

TEATROGRAFIA DE JOAQUIM ROY

Bàrbara Siquier / Toni Vidal

Entrevista a Joaquim Roy

Bàrbara Siquier / Toni Vidal: — **Vostè va realitzar estudis d'arquitectura, expliqui'ns com va ser que s'introduí en el món del teatre com a escenògraf.**

Joaquim Roy: — Va ser mentre estudiava arquitectura, estava fent l'últim curs, i vaig matricular-me d'una assignatura sobre arquitectura teatral, això era a la càtedra de l'Ignasi de Solà Morales. Jo ja havia fet teatre d'aficionats a Mataró, i com passa sempre en aquests casos havia fet una mica de tot, fins i tot de músic. Però ho havia deixat aparcat una mica per dedicar-me a l'arquitectura i també a la pintura. Va ser fent una pràctica per a aquesta assignatura que vaig recuperar l'afecció per l'escenografia. La pràctica consistia a fer un projecte escenogràfic per a un hipotètic espectacle. Vaig aprofitar que coneixia una gent que preparava un espectacle de dansa contemporània per realitzar una escenografia de veritat. Va ser a partir d'aquí que vaig començar a treballar d'escenògraf abans d'haver acabat la carrera.

B.S./T.V. — **Quins van ser els seus referents quan va començar a treballar? Coneixia el treball d'altres escenògrafs, d'aquí o de l'estranger?**

J.R. — No, la veritat és que en aquell moment no. Recordo que en una de les primeres crítiques que vaig rebre parlaven de referents o influències en el meu treball que jo desconeixia. «Recorda Adolphe Appia» deien, i jo de seguida vaig haver d'anar a buscar informació sobre aquest senyor, perquè en aquell moment no sabia ni qui era. Els meus mestres, els meus principals referents han estat sempre provinents de l'arquitectura. Sempre he estat molt més influenciat per l'obra de Le Corbusier, de Mies Van Der Rohe, d'Adolf Loos o de Palladio, que no pas per la dels escenògrafs. Tot i que evidentment, després d'aquests anys de professió conec l'obra dels meus col·legues, no la tinc com a referent. D'altra banda, prefereixo mantenir una certa distància amb l'ofici. Prefereixo deixar-me influenciar per altres àmbits: l'art, el carrer, la vida mateixa, coses que no siguin pròpiament del teatre. Crec que l'autofàgia, al teatre o en qualsevol altre àmbit, és molt perillosa. Això que l'escenografia es prengui de referent a si mateixa no crec que sigui gaire sa.

B.S./T.V. — **Durant el segle xx s'ha anat produint en el camp escenogràfic la inclusió de gent que prové d'altres disciplines artístiques: pintors, escultors, arquitectes, dissenyadors... Què en pensa, d'aquesta tendència multidisciplinària, i com la viu vostè que prové de l'arquitectura?**

J.R. — En general, és una tendència sana per a tota la professió teatral. És bo conèixer altres territoris, i això serveix per als escenògrafs i també per als directors. Evidentment sempre hi ha uns aspectes d'ofici, de conèixer les eines de l'ofici. Crec, per exemple, que molts arquitectes podrien dedicar-se a l'escenografia, però tot i que la formació que reben a l'escola d'arquitectura és molt bona, no és suficient. Hi ha un capítol d'aprenentatge professional, de coneixement dels

recursos propis de la professió, que no sempre tenen aquells que provenen d'altres camps. Però afegint-hi aquests coneixements específics, no veig per què no haurien de poder exercir com a escenògrafs. La fórmula és entendre el projecte, el que la posada en escena demana, conèixer les eines amb què has de treballar; i després tenir una idea que et permeti començar a treballar; en aquest últim punt és on hi ha la gràcia de l'aportació que es pot fer des d'altres camps. Molt sovint es parla d'intrusisme, i crec que els que ho fan és perquè li tenen por. Només faltaria que haguéssim de posar barreres per acotar el terreny de l'escenografia, o que s'hagués de tenir una llicenciatura de l'Institut del Teatre per exercir-la...

B.S. / T.V. — Què és l'escenografia, què la defineix essencialment?

J.R. — És una necessitat de la posada en escena. L'escenografia és l'única manera de materialitzar un espai de ficció, un espai inherent a la mateixa ficció. La mateixa necessitat que té un actor de materialitzar el seu personatge, la té l'escenògraf pel que fa a l'espai, òbviament amb els recursos que li són propis. Quan es parla, de vegades, de fer posades en escena sense escenografia crec que s'està parlant d'una cosa impossible. Fins i tot en el cas de voler prescindir del dispositiu escènic, l'escenografia serà l'espai on es desenvolupi la posada en escena, i aquest mateix espai «trobat» assumirà aquest paper. En referència a aquesta qüestió, sovint poso l'exemple dels actors que es planten al mig de la Rambla a fer d'estàtues vivents, i trien un lloc determinat. Aquesta elecció ja és una escenografia, i ho esdevindrà en el moment en què l'actor esdevingui personatge. Pretendre, com es fa ara a Barcelona en alguns espais escènics, de fer teatre sense escenografia és inútil. Una altra cosa és fer teatre sense recursos, aquesta és una altra qüestió, però sense escenografia no es pot fer.

Sovint s'entén l'escenografia com una cosa sumptuosa, de luxe, una cosa que es fa quan es tenen diners, i és clar que es pot fer teatre sense diners, però no sense escenografia: en la percepció de l'espectacle, el públic sempre incorporarà l'entorn immediat dels actors, ni que sigui inconscientment, a l'univers fictici que se li proposa a la posada en escena.

B.S. / T.V. — Té un article sobre escenografia, publicat a la revista *Estudis Escènics* l'any 1990, titulat «Notes i comentaris sobre un ofici temerari». Per què el qualifica de temerari?

J.R. — Aquell article tractava sobre una qüestió: aquest ofici esmola les eines, la geometria, la composició, el cromatisme, per ferir-nos el sentit més vulnerable que tenim i també el més enganyador, el de la vista. Es tracta de colpir la percepció mitjançant els artificis que la plàstica posa al nostre abast per tal de crear una ficció, una il·lusió. He sentit a parlar d'algunes ètnies africanes que mai no es refien del que veuen, només del que senten. El lèxic que configura els llenguatges, i que és una cosa directament lligada a la cultura, en algunes comunitats fa referència a allò que se sent, no pas a allò que es veu. Hi ha cultures que no creuen el que veuen, nosaltres, en canvi, gairebé només creiem el que veiem. I em penso que no som gaire conscients de fins a quin punt ens pot enganyar la vista. En el cas de l'escenografia no és només això, sinó que també hi ha la part de l'espectador de «voler creure» allò que està veient. Un espai de ficció, quan encara no ha pres forma, després de la lectura d'un text, per exemple, pots imaginar-te'l de la manera que vulguis, és un espai potencial i com a lector te'l pots fer com vulguis, però en el moment en què es materialitza i arriba a l'escenari qualsevol altra possibilitat resulta castrada. Aquesta fixació, aquesta proposta fixada i materialitzada és el més perillós. És en aquest sentit que utilitzo el terme *temerari*, perquè aquesta fixació de l'espai dramàtic pot resultar equivocada, exactament

com li pot succeir a un actor en crear el seu personatge. A més, la proposta de l'escenògraf també ha de poder permetre que altres mons, altres projeccions de l'imaginari siguin possibles. Per això és temerari, perquè estàs oferint una visió personal d'una ficció que vol ser col·lectiva, i l'estàs oferint a una altra percepció que també és personal, la del públic, la de cadascun d'ells. Tots som conscients que ens adreçem a un públic, nosaltres mateixos som públic i pertanyem a una cultura que ens permet entendre en quins codis ens desenvolupem, però la nostra no deixa de ser una resposta personal, en allò que en el text en principi es planteja com a proposta indeterminada. Aquesta proposta feta per l'escenògraf no deixa de ser una castració de totes les altres possibles, i és en aquest sentit que és un ofici temerari.

B.S./T.V. — L'escenògraf parteix d'un espai buit, quines són les seves eines per poder-lo transformar?

J.R. — No estic d'acord que l'escenògraf parteixi d'un espai buit. L'espai buit, per més que ens omplim la boca invocant Peter Brook, no existeix. És una quimera.

L'assaig de Peter Brook, «L'espai buit», no solament ha donat peu a un munt de males interpretacions, també s'ha sacralitzat i crec que s'hauria de dessacralitzar. De fet, no només Peter Brook, sinó també unes quantes coses més: en el món del teatre hi estan molt avesats, a fer-ho. Dic «estan» perquè a mi m'agrada considerar-me, encara, un *outsider*. M'agrada molt pensar que no pertanyo exactament al teatre, sinó que pertanyo al món i prou, i que trio el teatre com a mitjà d'expressió com podria triar-ne un altre. Això de pertànyer a la família teatral és una mica empipador, a més, sovint adquireix molts vicis i un d'ells és el de sacralitzar coses, de beatificar persones, crear gurus, icones a les quals seguir i a les quals invocar sovint per justificar l'injustificable, tot plegat amb una actitud gregària i acrítica amb la qual no em sento gens identificat.

Seria fantàstic poder disposar de l'espai buit, però no existeix, si més no, al nostre abast, i per tant resultaria una presumpció intolerable pretendre transformar-lo. Seria com pretendre transformar l'infinit per fer-lo abastable. Però si parlem d'espai buit referint-nos a un espai escènic sense equipament ni dispositiu, crec que tots hi projectem coses, imatges, per no dir que qualsevol espai escènic ja té les seves propietats. Del que es tracta és d'entendre aquestes propietats i saber-les conduir en una direcció determinada, saber-les utilitzar. Pel que fa a les eines, doncs, evidentment les de la plàstica, les utilitzo totes. Jo diria que la primera d'elles és la geometria, però això ja és una tria personal. En tot cas utilitzo totes les de la plàstica i sense distincions, les mateixes que es poden fer servir en escultura, en pintura, en arquitectura. De fet, es comparteixen aquestes eines, només cal entendre en quina direcció va adreçat allò que fem, per tal de recrear un univers fictici. Però això sí, sense la pretensió de partir del buit: això ja ens agradaria!

B.S./T.V. — A l'hora d'elaborar una escenografia, com fa front al procés creatiu? Utilitza una metodologia concreta durant aquest procés? Inicialment es deixa portar més per la lectura del text o per les indicacions que li pugui fer el director?

J.R. — No tinc un mètode concret, malgrat que sempre hi ha unes constants. Quan hi ha un text, perquè pot ser que no hi sigui, òbviament el primer estímul te'l dona aquest text. Després, com a segon estímul, vindria la proposta que et fan, generalment en mans d'un director. Jo em considero metòdic i crec que la metodologia és una bona fórmula de treball, però és bona sempre que la puguis pervertir i canviar en cada projecte. Per tant, no tinc una metodologia concreta. En aquest ofici, en el moment en què comences a fer sempre el mateix i a establir unes pautes de

comportament professional a partir d'un mètode, que no te'l saltes mai, comences a morir. La gràcia d'aquest ofici és que el mètode l'inventes cada vegada a mesura que avança el projecte. Si que hi ha una anàlisi del text, de les necessitats econòmiques, també físiques, perquè els espais escènics tenen limitacions físiques que s'han de respectar; i a partir d'aquí el projecte ja pot començar. Allò que ho deslloriga tot és una idea que pren forma, i sovint com més fidel et mantinguis a aquesta idea, millor. És més fàcil representar bé una idea que no vuit o deu. No oblidem que l'escenografia no és un llenguatge narratiu o discursiu que es desenvolupa en el temps, com pot fer-ho un text, una música o una posada en escena. L'escenografia té una lectura impressiva, es llegeix d'un sol cop. En aquest sentit, aquesta impressió, que evidentment pot canviar a mesura que es desenvolupa la posada en escena, és una lectura que exigeix el màxim de claredat. Si se li demana a l'escenografia que representi coses, que se li pot demanar, s'ha d'anar amb compte perquè la traducció en plàstica no és directa, i els codis no són tan clars. En definitiva, com menys coses se li demanin i més clares millor; i trobar aquest desllorigador, aquesta idea, és la clau. Una vegada fas el primer esbós ja es veu per on camines, i a partir d'aquí tot és més senzill, és qüestió d'elaboració. Això seria el procés per tirar endavant una escenografia, però més que un mètode jo en diria un camí.

B.S. / T.V. — En aquest procés parteix de la idea, però cal anar-hi incorporant els detalls, cal enriquir-la. Quina importància tenen els detalls en aquest procés creatiu?

J.R. — Bé, tenen la seva importància, però sempre han de ser coherents amb la idea original. Roland Barthes deia en un petit assaig dels anys seixanta una cosa que a mi m'agrada molt; parla de la indumentària teatral, em sembla que es diu *Les malalties de la indumentària teatral*. Venia a dir que cal anar amb compte amb els detalls: «L'actor pot desaparèixer darrere l'espectacle dels seus botons.» Aquesta cita m'agrada molt, perquè trobo que encertar en la mesura del detall és molt important. Arribar a detallar molt, a demostrar una «veritat» amb proves exhaustives, pot emmascarar aquesta veritat, exhaurir-la. Per exemple, una documentació històrica pot arribar a emmascarar absolutament el personatge, l'acció, etc. El procés hauria de ser sempre d'un pla general a un de curt. El pla curt, el detall, no ens pot fer perdre de vista el pla general, si no es pot perdre el sentit de la dramaturgia, el personatge darrere «l'espectacle del seus botons».

B.S. / T.V. — L'escenografia és una peça de l'engranatge d'una obra que per ella mateixa no funciona. El treball de l'escenògraf està, bàsicament, en estreta relació amb l'il·luminador, el figurinista i, especialment, amb el director. Com viu aquesta posada en comú?

J.R. — Això sempre depèn de l'equip. Hi ha directors amb qui, d'alguna manera, parles el mateix llenguatge i aleshores et converteixes en part d'un mateix organisme. D'altres deleguen qualsevol decisió en aquest sentit, alguns, fins i tot, diuen que no hi entenen d'escenografia i que ja t'apanyaràs. N'hi ha que són escenògrafs, directament, i en aquest camp ja no hi entro, perquè quan un director imposa a un escenògraf una solució escenogràfica, més val que plegui. Es donen casos en què el director ja té molt clara l'escenografia que vol, i llavors només li cal una persona que la posi en solfa; aleshores amb un ajudant d'escenografia, un tècnic que li'n faci els plànols o un constructor que la hi construeixi ja en té prou. Un escenògraf ha de fer una proposta d'espai, no pas materialitzar la proposta d'un altre, perquè si no ja no és un escenògraf, és una altra cosa. Però d'actituds amb aquest aspecte de la professió, n'hi ha per a tots els gustos, és clar.



Maqueta de l'espectacle El lector por horas, de José Sanchis Sinisterra. Joaquim Roy en va fer l'escenografia, que ell defineix com una «arquitectura orgànica». Es va estrenar al Teatre Nacional de Catalunya el 21 de gener de 1999.

El treball amb el figurinista i amb l'il·luminador també és molt important, perquè al final l'escenografia ho engloba tot plegat. Personalment no em veig capaç de fer un projecte sense incorporar una idea d'il·luminació. Els mateixos esbossos ja sorgeixen amb direccions de llum i amb contrastos determinats. Una idea de llum que està, evidentment, a l'espera d'uns plànols que detallin tots els aspectes tècnics. Ha d'arribar un moment en què si l'il·luminador entén el projecte escenogràfic, se'l fa seu i l'hi incorpora, en lloc de venir i voler-ho canviar tot, les coses funcionen molt millor i és més fàcil treballar. La idea d'escenografia de què parlàvem ha de ser coincident, per això és molt important que l'il·luminador estigui, des del primer moment, involucrat en el projecte. De vegades et trobes amb il·luminadors que s'incorporen una setmana abans de l'estrena i il·luminen a còpia de recursos tòpics, de solucions funcionals i de calaix, sense preocupar-se del concepte escenogràfic, i aquesta no és manera de treballar. Amb el figurinisme em passa una mica el mateix, malgrat que aquesta faceta l'he tocada molt poc. De fet, no m'acaba de cridar l'atenció perquè és una feina molt dura, has d'estar molt en contacte amb els actors, i molt sovint resulta feixuc intentar convèncer-los del vestuari que han de portar. És una feina molt cansada i jo no tinc gaire paciència; d'altra banda, tampoc no conec gaire bé l'ofici. En definitiva, el que és ideal és, evidentment, poder treballar conjuntament.

B.S. / T.V. — **On són els límits de l'escenògraf durant la construcció d'un espectacle?**

J.R. — Els límits els situaria en l'aspecte visual. Aquests límits, que moltes vegades marquen la mateixa estructura social de la professió, no haurien d'estar tan delimitats. És una llàstima que un escenògraf, per exemple, no pugui participar en la distribució dels actors a l'escenari. Evidentment és una decisió del director, però poder-hi participar, més que res per poder imbricar una cosa en l'altra, hauria de ser possible. Els límits de l'escenògraf representa que estan en l'aspecte plàstic, en tot allò que és visible sempre que sigui inanimat, i en principi això no inclou els actors que interpreten a les ordres del director. Però és que hi ha posades en escena que semblen negar la mateixa escenografia, les mateixes accions dels actors semblen negar-la. Entenc que el personatge i l'espai estan íntimament lligats, i entenc, per tant, que la proposta escenogràfica és molt més difusa del que ho acostuma a ser: No pot ser de dir «tu decideixes de quin color és la paret i jo decideixo per on surten els actors». Per exemple, i sense anar a buscar coses gaire conceptuals, en una escenografia en què hi hagi una porta que dóna a una escala que puja, la mirada de l'actor cap amunt moltes vegades no es produeix perquè l'escala de fet no hi és, entre caixes, i això és greu que passi perquè invalida la ficció escenogràfica. Com que no hi és físicament no la incorporen. Gairebé sempre l'escenografia va més enllà de tot el que és visible, i aquests extralímits han de ser incorporats a l'acció, i massa sovint no hi estan incorporats. Aquesta possibilitat, que l'escenògraf hi participi, no sempre es preveu, i la veritat és que això està molt bé quan es produeix, perquè les coses lliguen molt millor.

B.S. / T.V. — **La situació ideal seria que el muntatge anés evolucionant conjuntament, l'escenografia i la interpretació, des del primer dia d'assaig, influenciant-se mútuament i provocant els canvis necessaris per aprofitar al màxim tots els recursos potencials en joc. Però això no és així, i molt sovint el treball dels actors es posa en contacte amb l'espai on hauran d'actuar quatre dies abans de l'estrena.**

J.R. — Sí, això és terrible i és una malaltia de les produccions. Les produccions plantegen uns calendaris en què es reflecteix el procés de treball. Se sap que l'escenògraf ha de començar tal dia perquè el constructor pugui començar tal altre. Aquest dia en què s'inicia la construcció vol dir que el projecte ja ha d'estar aprovat, dat i beneït, pressupostat, etc. El dia que es comença a construir comencen els assaigs, cosa que vol dir que l'escenografia ja no pot canviar. I el dia que es lliura l'escenografia és el dia que s'acaben els assaigs. Això és absurd, i respon a un calendari de producció en què, evidentment, l'escenògraf té les mans lligades. Després, a vegades, ve el director i demana coses que necessita ràpidament, però que en realitat ja no és a les teves mans de resoldre. Fer un treball més lògic passaria per fer una cosa més inusual, és clar. Caldria un treball previ de l'escenògraf, amb una proposta encara per construir, durant les primeres lectures; després, uns assaigs que permetessin reconsiderar aquesta escenografia; uns simulacres a la sala d'assaig per poder començar a construir, com aquell qui diu, l'escenografia al voltant de l'acció; i al final s'ha de donar temps a l'escenògraf per fer un projecte definitiu que pel cap baix necessita un mes. Aleshores o dones vacances als actors fins a tenir l'escenografia o es continua assajant amb el perill de passar-se d'assaigs. Tot això es dóna, però no pas aquí, a casa nostra, que jo sàpiga. El que es produeix sempre és aquesta mena d'intrusió de l'espai escenogràfic quan la posada en escena ja està en marxa. Bé, altres vegades encara no han començat, però la intrusió també es produeix. L'actor ha acceptat un paper, ha llegit un text i se n'ha fet una idea: de fet,

cadascú se'n fa la seva idea. L'escenògraf proposa, però a la vegada imposa, un espai. Aquell espai l'actor l'ha d'arribar a fer seu perquè l'ha de poder viure com a personatge. Quan aquest fet es treballa en una sola direcció, quan l'actor no pot respondre, o tampoc pot fer-ho el mateix procés d'assaig que podria decantar-ho cap a una altra banda, ja no es té temps de canviar res; tirant llarg pots introduir-hi petites modificacions d'última hora. Per posar un exemple: ara he fet l'escenografia de l'obra *Ronda de mort a Sinera*, de Salvador Espriu i Ricard Salvat, que es representarà al Teatre Lliure. En aquest cas, els actors estaven assajant des de feia potser un parell de setmanes i encara no sabien com seria l'espai. Finalment quan vàrem fer la presentació del projecte del vestuari de Ramon Ivars, i el del meu projecte escenogràfic, per sort la reacció va ser molt favorable, i els actors a partir d'aquell moment varen començar a incorporar-los al seu treball. Però si s'hagués donat el cas que unànimement no els hagués agradat, ja no es podria haver canviat. Ja sabem que des d'un punt de vista purament contractual l'actor no pot rebutjar una escenografia, però considero que també hi haurien de poder participar. El treball en una companyia ha de ser tan col·lectiu com sigui possible. Però la realitat és que els actors sempre s'ho troben fet.

Les millors produccions, per la meua experiència, són les que es fan en equip. Per posar un exemple, l'any passat vàrem poder gaudir de la proposta del Teatre de la Complicité, aquest grup anglès amb nom francès que presentava el seu espectacle *Mnemonic*, un treball col·lectiu excel·lent. Hi havia un director, però signaven l'autoria de l'espectacle tots els membres de la companyia. Realment es veia que tothom s'hi havia implicat, que no feien el seu paper i prou, se l'havien fet seu. Això aquí i ara és impossible, tret potser d'unes poques companyies prou conegudes. Però això només és possible amb companyies estables.

B.S. / T.V. — En el seu treball hi ha una sèrie d'elements, com ara són: el text, l'espai, el presupost..., que el condicionen. Com l'afecten?

J.R. — Una mica és com posar-se a pintar un quadre, has d'utilitzar una tècnica o una altra. Qui et diu que amb un carbonet i un paper no pots fer una meravella. Encara que t'afectin aquests elements, sempre hi ha una manera de resoldre els inconvenients. Jo estic bastant acostumat a treballar amb molt poc presupost, el que cal és saber administrar els recursos. Hi ha una cosa que a mi em preocupa més encara, i és que es noti que hi ha pocs recursos, encara que siguem pobres crec que no cal que ho demostrem. En general penso que cal estalviar-li al públic aquesta impressió, perquè pot no ser una altra cosa que una disculpa que pot dissimular altres mancances més greus. Els recursos existents només impliquen la necessitat d'utilitzar una tècnica o una altra.

B.S. / T.V. — Ha treballat força fent escenografies per a espectacles de dansa. La seva manera de treballar i de conceptualitzar l'espai difereix molt dels treballs fets en el camp del teatre de text?

J.R. — Sí, perquè la dansa utilitza uns altres codis, que tenen més a veure amb la mètrica. Això també passa amb el teatre de text quan és en vers, i en altres casos, sense ser en vers, també passa. He compost escenografies partint de mètriques, de ritmes de vers, de ritmes musicals, fent-ne una translació o un contrast amb la mateixa composició de l'espai. El mètode no és sempre el mateix, de vegades utilitzar cinc decasíl·labs de Shylock del *Mercader de Venècia*, de Shakespeare, pot ser-ne el tema, i en un altre muntatge en pot ser un altre. De vegades, el que

et suggereix el text no són només idees o conceptes, sinó també pures mètriques. Cada muntatge requereix un mètode i unes propostes, i això és el que té de bo aquest ofici. A mi m'agrada molt considerar-me un *amateur*, perquè m'agrada molt la paraula, que vol dir amant, que estima. L'*amateur* és una persona que cada vegada s'ha d'inventar de nou a ell mateix i el que fa, que no treu les solucions d'un calaix de sastre, que, en definitiva, no s'ha convertit en un professional. Aquesta fragilitat del projecte, que és allà com en carn viva esperant que algú el resolgui, és el més estimulant del teatre. Pot ser, també, que no hi hagi estímul, a mi m'ha passat poques vegades, perquè en general he estat molt selectiu a l'hora d'acceptar encàrrecs, però alguna vegada m'ha passat. Aleshores acabes resolent-ho de qualsevol manera pel fet que no hi ha aquest estímul.

B.S./T.V. — **Sergi Belbel, en la seva obra *En companyia d'abisme*, demana un «espai abismal, completament buit». Vostè va fer-ne l'escenografia, com va superar aquesta aparent contradicció?**

J.R. — Estàs parlant d'un muntatge que és, potser, el que més m'estimo dels que he fet. Potser perquè era un dels primers i perquè va quedar particularment bé. Era un text difícil, amb una acotació aparentment crítica, però gens difícil d'entendre quan hi estàs posat. Aquest muntatge tenia molt poc pressupost, però hi havia una comunicació molt fluida amb el director, que a la vegada era l'autor, i també amb els mateixos actors. En aquell moment érem una companyia molt ben lligada, com una pinya. L'acotació per la qual em pregunteu era difícil de complir, però és de les que a mi m'agraden, és una acotació estimulant, precisament perquè cal representar el buit, que no es pot representar; només pot ser suggerit. La proposta que vaig fer era «antibarroca», per dir-ho així, malgrat que era teatre a la italiana i, per tant i per definició, barroca. Vaig treballar per tal d'aconseguir aquesta sensació abismal, per aconseguir que aquells personatges que estaven allà quietes a l'escenari, i que feien sis moviments en total, estiguessin en aquest espai vertiginós. Hi ha una altra indicació del director que demanava que l'espai convidés a bellugar-se, però que, paradoxalment, un sol pas et pot fer caure en un buit, en un abisme, en el qual d'altra banda estan immersos: tot plegat era força complicat, però no impossible. La solució «antibarroca» consistia a utilitzar una fuga del revés. En la fuga barroca típica les coses són més petites al fons que al davant; per tal d'aconseguir la sensació de profunditat, el que vaig fer és capgirar-la per aconseguir desenganxar, per dir-ho d'alguna manera, els actors del terra. Això funcionava sobretot gràcies a la il·luminació, que va dissenyar el José Luis Álvarez, que aconseguia no abocar ombres a terra. A més hi havia un recurs molt simple que era una tela doblegada sobre ella mateixa, que volia suggerir un rodet de formigó immens que semblava estar a punt d'aixafar els personatges. La il·luminació, la tela en forma de rodet i el recurs de la fuga al revés eren els tres elements bàsics de l'escenografia. La resta ho havia de posar el públic. Has de confiar que aquest impuls que se li dona sigui capaç de ser llegit, de ser descodificat en les qüestions que el projecte s'ha plantejat. Crec que tot plegat s'aconseguia, per això n'estic molt content. El buit no es representa fent un escenari on no hi hagi res. De fet, les acotacions d'aquesta mena són les que fan més por, quan se suposa que el que et demanen és treure més que no pas posar. No estem parlant de *minimalisme*, una paraula molt utilitzada i molt mal utilitzada, perquè s'ha aplicat a propostes que són més aviat racionalistes o neoplàstiques. El minimalisme és una altra cosa: és, d'entrada, totalment abstracte i no permet cap tipus de figuració. Un actor dalt de l'escenari ja és una figuració. L'amic Sanchis Sinisterra ja ho diu: «mentre ens calguin actors només podrem fer

teatre figuratiu». Per tant, no podem fer minimalisme sempre que tinguem actors. El minimalisme pressuposa uns codis que no tenen res a veure amb la figuració i que, a més, tampoc tenen res a veure amb cap referent, de fet ni tan sols planteja codis, perquè no vol ser llegit. Pretén mostrar formes que, en principi, se suposa que només responen a elles mateixes i que no expliquen res ni volen fer-ho. Fer una habitació buida o amb pocs elements no és minimalisme, és simplisme, o racionalisme o digues-li com vulguis.

B.S. / T.V. — **En alguns dels seus treballs, com per exemple a *El lector por horas*, de José Sanchis Sinisterra, o a *Elsa Schneider*, de Sergi Belbel, s'aprecia una voluntat d'establir una lectura paral·lela a la de l'acció dramàtica. Quin és el motiu que el va portar a fer-ho?**

J.R. — Jo no els hauria relacionat mai aquests dos projectes i no sé si sabré parlar-vos dels dos alhora. A *El lector por horas* no pretenia una lectura paral·lela, és una proposta que vol anar en el mateix sentit de la posada en escena, però també és deguda a un impuls. En el moment de la primera lectura, una primera lectura feta a la Sala Beckett quan l'autor l'havia acabat d'escriure, em va semblar que el personatge de l'Ismael era engolit per una balena. Un món aliè en què ell era l'intrús, un treballador llogat per llegir textos a una dona cega. Aquest univers enrarit, estrany, un laberint de llibres una mica borgià, del pare i la filla, me l'imaginava com un organisme que s'empassava i digeriria el personatge de l'Ismael. L'escenografia per a aquesta obra es va convertir en l'estómac d'una balena, una idea que ja havia comentat a Sanchis Sinisterra després d'aquella primera lectura. D'alguna manera, el mateix autor la va incorporar al text, i crec que fins i tot va haver-hi alguna modificació a partir d'aquesta observació. Per tant, més que una lectura paral·lela és una incursió en el text mateix, i aleshores en la posada en escena es va respectar això i la proposta va seguir per aquí. És un projecte del qual estic molt content, tot i ser un projecte estrany dins la meua carrera. Vaig intentar fer una casa organisme i em va sortir modernista, i m'ho hauria d'haver imaginat de bon principi: quan sumes arquitectura més organicitat és quasi inevitable que surti un modernisme gaudinià. No crec, per tant, que fos una lectura paral·lela, la proposta estava absolutament integrada al text.

En el cas d'*Elsa Schneider* tampoc no hi era aquest paral·lisme. La posada en escena requeria que els tres monòlegs, que es desenvolupaven en tres registres diferents, havien d'estar servits en el mateix dispositiu escènic, un espai que al final havia de ser el no-res, allò que d'una manera poc rigorosa en dèiem minimalista, sense expressió. Aquí es queda Elsa Schneider, aquest personatge abocat al suïcidi i sense cap raó per fer-ho, perquè els altres dos personatges sí que en tenien. Aquestes raons per al suïcidi que en principi es plantejen i que, com aquell qui diu, justifiquen els dos primers monòlegs, en el cas d'*Elsa Schneider* no hi eren. Aquest personatge s'havia creat per suïcidar-se, perquè l'espectacle seguís, per dir-ho així, i l'escenografia l'havia d'empènyer a fer-ho des d'un mutisme absolut. I tot això amb el mateix dispositiu escènic que havia servit per explicar i representar els dos monòlegs anteriors. Totes aquestes diferències s'explicaven amb diferents ambients de llum. En el primer monòleg era més aviat il·lusionista, en el cas del segon volia ser expressionista, i per al tercer era tan sols llum frontal que explicava que allò que havíem vist era un pur dispositiu, que ja no pretenia dir res, però que des del seu mutisme empenya implacablement Elsa Schneider al suïcidi. Per tant, no estic d'acord que hi hagués una lectura paral·lela, sinó una coherència amb el text, o almenys així ho pretenia.

B.S. / T.V. — Parlàvem, més aviat, de la voluntat que s'aprecia en els seus treballs de defugir el realisme estricte per decantar-se per una línia més poètica i estilitzada, que pretén suggerir més que no pas descriure. En aquest sentit, fa l'efecte que en les seves escenografies a més de crear una atmosfera determinada hi ha la voluntat d'explicar coses.

J.R. — Això sempre depèn de la implicació amb la posada en escena, amb el text. Cada projecte demana que t'engoriscis d'ell per aconseguir respondre satisfactòriament, és com una relació amorosa i en alguns casos física, i de vegades en unes funcions millor que amb d'altres. Pel que fa al realisme, que no hem de confondre amb el naturalisme, és un recurs que utilitzo força sovint. El realisme, en definitiva, consisteix a escollir del món real aquells elements que et serveixen per explicar una sèrie de coses. El que sí que defujo és el naturalisme, pretendre col·locar damunt l'escenari un fragment extirpat, com aquell qui diu, de la vida real és absurd. Partim de la base que el públic sap molt bé que el que va a veure és ficció, i que quan un personatge mata un altre dalt l'escenari no està presenciant res de real, sinó aniria a buscar la policia. En aquest sentit crec que l'espai no ha de pretendre representar exactament el que el món real ofereix, perquè el món real ho fa molt millor que un escenògraf. Però quan es crea una escenografia sempre hi ha un nivell d'estilització, que pot ser més o menys intens, però que és inevitable que hi sigui. Pretendre agafar un tros de carrer i col·locar-lo damunt d'un escenari, imitant la realitat, per més bé que es faci tothom sabrà que no és la realitat. Per tant, pretendre anar en aquest sentit no m'ha interessat mai, malgrat que algunes vegades ho has de fer, però tot i així sempre hi ha un marge. Vaig fer *El barbero de Sevilla* i em demanaven que posés Sevilla damunt l'escenari perquè el públic, deien, volia veure això i no pas una altra cosa. Però me la vaig inventar, aquesta Sevilla. La composició era un realisme artificios, d'un naturalisme que es traïa a si mateix. Hi havia una font barroca, una façana d'un barroc provincià, i tot era inventat, però ho hauries pogut trobar en qualsevol carrer de Sevilla. Tanmateix, la composició, la simetria de la composició i el capgirament entre l'interior i l'exterior de la casa que es produïa entre els dos actes era tan irreal que aconseguia neutralitzar els referents realistes. El realisme no es pot fer d'una altra manera.

B.S. / T.V. — L'any 1994 va guanyar el premi de la Crítica a la millor escenografia per l'obra *Colometa la gitana o el regres dels confinats i Qui... compra maduixes?*, d'Emili Vilanova. Què va representar per a la seva carrera aquest premi? Creu que els premis serveixen als joves creadors per obrir-se camí?

J.R. — Absolutament gens. M'importen poc els premis. Està bé rebre un reconeixement per la teva feina, però res més. Per als joves creadors, tant de bo que servissin, però no els acostumen a donar a ells, precisament. En el meu cas no em va servir gairebé per res. A més, us diré que va ser per un muntatge estrany dins la meua trajectòria. M'hauria estimat més que el reconeixement hagués estat per l'obra *En companyia d'abisme*, per exemple. En canvi, va ser per un muntatge que era molt més de compromís i que no estava tan dins els paràmetres en els quals a mi m'agrada treballar. No hi utilitzava un llenguatge gaire original, la solució era correcta i era força bonica, però res més. Tot i que l'agraeixo, no l'entenc, ni crec merèixer el premi per aquell muntatge. Massa sovint els premis acostumen a ser injustos i aquell no era una excepció.

B.S. / T.V. — Compagina el treball com a escenògraf amb la docència. Parli'ns d'aquesta faceta seva com a professor.

J.R. — La meva docència a l'Institut del Teatre és, per ara, esporàdica. Sóc un professor especialista, que en diuen, per tant no estic en plantilla. Per mi té, bàsicament, dos punts d'interès. En primer lloc el treball amb els alumnes, aconseguir que aprenguin coses. L'altre és que jo pugui aprendre coses també. Crec que la docència és una experiència de dues vies. El professor és, teòricament, aquell que sap la matèria, i els alumnes els que l'han d'aprendre. Però crec que l'actitud ideal per fer classes és una actitud oberta, no solament donar eines i oferir coneixements, sinó també poder aprendre. El fet de planejar-me una assignatura en un lloc com l'Institut del Teatre, o a la Universitat Pompeu Fabra, on també faig classes, et permet de reconsiderar allò que penses d'aquella matèria i t'obliga a endreçar-ho per oferir-ho als alumnes. Només amb això ja aprens. Però després hi ha l'intercanvi amb els alumnes, amb què encara aprens més. I també els resultats d'aquesta docència, però el que a mi més m'interessa és el procés.

B.S. / T.V. — A l'Institut del Teatre, els professors participen en els tallers que preparen els alumnes. Com és el procés de preparació d'aquests tallers? Qui tria les obres i amb quins criteris? Quin és el paper dels professors assessors?

J.R. — Les obres acostumen a ser proposades pel professor de direcció i dramaturgia, que és qui fa la posada en escena amb els alumnes d'interpretació. Concretament el taller que hem fet aquest any, que era un musical dirigit per Xavier Albertí, implicava alumnes d'escenografia i d'interpretació. Hi ha una proposta del professor, que té una sèrie d'alumnes; per tant el nombre i el sexe dels alumnes ja condiciona a l'hora d'escollir un text. L'obra, doncs, ens ve com un encàrrec. El funcionament posterior del Departament d'Escenografia i els seus alumnes és assignar un grup d'alumnes a aquell taller i un professor tutor. Nosaltres, vull dir el Ramon Ivars i jo, en els nostres tallers (ja que dels altres en desconec el funcionament), ho entenem com un equip d'escenògrafs. En aquest equip el professor és un altre més, però que d'alguna manera procura posar ordre en les propostes dels alumnes tot fent de moderador, intentant intervenir-hi com menys millor. És, gairebé, el mateix treball que es faria si fóssim un equip de professionals. Es tracta que els alumnes arribin a l'espectacle amb decisions que reconeixin com a seves.

B.S. / T.V. — Què en pensa de la infraestructura teatral de Barcelona? Estan ben equipats tècnicament els teatres?

J.R. — Hi ha de tot. A la Sala Beckett, on he treballat molt, hi ha poc equipament, però ho acceptes com una limitació més, com ho pot ser el mateix espai. Els que representa que estan ben equipats, el Nacional, el Lliure, etc., ho estan realment, i a més servits per equips tècnics molt solvents. En general, està força bé. És clar que tot és millorable, i com diu algú que conec, hauríem de viatjar més per passar vergonya. Però, malgrat tot, estem bastant bé, perquè cal tenir en compte que estem parlant d'una infraestructura teatral molt gran per a la demanda que hi ha. Només cal veure com el públic està ignorant moltes de les propostes teatrals que s'hi fan. El públic està anant poc al teatre, sembla haver perdut l'interès que mostrava fa uns quants anys i no podem pas culpar-lo precisament a ell. Si algun problema tenim, per tant, és que ens en sobren, d'infraestructures.

B.S. / T.V. — Les estadístiques que publiquen els diaris, però, diuen el contrari, i si els hem de fer cas l'any 2001 es va incrementar el nombre d'espectadors respecte del 2000. Aquest 2002, però, sembla que la cosa canviarà negativament.

J.R. — Potser sí, però no diuen el mateix els que porten la comptabilitat de la venda anticipada d'entrades. Amb això dels números es fan moltes trampes, els que fan les estadístiques i els índexs d'audiència són prestidigitadors de les xifres. Les estadístiques també s'utilitzen com una eina per aconseguir votants. Si veig que la Sala Gran del Lliure o qualsevol de les sales del Nacional estan a menys de mitja platea, per mi això és una desgraciada evidència.

B.S. / T.V. — Com afecten les noves tecnologies en el camp escenogràfic?

J.R. — Crec que les noves tecnologies no són una fita per elles mateixes. Afecten en alguns aspectes les possibilitats d'un projecte: el vídeo, els multimèdia... Alguns treballs amb aquests materials poden aconseguir convertir-se en una eina, però mai en un tema. Una mica és com en l'arquitectura. Ara l'arquitectura disposa de recursos, teòricament molt més sofisticats que en altres èpoques i en canvi no trobes cap operari, cap paleta, que sigui capaç de traçar una el·lipse. Ningú no sap esculpir un capitell. No hi ha guixaires. Es treballa amb alta tecnologia en edificis, i per passar un cable d'una banda a l'altra de la paret s'acaba rebentant-la igualment, com es feia al principi del segle xx. Hi ha una tremenda bipolaritat entre la tecnologia cavernícola i l'alta tecnologia. Hi ha com una doble cara entre la tecnologia, amb què sovint ens omplim la boca, i el que és més primitiu; i en el teatre passa el mateix. Estàs treballant amb materials plàstics que permeten una translucidesa determinada o amb uns projectors de vídeo d'última generació que permeten fer meravelles, i al final acabes resolent un problema greu amb un cop de martell i un clau. Ens pengem molt la medalleta d'utilitzar l'alta tecnologia i acabem amb mancances greus en coses molt simples. Et parlava abans que cap operari sap fer una el·lipse, però és que potser ja no cal, potser en arquitectura ja mai més caldrà fer un arc apuntat: per tant n'hi ha prou de saber fer rectangles. Però en escenografia no, i molt sovint necessitem gent que sàpiga de geometria o d'estereotomia. Penseu que els pedrers, els escultors de nervadures gòtiques, de capitells, són els que varen inventar la geometria descriptiva. Els primers tractats solvents d'això, datats dels segles xvii i xviii, són com aquell qui diu redactats per operaris. Ara, l'equivalent d'aquells, el primer oficial o l'encarregat, és incapaç de fer una altra cosa que no sigui un arc de circumferència o bé una línia recta. Això és realment greu, hi ha nivells de tecnologia molt alts i un nivell de pur llenguatge plàstic, de sintaxi de les formes, però hem perdut lèxic, hem perdut els recursos mínims per desenvolupar-nos amb llibertat, em refereixo a llibertat creativa. Personalment l'alta tecnologia m'és una mica igual, perquè els recursos pròpiament teatrals continuen sent els visuals: veure la matèria i veure de quina manera es comporta sota la llum, i això encara es pot resoldre amb fusta, amb pintura, amb material tèxtil o amb elements corporis, però sempre amb elements tangibles i presents. Si alguna vegada ens veiem obligats a treballar amb una tecnologia com pot ser el vídeo o les projeccions digitals, el que intentem és més aviat que les imatges s'apropin a les dels telons pintats o a les matèries corpòries, perquè en el fons tenen una major riquesa plàstica. El teatre, penso, demana corporeïtat i presència.

B.S. / T.V. — I les noves tecnologies, pel que fa a l'elaboració dels projectes, han modificat la conceptualització de l'espai?

J.R. — Crec que poden modificar-la, però no hauria de ser així. La informàtica és una eina extraordinària, jo la utilitzo i al meu estudi s'ha convertit en imprescindible, per dibuixar, per modificar imatges... Però no s'ha de perdre de vista que és una eina, que com totes les eines depèn de la mà que la utilitza. El projecte és només un pas intermedi, un document, encaminat

cap a una finalitat que és la construcció de l'escenografia. És un pas intermedi entre la proposta i la concreció, i no pot modificar la concepció de l'escenografia. Crec que pot passar, però no hauria de ser així. A *El lector por horas*, l'escenografia era com una arquitectura orgànica, que era molt difícil de dibuixar amb l'ordinador; i es va haver de fer a mà. Els arcs que hi havia només els sé fer a mà, però un cop fets, un cop trobats, van ser escanejats, vectoritzats i manipulats de moltes maneres. Després també hi ha el treball del color, de la pintura, que no es pot fer de cap més manera que amb un pinzell. Encara no hi ha res que s'assembli a agafar unes bones aquarel·les, sucari-hi el pinzell, fer una pinzellada i veure-ho amb una llum bona per decidir que una cosa és d'aquest color. La informàtica és un recurs, però no ha de ser una trampa, i sovint ho és. En escenografia encara no passa, l'ordinador hi entra lentament, però en arquitectura comença a ser greu el fet que hi ha gent que només sap dibuixar amb l'ordinador.

Vaig tenir un excel·lent professor de projectes a l'Escola d'Arquitectura, l'Enric Miralles, i en una classe recordo que parlava del full de paper on dibuixes el projecte, i de la manera com per més que esborressis una línia sempre hi quedava el rastre del traç original i que sempre podies recuperar-la: un paper castigat per molts *pentimenti*, per molts canvis de decisió, que anava adquirint una mena d'entramat de decisions amb aquelles línies que no acaben de ser esborrades mai. Això amb un ordinador no passa, esborres una línia i és com si mai no hi hagués estat. L'ordinador és això, tot o res, u o zero, i això és el que té de perillós. És clar que té altres avantatges, com el fet de poder enviar projectes sencers per Internet i coses així. Fins i tot la possibilitat de poder mantenir reunions *on-line* a llarga distància, que he fet alguna vegada; és un avantatge, i tot i que és una mica ortopèdic és millor que res. Però estem a les beceroles: d'aquí a pocs anys tot això anirà a més, i en alguns aspectes potser hi perdrem molt. Trobo que és més agradable reunir-se tot fent un cafè i veient-nos les cares.

Teatrografia de Joaquim Roy

1986

Novembre, de Maria Rovira

Trànsit Companyia de Dansa i Patronat de Cultura de Mataró. Escenografia, llum i vestuari: Joaquim Roy. Intèrprets: Núria Buscà, Xavi Mir, Arnald Pannon, Maria Rovira, Núria Ruiz i Rosó Tarrés. Coreografia: Maria Rovira. Maig del 1986 al Teatre Monumental de Mataró.

1987

Funcions complexes, de Maria Rovira

Trànsit Companyia de Dansa. Música: Josep Lladó. Assessoria dramàtica: Sergi Belbel. Escenografia i vestuari: Joaquim Roy. Il·luminació: Luis Mella. Intèrprets: Núria Buscà, Arnald Pannon, Chantal Rodríguez, Maria Rovira, Núria Ruiz i Rosó Tarrés. Direcció i coreografia: Maria Rovira. 12 de desembre a la Sala Adrià Gual de l'Institut del Teatre de Barcelona.

Minim-mal show, de Miquel Górriz i Sergi Belbel

El Teatre Fronterizo i Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. Música: Jordi Sabatés. Escenografia i vestuari: Joaquim Roy. Il·luminació: Luis Mella. Assessor de materials: Ramon Ivars. Intèrprets: Luis Miguel Climent, Miquel Górriz, Andrea Peinado, Francesca Piñón i Camilo Rodríguez. Teclats: Benjamín León Gálvez. Direcció: Sergi Belbel i Miquel Górriz. Teatre Romea de Barcelona.

1988

Víctimes del deure, d'Eugène Ionesco

Centre Dramàtic d'Osona. Traducció: Lluís Solà. Escenografia: Joaquim Roy i Ramon Ivars. Vestuari: Ramon Ivars. Música i banda sonora: Josep Sala. Il·luminació: Luis Mella. Coreografia: Agustí Ros. Intèrprets: Dolors Collrell, Jaume Costa, Emili Palma, Àngel Arbat, Encarna Sánchez, Montserrat Aguilar, Josep Codolosa i Francesc Pérez. Regidor: Josep Barcons. Ajudant de direcció: Pep Tines. Direcció: Josep Colomer. Teatre l'Atlàntida de Vic.

Opera, de Sergi Belbel

El Teatre Fronterizo. Música original i arranjaments: Òscar Roig. Coreografia: Maria Rovira. Escenografia: Joaquim Roy. Vestuari: Mercè Paloma. Il·luminació: José Luis Álvarez. Ajudant d'escenografia: José Ripoll. Regidor: Antonio Del Moral. Intèrprets: Joan Figueres, Jordi Figueres, M. José Peris i Rosa Galindo. Músics: Jordi Humet, Josep Montero, Ferran Saló, Joan Figueres, Eduard Altaba, Pep Pascual, Jaume Badrenes, Joan Solà, Francesc Castillo i Xavier Font. Ajudant de direcció: Toni Casares. Direcció: Sergi Belbel. Mercat de les Flors de Barcelona.

1989

Trastorn, de Maria Rovira

Trànsit Cia. de Dansa. Música: Òscar Roig. Assessoria dramàtica: Sergi Belbel. Escenografia: Joaquim Roy. Vestuari: Mercè Paloma. Il·luminació: José Luis Álvarez. Intèrprets: Martí Boada, Núria Buscà, Encarna Codina, Joan Grajena, Arnald Pannon, Susana Rodríguez, Maria Rovira i Rosó Tarrés. Direcció i coreografia: Maria Rovira. Mercat de les Flors de Barcelona.

En companyia d'abisme, de Sergi Belbel

Centre Dramàtic d'Osona. Escenografia: Joaquim Roy. Il·luminació: José Luis Álvarez. Vestuari: Mercè Paloma. Intèrprets: Miquel Bonet i Pere Anglas. Regidor: Josep Barcons. Ajudant de direcció: Toni Casares. Direcció: Sergi Belbel. Del 9 al 29 de gener al Teatre Adrià Gual de l'Institut del Teatre de Barcelona.

Elsa Schneider, de Sergi Belbel

Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. Escenografia: Joaquim Roy. Vestuari: Mercè Paloma. Il·luminació: Francesc Rodellas. Caracterització: Joaquim Navarro. Ajudant d'escenografia: José Ripoll. Intèrprets: Laura Conejero, Rosa Novell i Imma Colomer. Veus de la banda sonora: Ramon Llimós, Carlota Soldevila i Montserrat Esteve. Ajudant de direcció: Toni Tarrida. Direcció: Ramon Simó. Teatre Romea de Barcelona.

A i B, de Giorgio Manganelli

Companyia Minim.mal. Traducció: Anna Ullibarrí. Música: Jordi Sabatés. Escenografia: Joaquim Roy. Vestuari: Elías Piñón. Il·luminació: Constancio Simarro. Intèrprets: Miquel Górriz, Andrea

Peinado, Francesca Piñón, Josep Fargas, Ramon Llimós i Pep Pla. Regidor: Camilo Rodríguez. Dramatúrgia i direcció: Miquel Górriz i Anna Ullibarri. Teatre Adrià Gual de Barcelona.

Bartleby l'escrivent, de Herman Melville

El Teatro Fronterizo. Traducció: Joan Casas. Dramatúrgia: José Sanchis Sinisterra. Escenografia i vestuari: Joaquim Roy. Il·luminació: Francesc Rodellas. Intèrprets: Ramon Vall i Josep M. Pérez Buj. Ajudant de direcció: Stella Rovella. Direcció: José Sanchis Sinisterra. Del 2 al 26 de novembre a la Sala Beckett de Barcelona, dins el I Festival de Tardor de Barcelona.

1990

Entre asesinos, de Maria Rovira

Trànsit Cia. de Dansa. Música Jumo: Sergi Caballero i Enric Les Palaus. Assessoria dramaturgic: Luis Miguel Climent. Escenografia: Joaquim Roy. Vestuari: Joan Gragera i Joaquim Roy. Il·luminació: José Luis Álvarez. Realització vestuari: Maribel Salvans. Assistent il·luminació: Eduardo Gómez. Intèrprets: Núria Buscà, Encarna Codina, Joan Gragera, Fernando Hurtado, Montse Prats i Rosó Tarrés. Direcció i coreografia: Maria Rovira. Del 15 al 18 de novembre al Mercat de les Flors de Barcelona, dins el II Festival de Tardor de Barcelona.

Accions teatrals, de Joan Brossa

El Teatro Fronterizo i el Museu d'Art Contemporani de Cotlliure. Escenografia: Joaquim Roy.

Tàlem, de Sergi Belbel

Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. Música: Òscar Roig. Escenografia: Joaquim Roy. Vestuari: Mercè Paloma. Il·luminació: José Luis Álvarez. Intèrprets: Miquel Bonet, Anna Güell, Pere Arquillué i Emma Vilarassau. Assistència a la direcció: Núria Furió. Ajudant de direcció: Toni Tarrida. Direcció: Sergi Belbel. Teatre Romea de Barcelona.

Perdida en los Apalaches, de José Sanchis Sinisterra

El Teatro Fronterizo. Banda sonora: Albert Toda. Escenografia i vestuari: Joaquim Roy. Il·luminació: José Luis Álvarez. Assessorament d'anglès: Graciela Gil. Intèrprets: Manuel Carlos Lillo, Carmen Belloch i Manel Dueso. Assistent de direcció: Inma Garín. Adjunt de direcció: Magdalena Puyó. Direcció: Ramon Simó. Del 20 de novembre al 23 de desembre a la Sala Beckett de Barcelona, dins el II Festival de Tardor de Barcelona.

1991

Desig, de Josep M. Benet i Jornet

Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. Música i banda sonora: Òscar Roig. Escenografia: Joaquim Roy. Vestuari: Ana Garay. Il·luminació: Quico Gutiérrez i Llorenç Soler. Intèrprets: Àngels Poc, Lluís Soler, Josep M. Pou i Imma Colomer. Ajudant de direcció: Toni Tarrida. Direcció: Sergi Belbel. Del 7 de febrer al 24 de març al Teatre Romea de Barcelona.

Exiliados, de James Joyce

C.C. Producciones i Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana. Traducció: Javier Fernández de Castro. Dramatúrgia: Carlo Fabretti. Música: Luis Lozano. Escenografia: Joaquim Roy. Vestuari: Pedro Moreno. Il·luminació: John Spradbery. Intèrprets: Antonio Valero, Muntsa Alcañiz, Emilio Gutiérrez Caba i Enriqueta Carballeira. Ajudants de direcció: Iñaki Guevara i Eulàlia Salas. Direcció: Carlos Creus. Teatre Rialto de València.

La noche de Eldorado, de Marcos Ordóñez

Escenografia i vestuari: Joaquim Roy. Il·luminació: José Luis Álvarez. Escena de lluita: Jordi Vilà. Ajudant d'escenografia: Ignasi Cristià. Ajudant de vestuari: Ana Garay. Intèrprets: Jaume Valls, Jesús Castejón, Joan Dalmau, Laura Cazares, Chisco Amado, Jordi Mollà, Joan Peris i Pep Tosar. Ajudant de direcció: Miquel Górriz. Direcció: John Strasberg. Del 8 al 14 de juliol al Mercat de les Flors de Barcelona, dins el Festival d'Estiu Grec 91.

El Gran Teatre Natural d'Oklahoma, de Franz Kafka

El Teatre Fronterizo. Traducció: Sergi Belbel. Dramatúrgia: José Sanchis Sinisterra. Banda sonora: Artur Álvarez. Escenografia: Joaquim Roy. Vestuari: Ana Garay. Il·luminació: José Luis Álvarez. Regidor: Antonio del Moral. Intèrprets: Jordi Figueres, Míriam Iscla, Pep Jové, Rosa Nicolàs i Ramon Vall. Direcció: Luis Miguel Climent. Sala Beckett de Barcelona, dins el III Festival de Tardor.

La verdad sospechosa, de J. Ruíz de Alarcón

Compañía Nacional de Teatro Clásico. Adaptació del text: Claudio Rodríguez. Escenografia: Joaquim Roy. Vestuari: Javier Artiñano. Il·luminació: Javier Aguirresarobe. Mestre d'armes: Joaquin Campomanes. Ajudants d'escenografia: Ana Garay i Ignasi Cristià. Intèrprets: Josep M. Pou, Carlos Hipólito, Emilio Gutiérrez Caba, Rafael Ramos de Castro, Adriana Ozores, Eulàlia Ramón, Sonsoles Benedicto, Enric Majó, Fidel Almansa, César Diéguez, José Luis Massó, Fabio León, Alfonso Guirao i Diego Carvajal. Ajudant de direcció: Rafael Ribes. Direcció: Pilar Miró. Teatro de la Comedia de Madrid. A Barcelona es representà del 13 al 22 de març al Mercat de les Flors.

1992

Carícies, de Sergi Belbel

Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. Música: Òscar Roig. Escenografia: Joaquim Roy. Vestuari: Mercè Paloma. Il·luminació: Llorenç Soler. Maquillatge i perruqueria: Mina Tatjer. Intèrprets: Luis Miguel Climent, Carme González, Anna M. Barbany, Nadala Batiste, Víctor Israel, Iván Morales/Marcel Muntaner, Manel Barceló, Laura Conejero, Pepe Martín, Santi Ricart, Àngels Poch. Ajudant de direcció: Núria Furió. Direcció: Sergi Belbel. Del 27 de febrer al 12 d'abril al Teatre Romea de Barcelona.

L'Hostal de la Glòria, de Josep M. de Sagarra

Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. Escenografia: Joaquim Roy. Il·luminació: José Luis Álvarez. Vestuari: César Olivar. Caracterització: Chass Llach i Montse Boqueras. Dicció i vers: Josep M. Sagarra. Intèrprets: Rosa M. Sardà, Rosa Vila, Teresa Lozano, Mercè Pons, Teresa Cunillé, Enric Arredondo, Santi Ricart, Antoni Canal, Joan Vallès, Josep Minguell, Artur Trias i Jaume Bernet. Ajudants de direcció: Rosa M. Sardà i Moisès Maicas. Direcció: Josep Muntanyès. Del 24 d'abril al 14 de juny al Teatre Romea de Barcelona.

La filla del mar, d'Àngel Guimerà

Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. Escenografia: Joaquim Roy. Música: Òscar Roig. Vestuari: Mercè Paloma. Il·luminació: Llorenç Soler. Intèrprets: Pere Arquillué, Jordi Banacolocha, Andreu Benito, Miquel Bonet, Marta Calvó, Laura Conejero, Jordi Figueras, Rosa Gàmiz, Anna Güell, Luís Marco, Francesca Piñón, Miquel Garcia, Marta Marco, M. Jesús Martínez,

Jordi Rebellón i David Seguí. Ajudant de direcció: Núria Furió. Direcció: Segi Belbel. Del 29 d'octubre de 1992 al 3 de gener de 1993 al Teatre Romea de Barcelona.

El barbero de Sevilla, de Gioacchino Rossini

Escenografia: Joaquim Roy. Direcció musical: Alberto Zedda. Direcció: Carlos Fernández de Castro. Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela de Madrid.

1993

Després de la pluja, de Sergi Belbel

Centre Cultural Sant Cugat. Escenografia: Joaquim Roy. Música: Òscar Roig. Figurins: Mercè Paloma. Ajudant d'escenografia: Ignasi Cristià. Caracterització: Carme Ganell. Intèrprets: Jordi Banacolocha, Anna M. Barbany, Carme González, Jordi Figueres, Rosa Cadafalch, Laura Conejero, Àurea Márquez i Pep Pla. Ajudant de direcció: Núria Furió. Direcció: Sergi Belbel. Teatre Auditori de Sant Cugat del Vallès.

1994

Colometa la gitana o el regress dels confinats i Qui... compra maduixes?, d'Emili Vilanova

Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. Música i banda de so: Òscar Roig. Escenografia: Joaquim Roy. Figurins: Mercè Paloma. Il·luminació: Dominique Borriní. Maquillatge: Mina Tatjé. Intèrprets: Pere Arquillué, Jordi Banacolocha, Anna M. Barbany, Andreu Benito, Rosa Cadafalch, Maria Cinta Compta, David Gol, Magda Hernández, Miquel Bonet, Laura Conejero, Jordi Figueres, Lluís Marco, Francesca Piñón, Rosa Gàmix i Miquel Garcia. Ajudant de direcció: Jordi Carrillo. Direcció: Sergi Belbel. Del 14 d'abril al 12 de juny al Teatre Romea de Barcelona. (Premi de la Crítica a la millor escenografia, Temporada 93/94).

El Nadal de Harry, de Stephen Berkoff

Only/Blai Llopis. Traducció: Salvador Oliva. Escenografia: Joaquim Roy. Figurins: Antoni Miró. Il·luminació: Xavier Clot. Intèrpret: Blai Llopis. Direcció: Ramon Simó. Del 13 de desembre de 1994 al 8 de gener de 1995 a la Sala Beckett de Barcelona.

A la meta, de Thomas Bernhard

Transmarató Espectacles. Traducció: Eugeni Bou. Escenografia: Joaquim Roy. Figurins: Gabriel Azcoitia. Il·luminació: Albert Faura. Intèrprets: Lurdes Barba, Francesca Piñón, Pep Tosar, Roser de Castro, Daniela Feixas. Direcció: Xavier Albertí. Del 25 de novembre al 23 de desembre a La Cuina Teatre de l'Institut de Teatre de Barcelona.

El mercader de Venècia, de William Shakespeare

Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. Traducció: Josep M. de Sagarra. Escenografia: Joaquim Roy. Direcció musical: Òscar Roig. Figurins: Mercè Paloma. Il·luminació: Dominique Barriní. Intèrprets: Alícia Agut, Miquel Bonet, Jordi Banacolocha, Enric Majó, Rosa Cortés, Òscar Rabadán, Norbert Íbero, Andreu Benito, Pep Martínez, Lluís Soler, Jordi Sánchez, Marc Montserrat, Carla Ricart, Laura Conejero, Maria Lanau i Montse Germán. Direcció: Sergi Belbel. Del 17 de novembre de 1994 al 5 de febrer de 1995 al Teatre Poliorama de Barcelona.

1995

Busco el senyor Ferran, (l'Aide-mèmoire) de Jean-Claude C. Carrière

Esfera Espectacles i José Luis Martín. Traducció: Sergi Belbel. Escenografia i vestuari: Joaquim Roy. Il·luminació: José Luis Álvarez. Ajudant d'escenografia: Ignasi Cristià. Intèrprets: Ferran

Rañé i Emma Vilarassau. Ajudant de direcció: Teresa Pombo. Direcció: Pere Planella. Del 26 de gener al 31 de març al Teatre Villarroel de Barcelona.

L'hostalera, de Carlo Goldoni

Focus i Festival Grec 1995. Traducció: Sergi Belbel i Núria Furió. Música: Òscar Roig. Escenografia: Joaquim Roy. Vestuari: Mercè Paloma. Il·luminació: José Luis Álvarez. Música: Òscar Roig. Intèrprets: Jordi Boixaderes, Marc Cortés, Imma Colomer, Laura Conejero, Pau Durà, Santi Ibáñez, Àngels Poch i Pere Ventura. Ajudant de direcció: Núria Furió. Direcció: Sergi Belbel. Estrenada l'11 de juliol al Teatre Grec de Barcelona, dins el Festival d'Estiu Grec 1995. Reposada del 7 de setembre al 30 de novembre al Teatre Condal de Barcelona.

1996

Revolta de bruixes, de Josep M. Benet i Jornet

Escenografia: Joaquim Roy. Figurins: Maria Araujo. Il·luminació: José Luis Álvarez. Intèrprets: Maribel Altés, Aurora García, Maite Gil, M. Jesús Leonart, Rosa Novell, Francesca Piñón i Jordi Servent. Direcció: Lurdes Barba. Del 15 al 31 de març al Teatre Joventut de l'Hospitalet.

L'avar, de Molière

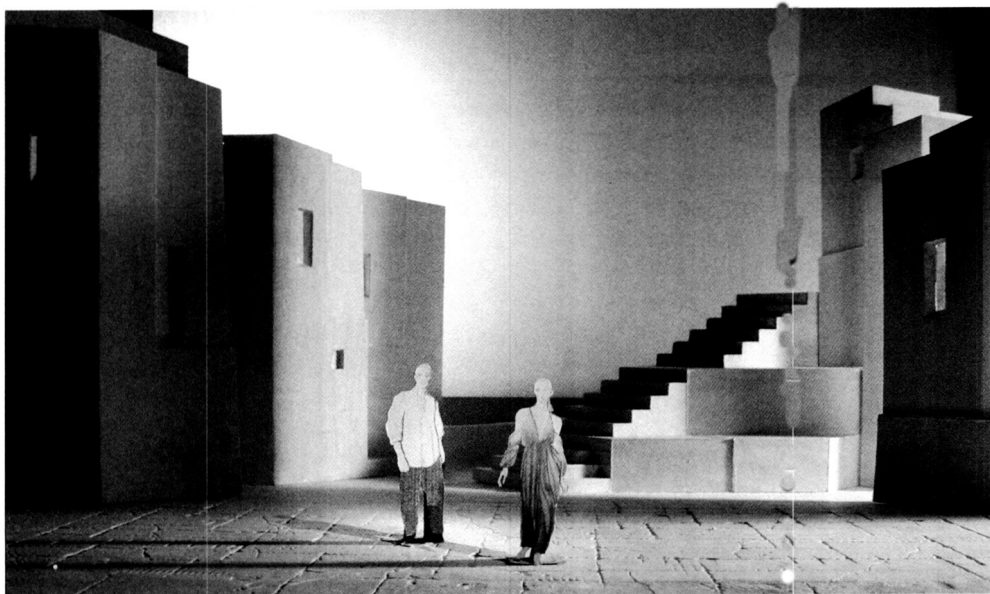
Focus i Festival Grec 96. Traducció: Sergi Belbel. Escenografia: Joaquim Roy. Música: Òscar Roig. Figurins: Mercè Paloma. Il·luminació: José Luis Álvarez. Ajudant d'escenografia: Ignasi Cristià. Ajudant de vestuari: Anna Güell. Intèrprets: Jordi Banacolocha, Oriol Broggi, Mònica Graenzel, Joel Joan, Joan Massotkleiner, Marta Ollé, Francesca Piñón, Jordi Sánchez, Lluís Soler i Lluís X. Villanueva. Ajudant de direcció: Núria Furió. Direcció: Sergi Belbel. Del 25 de juny al 7 de juliol al Teatre Grec de Barcelona, dins el Festival d'Estiu Grec 96. Reposició la temporada següent al Teatre Tívoli de Barcelona (En el repartiment, Marta Domingo substituïa, en el paper d'Elisa, a Marta Ollé).

Díptico: Catastrophe, de Samuel Beckett; *One for the Road*, de Harold Pinter

El Teatro Fronterizo. Traducció: Mireia Aragay i José Sanchis Sinisterra. Escenografia: Joaquim Roy. Vestuari: Igansi Cristià. Música: Eduardo Diago. Il·luminació: Sergio Pessanha. Maquillatge: Maria Josep Figuerola. Intèrprets: Manel Barceló, Jonathan Carpintero, Miquel Garcia, Mario Luque, Javier Tió, Ramon Vall, Lali Barenys, Ariadna Planas. Músics: Carles Gisbert, Javier Fernández Peña, Carles Miró i Matthias Weinmann. Ajudant de direcció: Beth Escudé. Direcció: Luis Miguel Climent. Del 3 de desembre de 1996 al 19 de gener de 1997 a la Sala Beckett de Barcelona.

West Side Story, de Robbins/Sondheim/Bernstein

Focus. Traducció i adaptació: Albert Mas-Griera. Escenografia: Joaquim Roy. Il·luminació: Quico Gutiérrez. Figurins: Maria Araujo. Disseny de so: Toni Vila. Caracterització i perruqueria: Glòria Peruga. Intèrprets: Pep Torrents, Enric Casamitjana, Miquel A. Mateu, Quim Capdevila, Janine Dahl, Jorge Fernández, Joan Fermí Martín, Jordi Fusalba, Lorenzo Moncloa, Fedor de Pablos, Marc Pujol, Oriol Serra, Enric Torné, Judith Belmonte, Luciana Cilento, Ariadna Corbella, Mosa García, Eva Navarro, Noèlia Pérez, Mireia Portas, Alba Quezada, Víctor Ullate, Marta Ribera, Hogo Riveros Delporte, Francisco Molgosa, Claudia Oterino, Jaime Camarena, Mireia Villanueva, Joan M. Segura, Elisabet Paz, Jaime Morató, Marta Bayarri, José Cruz i Aïxa Guerra. Orquestra del Taller de Músics. Coreografia: Barry McNabb. Direcció musical: Miguel Ortega. Ajudants



Maqueta realitzada per Joaquim Roy per a l'espectacle Ronda de mort a Sinera, de Salvador Espriu/Ricard Salvat. Estrenada el 10 d'abril al Teatre Fabià Puigserver del Teatre Lliure de Barcelona.

de direcció: Marina Julià i Víctor Roca. Direcció: Ricard Reguant. Del 18 de desembre de 1996 al 18 de maig de 1997 al Teatre Tívoli de Barcelona.

1997

Tosca, Giacomo Puccini

Companyia del Gran Teatre del Liceu. Escenografia: Joaquim Roy. Intèrprets: Jaume Aragall, Galina Kalinina, Aprile Millo i Joan Pons. Direcció musical: Marco Armiliato. Direcció d'escena: Christophe Meyes. Teatre Victòria de Barcelona.

Testament, de Josep M. Benet i Jornet

Focus i Festival Grec 97. Escenografia: Joaquim Roy. Música: Òscar Roig. Figurins: Mercè Paloma. Il·luminació: José Luis Álvarez. Intèrprets: Jordi Boixaderes, David Selvas i Lluís Soler. Direcció: Sergi Belbel. Del 25 de juny al 17 de juliol al Teatre Romea de Barcelona, dins el Festival d'Estiu Grec 97.

1998

Morir, de Sergi Belbel

Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. Escenografia: Joaquim Roy. Vestuari: Mercè Paloma. Il·luminació: Jordi Planas. Música: Òscar Roig. Intèrprets: Pere Arquillué, Jordi Banacolocho, Anna M. Barbany, Lúcia Pujol, Francesc Orella, Laura Conejero, Anna Lizaran, Jordi Bosch, Pau Durà, Santi Ibáñez, Imma Colomer, Lluís Soler, Marta Domingo, Rosa Galindo, Francesca

Piñón i Àngels Poch. Ajudants de direcció: Lluís Hansen i Victòria Szpunberg. Direcció: Sergi Belbel. Del 16 d'abril al 17 de juny al Teatre Romea de Barcelona.

1999

La cita, de Lluïsa Cunillé

Festival d'Edimburg i Festival Grec 99. Escenografia: Joaquim Roy. Figurins: Míriam Compte. Selecció musical: Albert Llanas i Albert Toda. Intèrprets: Manel Barceló, Roger Coma, Alfred Luchetti, Òscar Molina, Lurdes Barba i Lina Lambert. Del 29 de juny al 8 de juliol al Mercat de les Flors de Barcelona, dins el Festival d'Estiu Grec 99.

El lector por horas, de José Sanchis Sinisterra

Coproducció del Teatre Nacional de Catalunya i el Centro Dramático Nacional. Escenografia: Joaquim Roy. Vestuari: Ramon B. Ivars. Banda sonora: José A. Gutiérrez. Il·luminació: Quico Gutiérrez. Intèrprets: Jordi Dauder, Juan Diego i Clara Sanchís. Adjunt de direcció: Lluís Miquel Climent. Direcció: José L. García Sánchez. Del 21 de gener al 14 de març al Teatre Nacional de Catalunya.

2000

Cartas de amor a Stalin, de Juan Mayorga

Escenografia: Joaquim Roy. Figurins: Míriam Compte. Disseny de so: Pepe Bel. Il·luminació: Coque Álvarez. Intèrprets: Miquel Górriz, Carlos Manuel Lillo i Mercè Arànega. Direcció: José Sanchis Sinisterra. Del 2 de novembre al 3 de desembre a la Sala Beckett de Barcelona.

2001

El hijo fingido, de Joaquín Rodrigo

Llibret: Jesús M. De Arozamena i Victoria Kamhi. Escenografia: Joaquim Roy. Figurins: Javier Artiñano. Il·luminació: Juan Gómez Cornejo. Mestre d'esgrima: Iñaki Arana. Intèrprets: Eneida García, María Rodríguez, María Rey-Joly, Sonsoles Benedicto, Luisa Maeso, Michelle Tazua, Elisa Belmonte, Josep Miquel Ramon, Àngel Ódena, Luis Álvarez, Fernando Conde, Pedro Valentín, Miguel Sola, Cesar Pedro Di, Iñaki Arana, Adolfo Pastor, Nacho San Pedro, Carlos Patiño, David Martín i María Victoria Cansinos. Orquesta de la Comunidad de Madrid i Coro del Teatro de la Zarzuela. Coreografia: Natalia Viñas. Direcció del cor: Antonio Fauró. Direcció musical: Miguel Roa. Ajudant de direcció: César Diéguez. Direcció d'escena: Gerardo Malla. De l'1 a l'11 de febrer al Teatro de la Zarzuela de Madrid.

Madame Raquin, d'Émile Zola

Forma y Cultura S.L. Traducció: Manuel Collado. Adaptació: Michael Voysey. Escenografia: Joaquim Roy. Figurinista: Javier Artiñano. Il·luminació: Josep Solbes. Intèrprets: Juan Antonio Quintana, Manuel Tejada, Julia Gutiérrez Caba i Paula Sebastián. Direcció: Gerardo Malla i Enrique Cornejo. Del 20 al 22 d'abril al Teatre Joventut de l'Hospitalet. Reposada la temporada següent al Teatre Apolo de Barcelona.

Il Sogno, de Vicente Martín y Soler

Real Compañía Ópera Cámara i Alta Música. Llibret: Lorenzo da Ponte. Traducció: Manuel Forcano. Dramatúrgia: Juan Bautista Otero. Escenografia: Joaquim Roy. Figurinista: Maria Araujo. Il·luminació: Samantha Lee. Intèrprets: Olga Pitarch, Glòria Fabuel i Patricia Llorens. Orquestra



Ronda de mort a Sinera, de Salvador Espriu/Ricard Salvat, amb escenografia de Joaquim Roy.
Teatre Fabià Puigserver del Teatre Lliure, abril-maig del 2002. (Albert Fortuny)

Estil Concertant. Direcció musical: Juan Luis Martínez. Direcció artística: Marisa Esparza. Direcció adjunta: Isidro Olmos. Direcció d'escena: Juan Bautista Otero. Estrenada el 13 de juny al Palau de la Música de València.

El hombrecito, de Carlos Pais i Américo Torchelli

Gárgola Espectáculos. Música original: Coque Malla i Miguel Malla. Escenografia: Joaquim Roy. Vestuari: Beatriz San Juan. Il·luminació: Josep Solbes. Intèrprets: Gerardo Malla i Coque Malla. Músics: Coque Malla, Miguel Malla, Antonio Samalea, Ricardo Moreno i Laura Gómez. Coreografia: Natalia Viñas. Ajudant de direcció: César Diéguez. Direcció: Gerardo Malla.

2002

Carta de la Maga a bebé Rocamadour, de J. Cortázar/José Sanchis Sinisterra

Coproducció de Mirmidón i el Teatre Lliure. Dramatúrgia: José Sanchis Sinisterra (sobre la novel·la *Rayuela* de Julio Cortázar. Escenografia: Joaquim Roy. Vestuari: Míriam Compte. Il·luminació: Keith Yetton. Intèrprets: Raúl Marcos, Concha Milla i Paulo Sciuto. Direcció: José Sanchis Sinisterra. El 6 de febrer al l'Espai Lliure del Teatre Lliure de Barcelona.

Ronda de mort a Sinera, de Salvador Espriu-Ricard Salat

Escenografia: Joaquim Roy. Vestuari: Ramon Ivars. Figurins *Auca d'Ester sense «h»*: Fabià Puigserver. Il·luminació: Xavier Clot. Espai sonor: Xavier Albertí. Gest i moviment: Marta Carrasco. Dic-

ció: Lluís Solà. Maquillatge: Esther Osuna. Perruqueria: Carles Montosa i Mònica Núñez. Ajudant d'escenografia: Xavier Torrent. Ajudant de vestuari: M. Rafa Serra. Assistent d'Il·luminació: Isabel Franco. Intèrprets: Pere Anglas, Carles Arquimbau, Lali Barenys, Lloï Bertran, Anna Briansó, Oriol Broggi, Teresa Campos, Andreu Carandell, Georgina Cardona, Xavier Chacón, Imma Colomer, Rafael Cruz, Eduard Farelo, Pep Farrés, Abel Folk, Pere Eugeni Font, Cristina Gámiz, Jaume García, Ramon Garrido, Teresa Gimpera, Màrius Hernández, Enric Majó, Ester Majós, Sandra Márquez, Josep Montanyès, Roger Pera, Joan Raja, Cristina Raventós, Xavier Ruano, Ricard Sales, Núria Samsó, Carme Sansa, Cristina Sirvent, Oriol Tranvia i Topsy. Veus: Lluís Tarrau i Jordi Torras. Assistents de direcció: Lluís Bernat i Cristina Raventós. Ajudant de direcció: Jordi Fondevila. Direcció: Ricard Salvat. Estrenada el 10 d'abril a la Sala Fabià Puigserver del Teatre Lliure de Barcelona.



Enric Majó, Lloï Bertran i Roger Pera en una escena de Ronda de mort a Sinera, de Salvador Espriu/Ricard Salvat, estrenada el 10 d'abril de 2002 al Teatre Fabià Puigserver del Teatre Lliure de Barcelona. (Albert Fortuny)