·luminació del paraigües central que li aportarà una corporeïtat creadora d'un espai concret dins l'espai escènic.

Tècnicament, Pericot proposa focus zenitals per als paraigües petits; i zenitals, laterals i frontals per l'altre paraigües, tenint molt present que facilitin la lectura poètica, ànima de l'acte.

## EL SO

Per a Pericot, la música de l'acte és la **paraula del poeta**, amb independència de l'idioma en què es reciti, i l' **espectaclitza** creant un món sonor on la paraula n'és la protagonista màxima i desestimant qualsevol altra aportació musical, típica, d'altra banda, d'homenatges poètics semblants i dels que Pericot l'interessa distanciar-se'n per mostrar, tan conceptualment com audiblement, la paraula com el veritable valor musical de l'acte:

---

<sup>205</sup> Veure pp.92 d'aquest mateix capítol.

una oralitat amb estructures rítmiques i melòdiques molt diverses que es contraposen amb una clara harmonia interna.

Pericot reivindica la utilització del silenci, més ben dit, i parafrasejant al poeta, del so del silenci com a part important de l'**espectaclització** sonora, i l'aplica a dos fronts: a la imatge dels llavis i a la recitació dels poetes.

Si bé, inicialment, decideix que la paraula "poema" s'escolti, i així l'enregistra, a mida que conceptualment s'endinsa en la preparació, li apareixen dubtes. La visualització sonora del mot pot provocar un desviament de l'atenció de l'espectador envers la veritable protagonista, la paraula del poeta. Per tant, i comptant amb la força visual de la imatge projectada, opta per ometre'n el so i convertir-lo en un so visualitzat però no escoltat, un so sord, aportant un nou concepte de silenci visual prou suggestiu i ric per a l'espectador.

El segon front va relacionat amb aquest primer, si més no temporalment, perquè és quan es projecta la imatge dels llavis que els poetes es desplacen per situar-se al paraigües central. Un cop arribats i, just abans de l'inici del recitat, es proposa la congelació de la imatge i uns segons de silenci. Es tracta, doncs, d'un doble silenci, visual i d'acció perquè la boca s'interromp i perquè el poeta espera. Una dualitat silenciosa com a imatge del moment de respecte, atenció i reflexió necessitat pel poeta.

Opta també per a la incorporació de sons com a complement de les imatges, tant fixes com en moviment, però mai amb un caràcter il·lustrador. Fins i tot, com es comprovarà més endavant, alguns sons entren en confrontació directa amb les imatges, però, novament, Pericot aplica el contrast per pervertir i crear un nou llenguatge, de tal manera que aquests sons, a priori no gaire remarcables, adquireixen també categoria d'**espectaclitzadors**.

Els sons que s'introdueixen finalment, s'indiquen a continuació, tenint en compte que, de nou, i com en les imatges, els d'arrel natural, són escrits amb la nomenclatura científica:

*Sus scrofa* (porc)  
*Canis familiaris* (gos)  
*Canis lupus* (llop)  
*Larus audouinii* (gavina)  
*Ovis aries* (xai)  
*Capra hircus* (cabra domèstica)  
*Corvus corax* (corb)  
Pluja  
Tempesta  
Mar

## **La representació**

D'aquesta representació no se'n coneix cap enregistrament. L'anàlisi s'efectua a partir dels apunts i notes de Pericot, de les converses mantingudes amb ell i de les ressenyes periodístiques publicades a la premsa que, o bé per la importància i magnitud de l'acte o bé per altres raons desconegudes i/o possiblement inexplicables, se'n van fer ressò.

La representació tingué lloc el dimecres 24 de maig del 2000, a les 22 h. al Palau de la Música. Juntament amb l'entrada, es lliurava un Llibre del Festival on s'inclouien els

poemes amb la corresponent traducció i una glosa de cada poeta, i també el programa de mà on, després d'un escrit de l'alcalde, s'hi adjuntava la fitxa següent:

## POETES

**Raimon Àvila** en català  
**Abbàs Baidun** en àrab (Líban)  
**Guillermo Carnero** en castellà  
**Hélène Dorion** en francès (Quebec)  
**Bartomeu Fiol** en català  
**Ramiro Fonte** en gallec  
**Elisa Lucinda** en portuguès (Brasil)  
**Sibilia Petlevski** en croat  
**Mikhalis Pierís** en grec (Xipre)  
**Jordi Sarsanedas** en català  
**Jaime Siles** en castellà  
**Reina M<sup>a</sup> Rodriguez** en castellà (Cuba) <sup>206</sup>

## IMATGES

(que ja s'han detallat a la pàg. 95 i 96 d'aquest treball)

## SONS

(que ja s'han detallat a la pàg. 97 d'aquest treball)

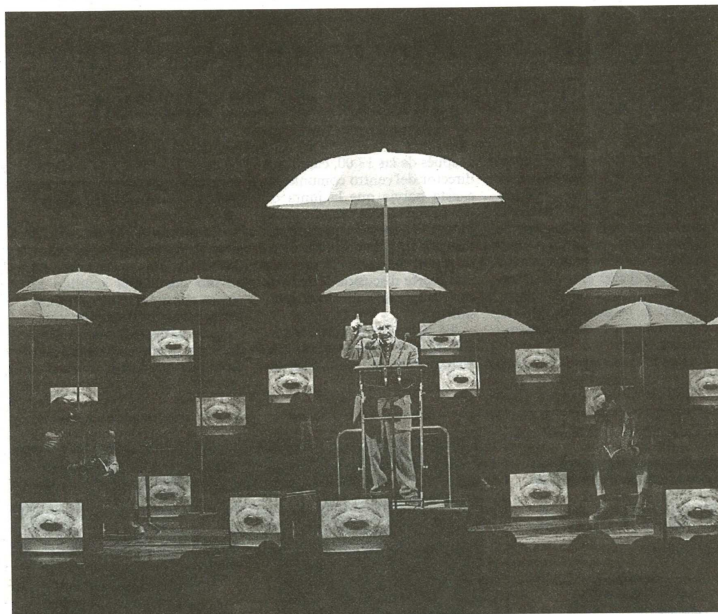
Edita: Eikonos

Imatges cedides per: Intermón i Centre de Cultura Contemporània de Barcelona

Poema: Josep Escrig

Muntatge i direcció escènica: **Iago Pericot**

Direcció del Festival: **Alex Susanna**



<sup>206</sup> Per indisposició, va ser substituïda a darrera hora pel poeta, també cubà, Ramon Fernández Larrea.

Una estona abans de començar, Pericot es reuneix amb els poetes i el director del Festival per exposar-los el funcionament de l'acte i la distribució a l'espai, que a Pericot li és indiferent, i que es decideix en funció de la tria personal de cadascú i/o de les indicacions del director del Festival.

S'inicia l'acte, seguint una estructura convencional, amb l'entrada dels poetes, l'acomodament als seus llocs respectius i la presentació per part d'Alex Susanna, el director del Festival. La il·luminació, general al principi, es concentra gradualment en els paraigües, tant els petits com el central, quedant la resta de l'escenari en una semi-penombra. La presentació, amanida amb un to jocós que trenca esquemes preestablerts i que, sense pretendre-ho, dóna nous impulsos **espectaclitzadors** a Pericot, comença amb l'agraïment a Santa Rita, patrona dels impossibles, per haver-li concedit el desig que el Barça no arribés a la final de la Copa d'Europa de Futbol i així evitar la coincidència amb el Festival, paraules rebudes amb riures plaents per part del públic que omple, de gom a gom, la sala. Continua i comenta que, veient la crisi que s'ha desfermat amb l'eliminació del club a les semifinals de la competició, entona un "mea culpa" al sentir-se'n responsable per haver efectuar la petició. En qualsevol cas, agraeix el gest de delicadesa tremenda per part del club de futbol al no fer coincidir dos esdeveniments tan importants. Novament riures, alguns de trencats, del públic.

Seguidament fa un repàs de les xifres de 16 anys de Festival, que es poden resumir en la participació d'uns 250 poetes i de 35 llengües, fent palesa la vitalitat del gènere, per continuar amb una dissertació sobre la vida oral i la vida escrita dels poemes. Per acabar, agraeix a Pericot l'espai escènic, agraiment que arrenca el aplaudiments, propers a l'ovació, del públic. Després, presenta el primer poeta i es desplaça al seu paraigües.

Cal comentar que els articles de premsa fan força referències al to de la presentació i a l'espai escènic, com per exemple, Pau Vidal, a *El País* :

"El miércoles por la noche el fútbol estaba desterrado del Palau de la Música Catalana (...) Alex Susanna agradeció al Barça "la delicadeza de no haber pasado a la final", cosa que sin duda hubiese impedido el lleno que registró el Palau.

Vamos a hablar del espectáculo. Primero de la escenografía de Iago Pericot, anunciada a bombo y platillo y celebrada por el público. A tele y sombrilla, hubiera sido mejor, pues éstos eran los elementos que la conformaban: 24 pantallas catodizando la imagen de una boca abierta en el momento de decir "¡oh, es él!" y 13 sombrillas blancas, modelo Vinçon, protegiendo a los poetas de unos malos tiempos que parecen haber pasado a la historia."

207

Rosa Maria Piñol diu a *La Vanguardia* :

"Doce sombrillas distribuidas por el escenario. Bajo cada una de ellas, un poeta. Y en medio de este mar de parasoles blancos, imágenes y sonas bucólicos proyectados a través de veinticuatro televisores que, de vez en cuando, emiten como contrapunto escenas más duras. Éste fue el montaje conceptual ideado por Iago Pericot para arropar el XVI Festival Internacional de Poesía de Barcelona..."<sup>208</sup>

<sup>207</sup> Article de Pau Vidal, publicat al diari "El País", el 26-5-00 (pp. 12), amb el títol "Romario en el escenario"

<sup>208</sup> Article de Rosa Maria Piñol al diari "La Vanguardia", el 25-5-00 (pp. 40), amb el títol "Versos bajo la sombrilla"

El concepte protector dels paraigües es copsat pel periodista de *El País*, encara que d'una manera irònica (tot l'article respira aquest to) i no exempta de crítica. Aquests "bombo y platillo", "¡oh, es él!" o "modelo Vinçon" són més propis d'un detractor i més propers al menyspreu que no pas a l'enaltiment. No és aquest l'objecte del treball, ni el moment ni l'espai per analitzar les crítiques que Pericot ha rebut al llarg de la seva carrera, però sí que es pot citar que, sovint, ha estat objecte de força fuetades, algunes, val a dir-ho, amb raó, i d'altres, una gran majoria, ben fora de lloc.

La sensació de "mar de parasoles" de *La Vanguardia* evidencia perfectament la idea de Pericot de l'espai comú amb el lloc propi com a recer. I les escenes "más duras" com a contrast de les "bucólicas" ens demostra l'efectivitat de la simplicitat conceptual suara analitzada.

Continuant amb l'espectacle, de la mateixa manera que opta per no fer cap indicació interpretativa referida al recitat perquè considera que, tot i les imperfeccions actorals, el poeta coneix les bases del contingut del poema i les comunicarà perfectament, Pericot li és indiferent l'ordre d'intervenció que la fixa el Festival, ja que considera a l'organització, com a experts poètics, prou adient per realitzar aquesta tasca. Comença Sarsanedes i, a continuació, Carnero, Dorion, Baidun, Fonte, Fiol, Fernandez, Pierís, Siles, Petlevski i Àvila per acabar amb Lucinda, la poetessa i també actriu brasilera, provocadora d'un veritable clímax tal com ho reflecteix la cronista de *La Vanguardia*:

"Y, como exótico colofón, la de la brasileña Elisa Lucinda, que recitó de memoria, con expresividad, desenvoltura y teatralidad..."<sup>209</sup>

Seguint el seu tarannà crític, Pau Vidal la descriu així a *El País*:

"Elisa Lucinda demostró en 10 minutos de show total por qué dirige una escuela de recitar: se acercó al estrado contoneándose, pasó de largo para acercarse más al público, se despojó del semáforo<sup>210</sup>, se sentó en una de las pantallas, se levantó...y se lanzó a un recitado explosivo, colorista, gestual, culebronesco. De memoria, por supuesto."<sup>211</sup>

Deixant de banda aquestes efusions, la representació va seguir els patrons següents:

El presentador, situat darrera el faristol, sota el paraigües central, llegeix la glosa del poeta, mentre per les pantalles s'emeten les imatges. La il·luminació està concentrada en els dos espais poètics (els paraigües), tant els particulars com el comú, deixant la resta de l'escenari en una certa penombra que facilita la visió de les imatges.

Acabada la glosa, mentre el presentador es desplaça cap al seu paraigües, el poeta presentat s'aixeca de la cadira i es dirigeix a l'espai comú central. Durant aquests trajectes, es projecta la imatge dels llavis pronunciant el mot POEMA, mentre que la il·luminació dels espais particulars, anirà minvant, lentament i gradualment, d'intensitat, fins a quedar gairebé foscos, mentre el protagonisme lumínic de l'espai comú s'accentua. És en aquest punt on queda palesa l'**espectaclització** de la il·luminació esmentada anteriorment.

---

<sup>209</sup> Art. cit. nota anterior.

<sup>210</sup> Fa referència a un xal de color verd cridaner que duia la poetessa i que és objecte de crítica/burla un paràgraf anterior.

<sup>211</sup> Art. cit. nota 207.

En arribar el poeta al faristol es congela la imatge i el silenci s'apodera de la sala, tal com també s'ha comentat, mentre el poeta espera uns segons a començar. A continuació, diu el poema.

Al finalitzar la recitació, mentre el poeta retorna al seu lloc i el presentador es dirigeix al faristol, es reprèn la imatge dels llavis i la il·luminació dels espais particulars augmenta d'intensitat, també lentament i gradualment, fins arribar a la màxima potència. El presentador comença una nova glosa.

Com es pot comprovar, l'estructura és cíclica i ens remet, sens dubte a una cerimònia. Amb bon criteri, Pericot defineix l'acte com a cerimònia de la poesia.

L'esquema és **ritual**. Sense intencionalitat manifesta, manleva les pautes dels ritus cerimonials ancestrals i en crea un de propi que pren forma de cerimònia ritualitzada. Les accions, tant pel contingut com per l'execució cíclica compleixen aquests paràmetres. A tall de mostra, els desplaçaments, o bé el silenci que es produeix al principi de cada intervenció d'un poeta, es ritualitzen perquè contenen elements tant d'interiorització individual com de comunicació social, cohesionant una imatge individual amb una de col·lectiva.

També, en un altre ordre, no per més simple menys veritable, es pot considerar ritualització accions com el desplaçament que realitzen els poetes des del seu paraigües (casa seva) per arribar al central (casa comuna) sense pressa i amb un objectiu molt clar. És un ritus individual que combrega del ritus col·lectiu.

Segons Pericot, aquesta ritualització és propera al happening, reconeixent, d'aquesta manera, implícitament però clarament, unes influències que, sovint, defuig, tal com ja s'ha analitzat.<sup>212</sup>

Recuperant el fil de la representació, les imatges, amb fons sonor o no, que es projectaren van seguir aquest ordre:

<b><u>Imatge</u></b>	<b><u>So</u></b>
Rosa	Pluja
Colom	Gos
Núvols	Gavina
Àguila imperial	Xai
Etiòpia	
Colibrí	Corb
Papallona reina	Cabra domèstica
Angola	
Xatrac comú	Llop
Gota d'aigua	Mar
Sol	Tempesta
Marieta	Porc

Tal com es pot comprovar, la majoria comparteixen oposició visual i sonora per aconseguir el contrast i la confrontació previstos. Les dues imatges més crues no disposen de referent/contrast sonor, i trobem, novament, un exponent de l'**espectaclització** del silenci.

---

<sup>212</sup> Veure pp. 8 d'aquest mateix treball.

Com a exemple de la capacitat de perversió de Pericot, cal comentar que la darrera imatge és la dues marietes copulant mentre s'escolten els roncs i esguells d'un porc. El contrast és brutal i, a la vegada, atractiu.

Però, a més, l'atzar va afavorir la musa de la perversió, fent aparèixer aquesta imatge en el moment que el presentador glossava la poetessa brasilera. Una imatge que, a posteriori, retornà, de ben segur, als espectadors, quan la poetessa, plena d'entusiasme i passió i en plena comunió amb el públic, recità els seus poemes.

Algunes de les imatges són celebrades i d'altres perversions redefinides com ho prova l'article d'Ada Castells al diari *Avui*:

" (...) En el treballat muntatge de Iago Pericot per al Festival Internacional, l'escenògraf va situar tot de televisors amb imatges que donaven pas als diversos poetes. Una d'aquestes imatges va ser la d'una mare i un nen de l'Àfrica morint-se de gana, i és que quan la poesia – en aquest cas, visual – dispara, ningú s'escapa. La incomoditat del públic no es va fer esperar. Altres **gamberrades** de Pericot van ser acabar el recital amb dues marietes copulant i introduir en les presentacions crits de gavina, l'ocell poètic". <sup>213</sup>

Vista la reacció de la periodista i, extrapolant-la com a reflex de l'espectador, es constata que, tant en un cas com en l'altre, Pericot aconsegueix el seu objectiu: provocar mitjançant la perversió, tant conceptual com visual i sonora.

Tècnicament, la representació fou complicada i la sincronització dels diversos elements complexa, però si hi ha d'afegir, a més que Pericot era a la taula de control i, de tant en tant proposava canvis o retards en les imatges, talment que semblés un error, o incloïa durant uns instants un so que no pertocava, amb l'objectiu de trencar amb la seriositat del ritual. Una nova perversió/gamberrada que el públic no va arribar a copsar ni a entendre, accions que a Pericot, volgudament, tampoc l'interessava que es produïssin com a part del joc entre ell i l'espectador.

Finalment comentar que el periodista de *El País*, després de dedicar més de mitja crònica ( o se n'hauria de dir crítica?) a desbarrar sobre el vestuari dels poetes, tema sobre el qual, i per cert, Pericot no feu cap indicació per no considerar-lo, en aquest cas, rellevant, acaba amb les següents frases:

"(...) (Elisa Lucinda) riendo, llorando y suspirando, hablando del drama de las "meninas da rua" y de la torpeza de los hombres en el amor. Se metió al público en la vuelta del vestido. ¿Que eso no era poesía? ¿Pero no íbamos a hablar de espectáculo?" <sup>214</sup>

Tot i la seva irònica maldat, el periodista l'encerta de ple. El dia 24 de maig del 2000 va veure un espectacle, més ben dit una **espectaclització** projectada per Pericot perquè gent com ell reaccionés tan bé (en tots els sentits de l'adverbi) com la seva reacció escrita ens mostra.

<sup>213</sup> Article d'Ada Castells, publicat al diari "Avui", el 28-5-00 (pp. 43), amb el títol "Els poetes tornen a casa".

<sup>214</sup> Art. cit. nota 207.

## RESUM-EVOLUCIÓ DE LES ESPECTACLITZACIONS A MANERA DE CONCLUSIONS FINALS

El detallat anàlisi de les **espectaclitzacions** desplegat en les pàgines anteriors, ens aporta una visió global i de conjunt que, amb planures immenses, racons foscos i forats negres, com escau a la vitalitat de qualsevol obra artística, ens duu a certes conclusions no definitives – com diu Pericot "*res no és definitiu, tan sols la mort*" – però sí definitòries d'un procés creatiu que, com a final del present treball, es comenten a continuació per àrees d'acció.

### **ESPAI**

Sense tenir en compte els primers esbossos dels anys 50, 60 i 70 del segle XX, els inicis de l'activitat **espectaclitzadora**, pròpiament dita, de Pericot es poden qualificar de transgressors. La recerca incessant de nous llenguatges l'aboca a intervenir, d'una forma perversa i efectiva, provocant canvis o aprofitaments espacials, el més representatiu dels quals és el del túnel de **Rebel Delirium**. Però també l'aprofitament de l'espai en les dues **espectaclitzacions** dels Màsters en Intervenció Ambiental entraria en aquest procés i, sobretot, el de l'immens sot, en el primer, i el de l'edifici en construcció, en el segon, en els dos actes de l'**Institut del Teatre**.

Amb l'espectacle **Simfònic King Crimson** el concepte s'amplia i esdevé "fisicitat" espacial i objectual amb la construcció i reconversió contínua d'espai i objectes.

A **Un llegat de la cultura mediterrània** la intervenció espacial, diversa i rica, tant al carrer com a l'interior del Saló del Tinell, comporta la utilització d'elements creatius i executius molt extensos i complexos, la magnitud dels quals no tornarà a repetir en cap altra creació. Han de transcórrer 16 anys (1983-1999) per trobar, en la **Inauguració del nou Jardí botànic**, una altra que per dimensions espacials, és propera, o fins i tot més àmplia; però la riquesa conceptual de la primera supera aquesta.

En la **Festa d'homenatge a les Lletres Catalanes**, apareix un nou component espacial, que es pot considerar un precursor del llenguatge utilitzat tècnicament a la **Inauguració del nou...**, ja que modifica les percepcions de l'espectador en funció de la seva disposició al recinte. És, no obstant, en aquesta darrera, quan el suport tècnic adquireix un fort component protagonista a nivell dramàtic, amb la disposició dels monitors per tot l'espai, permetent l'aparició d'una orquestra virtual.

En el **XVI Festival Internacional de Poesia de Barcelona**, primera **espectaclització** en un espai escènic tancat, el concepte espacial i objectual esdevé el pilar fonamental, tant amb la creació de l'espai-paraigües com en la utilització dels monitors, l'eficàcia dramàtica dels quals ja havia comprovat, tal com s'ha comentat en l'anterior paràgraf. També en el **II Premi internacional de poesia Antonio Machado** el concepte espacial, amb els arbres com a element clau és el motor de l'**espectaclització**, tot i que, en aquest cas, és pràcticament, l'únic.

En la **Inauguració de l'Any Internacional Gaudí** utilitza un referent gaudinià, el drac, per construir una dramàtica espacial amb una intervenció potent en la ubicació objectual, adaptant el concepte del TOT enfront de la mera reproducció del referent.



## DRAMATÚRGIA

Com ja s'ha comentat, tot i no coincidir en molt aspectes amb un muntatge teatral, Pericot realitza un dramatúrgia sovint força completa i complexa.

En la primera **espectaclització** com a tal, **Un llegat...**, ja s'estableix una dramatúrgia que, tant conceptualment com a nivell d'acció, provoca, sobretot, la intervenció espacial que ja s'ha comentat.

Tant a **Una poètica i dos discursos** com a **La natura i les polítiques** apareix una dramatúrgia millor elaborada, talment la d'un espectacle teatral, com a sòlida base de treball, on s'hi inclouen i s'elaboren explícitament i per primer cop, els conceptes protagonista i antagonista i el de la perversió. També s'hi desenvolupen, abastament, els concepte fons i forma, conceptes que també apareixen al **XVI Festival Internacional...** dins una evolució dramatúrgica clara que conté referències amb una cerimònia ritual.

També conté referències rituals, en aquest cas civils, **Barcelona i Donòstia. Ciutats per la pau i el diàleg.**

En les dues **espectaclitzacions** de l'Institut del Teatre apareix la divisió en actes, seguint els cànons teatrals clàssics, i, de ben segur, imbuït per l'entorn tan físic com conceptual, dels actes. Aquesta línia dramatúrgica també la utilitza, i li resulta una estimable ajuda, quan estructura en seqüències l'**Homenatge a Lluís Companys** en el qual, d'altra banda, es proposa una estructura propera a una lectura dramatitzada.

En la **Inauguració del nou...** apareix per primera vegada la figura del presentador, element de clares referències convencionals, la presència del qual serà força constant a partir d'aquell moment.

## IL·LUMINACIÓ I ESPAI SONOR

Pericot proposa l'**espectaclització** de la il·luminació i del so a partir d'un canvi conceptual en la seva utilització.

Sense comptar **Mozartnu** on l'apartat musical és una de les dues bases de l'**espectaclització**, és a **La natura...** on apareix, per primer cop, especificat en la dramatúrgia, provocant l'aparició de dos segments musicals, un per cada part del debat polític i amb diferents nivells d'aplicació **espectaclitzadora**.

També en els dos actes de l'Institut del Teatre, la presència musical adquireix força **espectaclitzadora** creant un impactant llenguatge sonoro-visual en les aparicions de la musa Talia.

Però és al **XVI Festival Internacional...** on aconsegueix una perfecta sincronització entre els diversos elements sonors, i també visuals, i on apareix un nou concepte: el so visualitzat però no escoltat.

L'**espectaclització** de la il·luminació, present tant en les accions al carrer, amb les torxes<sup>215</sup>, com a les interiors en **Un llegat...**, no torna a aparèixer fins a la **Festa d'homenatge...**, amb l'alabastre com a element translúcid, però no és fins al **XVI Festival Internacional...**, el primer en un recinte escènic tancat, que adquireix tot el seu valor **espectaclitzador** amb la il·luminació tant de l'espai escènic com dels paraigües.

---

<sup>215</sup> Cal recordar que Pericot cau en un error primerenc a l'oblidar, motivat per l'atreviment i l'expansió creativa, els condicionaments que comporta la proposta d'apagar la il·luminació pública. Aprèn la lliçó i no repeteix, en cap altre cas, un error semblant.

A la **Inauguració de l'Any...** una il·luminació, en principi, convencional, aporta un nou concepte, en funció de l'angle d'inclinació del focus i del de la visió de l'espectador, però on Pericot decau, en aquest acte, és en la qüestió musical que ell mateix ja qualifica d'ambientació, lluny dels postulats **espectaclitzadors**.

## NATURA I BELLESA

Una de les constants de l'**espectaclitzacions** és el desenvolupament de llenguatges a l'entorn de la natura com a element generador d'un nou concepte de bellesa.

A **Mozartnu**, apareix, per primer cop, de la mà de la cohesió entre l'element humà i el musical, un nou concepte de bellesa que ampliarà més endavant en totes les seves creacions i, en el cas de les **espectaclitzacions**, preferentment, en **Una poètica i dos discursos** on l'element sonor passa de ser musical a textual, i en **La natura...**, on conflueixen els tres: musical, textual i humà.

La recerca del nou concepte de bellesa esmentat, circumscrit a la natura i al cos humà, apareix amb força a **Una poètica...** on es produeix la confrontació entre dos tipus de bellesa humana - no física sinó conceptual - l'oriental i l'occidental; i, ambdues, al mateix temps, amb una de textual, que produeix una poesia visual propera a accions de Joan Brossa, proximitat també manifesta en moments de les dues **espectaclitzacions** de l'Institut del Teatre. Però també es troba a **Una poètica...**, com abans en **Un llegat...**, la utilització i incorporació de la bellesa de la natura com a font de conflictes, aquí simbolitzada per la rosa-fuet o en **La natura...**, on la personificació del concepte-natura apareix reflectit per una bellesa dual, la de l'actriu i el significant, i ofereix un recital de confrontacions, belles visualment, però contundents, en aquest cas amb un element força contaminat de la natura com és l'home, entès com un tot i representat per la subespècie dels polítics. Lògicament, aquí no es tracta d'una exaltació del cos humà com a element bell, no pas per desestimar la possible bellesa de l'home-polític, sinó perquè conceptualment l'objectiu és un altre.

En canvi, en d'altres **espectaclitzacions**, on la possibilitat de crear o recrear un univers poètic mitjançant la bellesa seria prou factible, com ara la **Jornada i acte públic sobre accessibilitat**, on, i d'acord amb l'objectiu conceptual, calia atorgar protagonisme als discapacitats potenciant-ne la "visibilitat", Pericot, com a experimentador, perd l'ocasió d'explorar i expressar un nou àmbit de bellesa normalitzadora i desaprofita aquesta possibilitat.

L'admiració i l'estima que Pericot sent per la natura també queden paleses amb la importància atorgada en el tractament preferencial i, sovint simbòlic i/o metafòric, d'elements com ara les plantes aromàtiques a **Un llegat...**, o **Les universitats per una Cultura de Pau...**, o la potent presència referencial i també simbòlica dels arbres al **II Premi internacional de poesia...** i, lògicament, en la **Inauguració del nou...**, on des d'una visió, gairebé idíl·lica, defensa la convivència i el respecte entre l'home i el medi natural, i enalteix aquest darrer atorgant-li un poder inspirador i reflexiu amb clares reminiscències modernistes.

## SÍMBOLS

La simbologia, com a element inherent de les **espectaclitzacions** apareix, clarament per primer cop, a **Una poètica...** on, la ja apuntada rosa-fuet, es presenta acompanyada

d'una altra simbologia, d'ordre més diversa, com les boles blanques o el trets. D'altres símbols referents a la natura també apareixen a **Les universitats...** amb les plantes, a la **Inauguració del nou...** amb el pi com a símbol de la Mediterrània, o el mar de **Barcelona i Donòstia...**, o els arbres ja citats al **II Premi...** .

Símbols d'altre caire apareixen amb força en les dues **espectaclitzacions** de l'Institut del Teatre en forma de cavall o purpurina, en l'alabastre de la **Festa d'homenatge...**, o en el **XVI Festival Internacional...** els paraigües, per citar-ne només uns exemples.

Cal remarcar que, curiosament, un element ple de simbolisme, i arrelat als nostres ritus i celebracions com és el foc, només aparegui de manera ben explícita en **Homenatge a Lluís...**, tant com a mostra simbòlica de la fe en els valors i ideals de futures generacions que Pericot pregona (psicològicament i pedagògicament, dos camps cabdals en la seva carrera) o com a propi recurs escènic: el cop d'efecte.

## ACTORS

La incorporació d'actors és un element força recurrent en les **espectaclitzacions**, ja sigui interpretant, presentant o llegint. Deixant de banda, referents actorals ja citats més amunt (en dramàturgja i natura i bellesa), cal remarcar, en aquest àmbit, l'intent d'equilibri no reeixit a **Simfònic...** on l'omnipresència de l'esfera perverteix els cànons establerts al postergar, en força moments, el protagonisme de l'actor a una mera funció d'acompanyament.

És en canvi, el co-protagonisme de l'actor amb la música i el poema visual i sonor que se'n desprèn, el gruix conceptual de **Mozartnu**. Deixant de banda altres valors de la proposta, molt més atractius i creatius, ja esmentats, sembla com si Pericot cerqués la redempció de les crítiques que l'acusaven, a **Simfònic**, de ser, gairebé, el promotor de la desaparició escènica dels actors.<sup>216</sup>

## PÚBLIC

La implicació del públic ha sofert força variacions des de l'inici de les **espectaclitzacions**.

A **Un llegat...** hi trobem una implicació efectiva i activa, sobretot físicament, amb la presència al carrer d'elements trencadors i els constants desplaçaments del recorregut per la part vella de Barcelona; però també, emocionalment, tant amb la provocació permanent de reaccions motivades pels conseqüents canvis d'ubicació, com amb la incorporació de la natura (plantes aromàtiques i roses) com amb la nova disposició dels elements interiors. Semblant implicació es cospa a **Inauguració del nou...** on la disposició i magnitud de l'espai, implica desplaçaments, tot seguint un itinerari no fixat d'antuvi, però sí suggerit i recomanat.

---

<sup>216</sup> Entre d'altres articles o crítiques, Joan Manuel Gisbert, a la revista Pipirijaina núm. 18, de gener-febrier de 1981 publica l'article *Iago Pericot y la escenografía biológica* que conté una àmplia entrevista a Pericot. A la pàg. 21, li pregunta literalment el següent: "Y, ¿cuál será el siguiente paso? (...) ¿Será más adelante el actor quien "desaparezca" como tal barrido por los elementos plásticos en movimiento?". Pericot respon que ja li han preguntat força vegades, i quan inicia l'explicació, el periodista el talla (si més no la transcripció així ho denota) per continuar amb una reflexió-pregunta on comenta: "(...) el actor deja de ser una presencia ostensible, en su sentido individual e iconográfico, y se transforma en un intuido manipulador o portador de formas plásticas que ejercen el total protagonismo de la acción (...)".

En canvi, a **Una poètica...** el públic exerceix d'espectador, encara que la disposició en l'espai, talment com una reunió amical, propiciï un petit canvi receptiu. També amb una funció espectadora el trobem a **La natura...**, tot i que, en el debat final se li permet participar, però a partir d'una òptica social i política ja que l'**espectaclització**, per ella mateixa, ha finalitzat.

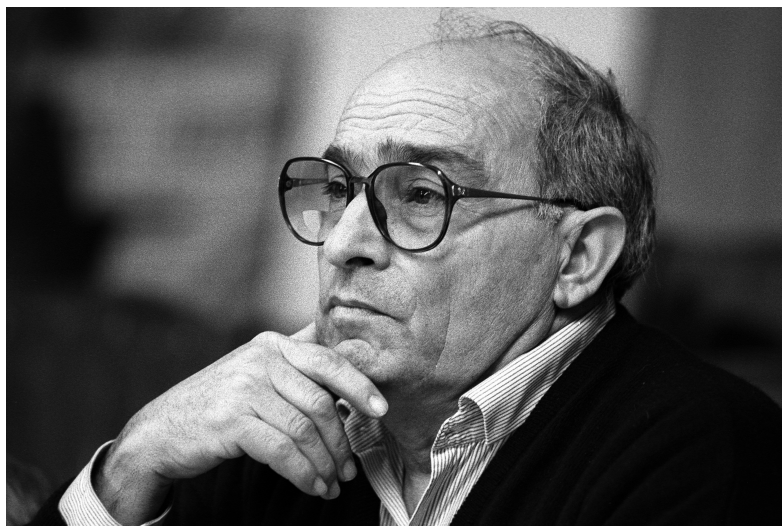
No és fins a **Les universitats...** on novament la participació del públic és més acusada, tot i que, relegada al final de l'acte, quan se li ofereix la possibilitat d'endur-se'n les plantes. Una intervenció gens **espectaclitzadora**.

Finalment, a la **Jornada i acte...** es proposa la participació reivindicativa del públic (cal recordar que una part important pateix discapacitacions) llençant un crit de lluita com a toc d'atenció que es podria incloure en els objectius conceptuals, cosa que no succeeix en el llançament dels globus, a mig camí de la concessió lúdica i del convencionalisme més acusat.

Com a punt final, cal afegir que les **espectaclitzacions** de Pericot han gaudit d'uns inicis potents, imaginatius i innovadors per continuar amb una consolidació d'un estil que el duu a crear-ne de magnífiques i complertes com ara **La natura i les polítiques** o el **XVI Festival Internacional de Poesia de Barcelona** o la **Inauguració del nou Jardí botànic**, i per arribar a uns dissenys amb un fort component mediàtic i "espectacular" però on els postulats **espectaclitzadors** han evolucionat cap a altres més convencionals i, consegüentment, menys creatius i/o acomodaticis, cas de l'ús reiterat de la figura dels presentadors com a introductors, o la gradual conversió dels elements sonors en simples "acompanyaments" musicals; o bé, fins i tot, la desaparició d'alguns postulats, com ara el desenvolupament en les dramàturgies dels conceptes fons i forma; i en d'altres, la perversió i provocació pot arribar a ser substituïda per una acció lúdica, gairebé de Festa Major, com l'enlairament de globus, vàlida però mancada de la força creativa d'anteriors **espectaclitzacions**.

No obstant, cal no oblidar, dos factors que, de ben segur, han influït en aquestes desviacions: d'una banda, el retorn a la pintura a finals del segle passat, la qual cosa l'esperona a investigar, de nou, en el camp plàstic, possiblement, en detriment del teatral; i d'una altra, la malaltia i posterior recuperació, època furtadora d'energies i d'il·lusions.

Malgrat tot, la vitalitat i creativitat **espectaclitzadora** i teatral de Pericot no s'atura. Anuncia, per a la propera temporada, un nou **Mozartnu** basat en la simultaneïtat escènica, proposta singular i reflex evident del seu llenguatge artístic, un llenguatge amb arrels pròpies ben precises.



## CRONOLOGIA PERSONAL (BIOGRAFIA)

- 1929 IAGO PERICOT CANALETA neix al Masnou (Maresme) el 22 d'octubre, fill de mestres.
- 1948 Acaba els estudis de Magisteri a la Universitat de Barcelona. Al mateix temps que exerceix de mestre, inicia la seva formació artística a l'Escola Massana.
- 1959 Deixa l'ensenyament i comença la seva dedicació exclusiva a l'art com a pintor i gravador.
- 1961 Fa la seva primera exposició individual a la galeria dels *Amigos del Arte* de Terrassa.
- 1962 Pren part en el VI Saló de Maig de Barcelona.  
Participa en l'exposició col·lectiva inaugural de la galeria Belarte de Barcelona.
- 1963 Se li concedeix el Primer Premi del V Concurs Nacional de Pintura de Granollers.  
Exposa individualment a la galeria Belarte. El catàleg compta amb un text d'Alexandre Cirici.  
Participa en l'exposició itinerant *Paz*, organitzada per la UNESCO i en el *II Certamen de Artes Plásticas* de Madrid  
Obté una menció en el Premi de Dibuix Joan Miró.  
El Museu d'Art Modern de Barcelona acull obra seva.
- 1964 Exposició individual, de nou, a la galeria Belarte.
- 1966 Inicia les seves exposicions a l'estranger amb quadres a la *Traverse Art Gallery* i a la *The Richard Demarco Galery*, ambdues d'Edimburg.

- 1967 Exposa al *British Institut* de Barcelona
- 1968 Instal·lat a Londres i becat pel Govern Britànic, es gradua en art, amb Premi Extraordinari, a la *Slade Scholl of Fine Arts* de la Universitat de Londres. Inicia la seva tasca docent a l'Escola Superior de Disseny Elisava, on impartirà classes fins el 1973 com a professor de color. Mogut per una forta crisi sobre la validesa del quadre com a mitjà d'expressió, accepta dissenyar l'espai escènic de *Balades del clam i la fam* per a L'EADAG de Barcelona, el seu primer contacte amb el teatre.
- 1969 Pren part en diverses exposicions col·lectives: *First International Print Biennale* de Bradford; *Young Contemporary Spanish Painters*, al Museu Raht de Ginebra; *Mostra Internazionale della Grafica* de Florència; *Internationale Print Biennale de Lubljana*, a Iugoslàvia; i, de nou, a la *Richard Demarco Gallery*, dins el Festival d'Edimburg. Dissenya l'espai escènic de *Guadaña al Resucitado* per a l'EADAG de Barcelona.
- 1970 Participa en la *The 7th Intenational Exhibition of Prints*, a Tòquio i a Osaka. Se'l designa professor encarregat de curs a l'Escola Superior d'Arquitectura de la Universitat Politècnica de Catalunya a Barcelona, càrrec que ocupa durant un any. Presenta, a l'Escola Elisava, el seu projecte *Bola c/a-1*, investigació sobre el disseny cromàtic. Dissenya l'espai escènic de *Kux, my Lord* per a l'EADG de Barcelona, que no s'arriba a estrenar, prohibida per la censura.
- 1971 Inicia la seva tasca com a professor d'Espai Escènic a l'Institut del Teatre de Barcelona, que seguirà ininterrompudament fins a la seva jubilació, el 1993. Participa en les *Biennale* de Sao Paulo i de Rio de Janeiro, al Brasil, i en l'exposició col·lectiva itinerant per diversos països llatinoamericans *Arte de España sobre papel*. Dissenya l'espai escènic de *El tuerto es rey* per a la "Compañía Nacional Angel Guimerá" de Barcelona; i de *Varietats 5, Homenatge a Picasso* a la Cova del Drac de Barcelona.
- 1972 Exposició individual a la galeria Grosvenor de Madrid i col·lectiva a la galeria Grosvenor de Londres. Pren part en la *Mostra Internazionale della Grafica d'Oggi*, dins la Biennal de Venècia, i en l'exposició Pro-Comissions Obreres a Milà. Dissenya l'espai escènic de *Galatea* per a la "Compañía Nacional Angel Guimerá"; i de *Sermons Domèstics* per a la cia. "El Globus" de Terrassa. Dissenya i dirigeix, juntament amb Fabià Puigserver, l'auto-sacramental *El ball del Sant Crist* de Salomó (Tarragonès).
- 1973 Obté el Premi Extraordinari en la llicenciatura de Psicologia, per la Universitat de Barcelona, amb una investigació sobre la psicologia del color. Dissenya l'espai escènic de *Mary d'Ous* per a "Els Joglars" al Teatre Capsa de Barcelona, de *Berenàveu a les fosques* al mateix teatre; i de *Mort de gana show* per a La Trinca al Teatre Romea de Barcelona.

- 1974 Es gradua en Art Dramàtic per l'Institut del Teatre de Barcelona .  
Dissenya l'espectacle *Duplopia 11*, un "experiment teatral" (com ell mateix qualifica) sobre la utilització de l'espai i que dirigeix conjuntament amb Lluís Pasqual i Pere Planella.  
Dissenya l'espai escènic de *Alias Serrallonga* per a "Els Joglars".
- 1975 Funda, amb Sergi Mateu, la companyia Teatre Metropolità de Barcelona (TMB) i, abandona, progressivament i per força anys, la pintura.
- 1976 Dissenya i dirigeix l'espectacle *Beckett 2* amb el TMB.  
Dissenya el cartell del primer festival *Grec* de Barcelona.
- 1977 Crea, dissenya l'espai escènic i dirigeix l'espectacle *Rebel Delirium* amb el TMB, al túnel de l'estació de metro "Sant Antoni" de Barcelona.
- 1979 Dissenya l'espai escènic i els figurins de *El Proceso* per al Teatro Maria Guerrero (*Centro Dramático Nacional*) de Madrid.  
Dissenya l'espai escènic de *La Gavina* per a la companyia La Gavina de Barcelona; i de *Descripció d'un paisatge* per al Teatre Romea de Barcelona.
- 1980 Crea, dissenya l'espai escènic i el vestuari, i dirigeix l'espectacle *Simfònic King Crimson* amb el TMB a la Casa de la Caritat de Barcelona.  
Se li concedeix el Premi de Muntatge Teatral Josep M. de Sagarra pel projecte de l'obra *Siddharta* de Herman Hesse. Problemes amb els familiars de l'autor impedeixen la seva realització.
- 1981 Dissenya l'espai escènic, el vestuari, i dirigeix l'espectacle *Picasso cantabile* a Els 4 gats de Barcelona.
- 1982 Dissenya l'espai escènic i dirigeix *Bent* per al TMB, al Teatre Regina de Barcelona.
- 1983 Es designat Cap del Departament d'Escenografia de l'Institut del Teatre de Barcelona, càrrec que exerceix fins el 1992.  
Dissenya l'espai escènic de *20.000 Leguas de viaje submarino*, al Teatre Principal de València.  
Dissenya la imatge pública i la festa d'inauguració de l'exposició *Un llegat de cultura mediterrània. El renaixement* al Saló del Tinell del Palau Reial de Barcelona.
- 1984 Dirigeix *La Bella i la Bèstia* amb el TMB, a la Sala Villarroel de Barcelona.
- 1986 Crea i dirigeix l'espectacle *Mozartnu*, coproducció del TMB amb el Festival de Teatre de Sitges, la Muestra Internacional de Valladolid, el Festival de Teatro de Zaragoza i el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas de Madrid. *Mozartnu* arriba al Sumerfare (Festival Internacional de Nova York) el 1987.
- 1987 Crea la dramaturgia, dissenya l'espai , i dirigeix *Letra y música*, per al Centro Insular de Cultura de Las Palmas de Gran Canaria.

- 1989 Participa com a actor, en un personatge episòdic, a la pel·lícula *Verònica (Una dona al meu jardí)* dirigida per Octavi Martí i Antoni Padrós.  
Torna, de nou, a interessar-se per la pintura i realitza alguns quadres.
- 1990 Dissenya l'escenografia i dirigeix *El banquet* de Plató, per al Centre Dramàtic d'Osona, a Vic. D'aquest espectacle se'n fa una versió francesa a Tolosa i a Montauban, on rep la Medalla de la Vila de Montauban, i l'any següent, una de castellana al Festival de Teatro de Mérida.  
Se li atorga el *Premio Nacional de Escenografía Joseph Caudí*, de l'ADE, a Madrid.  
Se li concedeix el Premi Nacional d'Arts Escèniques de la Generalitat de Catalunya.
- 1991 Participa com actor a l'espectacle *Els aprenents de bruixot* del Centre Dramàtic del Vallès, amb direcció de Josep Montanyès.  
Dissenya l'escenografia i el vestuari de *La Fille mal gardée*, espectacle de ballet per a la *Panstwowa Opera de Wroclawiu* a Polònia.
- 1993 És nomenat Professor de postgrau i doctorat de l'Escola Superior d'Arquitectura de la Universitat Politècnica de Catalunya a Barcelona (tasca que durà a terme fins el 1995), i Professor Emèrit de l'Institut del Teatre de Barcelona.
- 1994 Dissenya i dirigeix la cloenda del Màster en Intervenció Ambiental amb el títol de *Una poètica i dos discursos* als Jardins del Palau de les Heures de Barcelona.
- 1995 Realitza la dramaturgia i dirigeix *Uno es el cubo*, òpera electroacústica d'Eduardo Polonio, al *Festival Internacional de Música Contemporánea* d'Alacant.
- 1996 Col·labora com a comentarista al programa de TV3 *Això no és tot*, dirigit per Jordi González.  
Dissenya i dirigeix *Homenatge a les lletres catalanes* a l'Església de Sant Francesc de Montblanc.
- 1997 Dissenya l'espai escènic i dirigeix el concert *El cor del temps* de Maria del Mar Bonet, celebrat al Palau Sant Jordi de Barcelona.  
Dirigeix l'espectacle *Una furtiva òpera*, per al Versus Teatre de Barcelona.  
Dissenya i dirigeix la presentació del *Projecte de la nova seu de l'Institut del Teatre* i de la *Col·locació de la primera pedra del nou Institut del Teatre* de Barcelona.  
Reprèn la difusió de la seva pintura, participant en l'exposició *Solidaritat i Art*, organitzada per la Fundació Cipriano García, en commemoració del 25è aniversari de l'exposició Pro- Comissions Obreres realitzada a Milà el 1972, al Museu d'Història de Catalunya de Barcelona.
- 1998 Dissenya la il·luminació i dirigeix *La Balada d'Oscar Wilde* a la Sala Muntaner de Barcelona, dins la programació del Festival Grec.  
Dissenya i dirigeix la cloenda del Master en Intervenció Ambiental amb el títol de *La natura i les polítiques* als Jardins del Palau de les Heures de Barcelona.



- 1999 Dissenya i dirigeix la *Inauguració del nou Jardí Botànic* de Montjuïc a Barcelona, i la *Col·locació de la primera pedra del nou edifici de l'Institut del Teatre* de Barcelona.  
El Museu d'Art Modern de Tarragona acull una exposició antològica de la seva obra pictòrica, titulada *Els colors de la ironia (1962-1999)*.
- 2000 L'Ajuntament de Barcelona li concedeix la Medalla d'Or al Mèrit Artístic.  
Es nomenat membre del Consell de l'Escola Superior de Dansa de l'Institut del Teatre de Barcelona.  
El Museu Municipal de Mataró acull l'exposició *El colors de la ironia (1962-1999)*.  
Dissenya l'acte del Palau de la Música del *Festival Internacional de Poesia* de Barcelona.  
Dissenya i dirigeix *Homenatge a Lluís Companys*, al castell de Montjuïc de Barcelona.
- 2001 Se li diagnostica un càncer que li comportarà tractaments quimioteràpics durant força temps fins a la seva recuperació.  
Dissenya l'acte *Barcelona i Donostia. Ciutats per la pau i el diàleg* a la platja de Sant Sebastià de Barcelona.  
Dissenya l'acte central de *Les Universitats per una cultura de pau* a l'Auditori de Barcelona.  
Dissenya i dirigeix l'acte del *II Premi Internacional de poesia Antonio Machado* al Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona.
- 2002 Dissenya i dirigeix l'acte d' *Inauguració de l'Any Internacional Gaudí* al Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona.  
Crea i interpreta la performance *L'home bala* al Mercat de les Flors de Barcelona.  
Idea, realitza i dirigeix *La Renaixença de Mossèn Cinto, suite poètica-tèxtil* a l'Espai Escènic Joan Brossa de Barcelona.  
Crea i dirigeix l'espectacle *El joc i l'engany*, a l'Espai Escènic Joan Brossa de Barcelona.  
Participa com actor a *Bona gent. De la impossibilitat de concebre la pròpia mort*, amb direcció de Roger Bernat, a la sala La Poderosa de Barcelona.
- 2003 Dissenya i dirigeix la *Jornada i acte públic sobre accessibilitat* al Recinte de la Maternitat de Barcelona.  
Dissenya la instal·lació *90 anys d'història de l'Institut del Teatre*, a l'Institut del Teatre de Barcelona.  
Dissenya el cartell de la *Fira de Teatre* de Tàrraga.
- 2004 Exposició *Iago Pericot, el joc i l'engany* organitzada per l'Institut de Cultura de Barcelona al Palau de la Virreina de Barcelona dins del cicle "Moderns Contemporanis".  
Assessora l'espai escènic de l'espectacle *Tempesta a les mans* a l'Espai Escènic Joan Brossa de Barcelona.  
Dirigeix l'òpera *Il mondo della luna* al Teatre Lliure en coproducció amb el Teatre del Liceu de Barcelona i Teatre Arriaga de Bilbao.

2005 Crea i dirigeix l'espectacle multidisciplinar *La lectura mirada* a la Biblioteca Francesca Bonnemaison de Barcelona.

Participa al Festival *Mapa* fent una intervenció en el paisatge del poble de Sant Mori amb el nom de *El paisatge atrapat*.

2006 Publica el llibre *Els colors de la crònica 2004-2005*. L'acte de presentació del llibre es du a terme a la Biblioteca Francesca Bonnemaison de Barcelona.

Membre del jurat de "ARQUINFAD", premis F.A.D. 2006.

Dirigeix de nou l'òpera *Il mondo della luna* de Haydn a la *Biennale di Venezia*, dins el 38è *Festival Internazionale del Teatro... "Gozzi e Goldoni europei"* al *Teatro Piccolo Arsenale* de Venècia.

Disseny l'espai escènic de *Nausica* al Teatre Grec de Barcelona.



***Detall de l'esfera de SIMFÒNIC KING CRIMSON***

## **BIBLIOGRAFIA**

- ABELLAN, Joan (1983). *La representació teatral*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- (1988). "Els límits de la performance des de perspectives teatrals". Dins *Estudis escènics, 29*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- (2006). "El teatro visual" Dins *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Universidad de Castilla - La Mancha.
- ABRAMS, Sam(1989). *Pel nord de la nostàlgia*. Barcelona: Institut d'Estudis Nord-Americans.
- (2003). *Sis poemes*. València: Universitat de València.
- ARNABAT, Anna (1985). "El happening, un intent de definició". Dins *Estudis escènics, 26*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- ARTAUD, Antonin (1938) . *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa (1980).
- AZNAR, Sagrario (2000). *El arte de la acción*. Hondarribia: Nerea
- BARTHES, Roland (1975) . *Roland Barthes*. Madrid: Kairós (1978).
- BERTHOLD, Margot (1974). *Historia social del teatro, vols. 1 i 2*. Madrid: Guadarrama.
- BRAVO, Isidre (1980). *L'escenografia catalana*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- CAMPS, Teresa (1988). "Notes i dades per a un estudi inicial de l'activitat *performance* a Catalunya". Dins *Estudis escènics, 29*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- CASTELLET, J.M. i MOLAS, Joaquim (2005). *Vuit segles de poesia catalana*. Barcelona: Edicions 62.
- CID, Liuba i NIETO, Ramón (1998). *Técnica y representación teatrales*. Madrid: Acento.
- CIRLOT, Lourdes (1999). *Arte español es hispanoamericano del siglo XX*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (1999). *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*. Madrid: Visor Libros (2000).
- (2006). "Teatro posdramático: las resistencias de la representación". Dins *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Universidad de Castilla - La Mancha.
- EURÍPIDES (1977). *Tragèdies*. Traducció de Carles Riba. Barcelona: Curial. Clàssics Curial, 2.
- FÀBREGAS, Xavier (1979). *Iconologia de l'espectacle*. Barcelona: Edicions 62.
- FALCÓN MARTÍNEZ, Constantino i FERNÁNDEZ-GALIANO, Emilio i LÓPEZ MELERO, Raquel (1986). *Diccionario de la mitología clásica, 1 i 2*. Madrid: Alianza.
- FEBRÉS, Xavier (1986). "Diàleg entre A. Cardona Torrandell i Iago Pericot". Dins *Diàlegs a Barcelona*. Barcelona: Lara i Ajuntament de Barcelona.
- FERRER, Esther (1988). "Fluxus i Zaj". Dins *Estudis escènics, 29*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- FOGUET, Francesc i MARTORELL, Pep (2006). *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa.
- GABANCHO, Patricia (1988). *La creació del món*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- GENOVARD ROSSELLÓ, C (1980). *Diccionario de Psicología*. Barcelona: Ed. Elicien.
- GORDON CRAIG, Eduard (1911). *L'art del teatre*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (1990).

- HORMIGON, Juan Antonio (1995). *El sentido actual del teatro*. Màlaga: Universidad de Màlaga.
- ILLA MORELL, Joan (1979). *Happening de happening i todo es happening*. Granollers: JIM (Joan Illa Morell).
- INSTITUT DE CULTURA DE BARCELONA (2004) *Iago Pericot, el joc i l'engany*. Catàleg de l'exposició al Palau de la Virreina. Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona. Ajuntament de Barcelona.
- MARCHAN, Simón (1986). *Del arte objetual al arte de concepto(1960-1974)*. Madrid: Akal.
- MELENDRES, Jaume (1983). "Mary d'Ous, un punt d'inflexió". Dins *Estudis escènics, 29*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- (2000). *La direcció dels actors. Diccionari mínim*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- (2004). "Iago Pericot fa espectacles que ens miren". Dins *Iago Pericot, el joc i l'engany*. Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona. Ajuntament de Barcelona.
- MIGNON, Paul(1978). *Panorama du théâtre au XXè siècle*. París: Gallimard.
- OLIVA, Cesar (2004). *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*. Madrid: Càtedra.
- PANDOLFI, Vito (1964). *Història del Teatre, vol. 1*. Barcelona: Institut del Teatre (1989).
- PANDOLFI, Vito (1964). *Història del Teatre, vol. 2*. Barcelona: Institut del Teatre (1990).
- PAVIS, Patrice. *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós.
- PERUCHO, Joan (1964). "La realidad fantástica de Santiago Pericot". Dins *El arte en las artes*. Barcelona: Taber.
- PICAZO, Gloria (1988). "La performance: de les accions inicials als multimedia dels vuitanta". Dins *Estudis escènics, 29*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- POP ART (1998). Barcelona: Polígrafa.
- PRADIER, Jean- Marie (1998). *Fànic, fàl·lic, fàtic. Vers una teoria neurocultural dels espectacles en viu*. València: Universitat de València.
- QUINTANA, Gemma (2006). *Iago Pericot. El delirio de un rebelde*. Treball inèdit realitzat per a la Universidad Carlos III- RESAD. Madrid.
- RITZ, Beatriz J.(2001). *Postmodernismo y teatro en américa latina: teorías prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana.
- SALVAT, Ricard (1990). *Escrits per al teatre*". Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- SANCHEZ, José Antonio(2006). "Teatros y artes del cuerpo". Dins *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Universidad de Castilla - La Mancha.
- SITO ALBA, Manuel (1987). *Análisis de la semiótica teatral*. Madrid: U.N.E.D.
- TEIXIDOR, Joan (1989). *Fluvià*. Barcelona: Columna.
- TORO, Fernando y Alonso de (19988). *Acercamientos al teatro actual(1970-1995): historia-teoría-práctica*. Madrid: Iberoamericana.
- VALENTINI. Valentina (1991). *Després del teatre modern*. Barcelona. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- VIDAL, Javier (1993). *Nuevas tendencias teatrales: la performance*. Caracas: Monte Avila.
- VITEZ, Antoine (1991). *Le théâtre des idées*. París: Gallimard.
- WOLFE, Roger (2001). *El arte en la era del consumo*. Madrid: Sial.

## HEMEROTECA

- ABELLAN, Joan (1980). "Descripció d'un paisatge". *Pipirijaina* núm. 12, pp.42.  
(1982). "Aún muchas más nueces que ruido". *Pipirijaina* núm. 23, pp.23.
- BENACH, Joan Anton (1987). "Beckett pone la partitura a la danza". *El Público*, núm. 50, pp.23-25.
- BLONDET, José Luis (2006). "Siete piezas Fáciles, una coda y un codazo". *Lápiz*, núm. 222.
- CASTELLS, Ada (2000). "Els poetes tornen a casa". *Avui*. 28-5-00, pp.43
- FALERO, Francisco J. (2005). " La fi de l'art: art contemporani i crisi de la historiografia" *Papers d'art*, núm. 89.
- FONTDEVILA, Santiago (1990). "El placer en el conocimiento". *El Público*, núm. 78, pp. 31-33.
- GISBERT, José Manuel (1978). "Teatro en una estación de metro". *Pipirijaina* núm. 6, pp.14-20.  
(1981) "Iago Pericot y la escenografía biológica". *Pipirijaina* núm. 18, pp.17-23.
- LEY, Pablo (2002). "El amplio territorio del recuerdo". *El País*. 3-12-02, pp.2.
- MARTÍNEZ ROGER, Ángel (2001). " La plástica del espectáculo". *ADE*, núm. 84, pp. 157.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo (1984). "Metropolità. Cuando la escenografía habla". *El Público*, núm.14, pp. 20-21.
- PERICOT, Iago(2000). "Carta abierta a J. Antonio Hormigón". *ADE*, núm. 83.  
(1996) "L'escenografía com a mitjà visual d comunicació". *Entreacte*, núm. 35.  
(1991) "Teatro de piso". *Pausa*, núm. 8.  
"Abrirse camino en la ficción". *El Público*, núm. 83.  
(1988) "Joglars: puntos de luz". *Arquitectura Viva*, núm. 1.
- PIÑOL, Rosa Maria (2000). "Versos bajo la sombrilla". *La Vanguardia* 25-5-00, pp.40.
- RAGUÉ, María José(1980). "El teatro de Iago Pericot". *Primer Acto*, núm. 184, pp. 63-67.
- RODES, Andrea (2007). "El espectáculo del cuerpo". *Lápiz*, núm 230-231.
- SANTOS, J.M. (1986). "Mozartnu, la belleza inocente del cuerpo". *El Público*, núm. 33, pp.48-49.
- TORRES, David G. (1997). "La vigencia oculta de la performance". *Lápiz* núm 132.
- VIDAL, Pau (2000). "Romario en el escenario". *El País* 26-5-00, pp.12.

## PÀGINES WEB

[www.aadpc.cat](http://www.aadpc.cat)  
[www.andreusotorra.com/teatre/clipdeteatre](http://www.andreusotorra.com/teatre/clipdeteatre)  
[www.bcn.es/icub](http://www.bcn.es/icub)  
[www.diba.es](http://www.diba.es)  
[www.donostia.org](http://www.donostia.org)  
[www.eldigoras.com](http://www.eldigoras.com)  
[www.elsjoglars.com](http://www.elsjoglars.com)  
[www.esquerra.cat](http://www.esquerra.cat)  
[www.firatarrega.com](http://www.firatarrega.com)  
[www.fundacioernestlluch.org](http://www.fundacioernestlluch.org)  
[www.fundacio-joan-brossa.org](http://www.fundacio-joan-brossa.org)  
[www.gaudiallengaudi.com](http://www.gaudiallengaudi.com)  
[www.institutdelteatre.org](http://www.institutdelteatre.org)

[www.jardibotanic.bcn.es](http://www.jardibotanic.bcn.es)  
[www.lafura.com](http://www.lafura.com)  
[www.mcu.es](http://www.mcu.es)  
[www.osaaee.net](http://www.osaaee.net)  
[www.parnaseo.uv.es](http://www.parnaseo.uv.es)  
[www.performancelogia.blogspot.com](http://www.performancelogia.blogspot.com)  
[www.revistalapiz.com](http://www.revistalapiz.com)  
[www.salomo.altanet.org](http://www.salomo.altanet.org)  
[www.teatrelliure.com](http://www.teatrelliure.com)  
[www.teatrenacional.com](http://www.teatrenacional.com)  
[www.teatreromea.com](http://www.teatreromea.com)  
[www.uce.cat](http://www.uce.cat)

Converses mantingudes amb Iago Pericot els dies següents:

20 de juny de 2006  
2 de juliol de 2006  
8 i 9 d'agost de 2006  
12 de setembre de 2006  
23 d'octubre de 2006  
12 de desembre de 2006  
22 de febrer de 2007  
12 i 13 de març de 2007  
6 i 7 d'abril de 2007  
9 de juny de 2007  
13 de juliol de 2007