

Entrevista amb Isidre Prunés

Realitzada a Barcelona el 21 de juliol de 2008

Rosa Peralta

Rosa Peralta: — Isidre Prunés, escenògraf, ja fa unes quantes dècades que protagonitza l'escena catalana, des que el 1975 va acabar els seus estudis a l'Institut del Teatre de Barcelona, i continua encara al primer rengle. Va tenir com a professors Iago Pericot, Fabià Puigserver, Isidre Bravo... Ens oblidem d'algú?

Isidre Prunés: — No. Pràcticament en el temps que jo estudiava a l'Institut del Teatre el dos que el portaven eren el Fabià i el Iago.

R. P.: — Què recordeu d'aquells anys?

I. P.: — Van ser fantàstics. Jo en aquell moment, evidentment com tots els estudiants de l'època, treballava en una companyia d'assegurances de 8 a 3, i a l'Institut hi estudiava de 4 a 9 i els caps de setmana treballava, també, fent els exercicis; realment, ho recordo com una mica la meva obertura. Aleshores estava quasi jugant a començar a fer teatre amb un grup de teatre independent..., i hi havia personatges que després han estat autors, directors... Hi havia tota la família Teixidor, i tota la família Luchetti. I jo hi era com a actor i,

d'alguna manera, com que també era escenògraf, em cuidava de les escenografies. En el moment aquell, a l'Institut, tant el Fabià com el Iago em van aportar molt, em van ensenyar tot el que jo sé de l'escenografia, et diria que potser més el Fabià que el Iago, però t'he de dir que el Iago també és una persona molt important dintre dels meus coneixements, i que el fet que me'l trobi de tant en tant en les estrenes fa reviure en mi una mica tots aquells anys. I una de les coses bones que vaig tenir a l'Institut del teatre va ser poder conèixer Fabià Puigserver: vaig estar un parell d'anys treballant d'ajudant seu, i aquí va ser on vaig poder posar en pràctica tots els coneixements de l'Institut.

R. P.: — Penseu que el reconeixement que s'ha fet a Iago Pericot és al mateix nivell que el fet a Fabià Puigserver?

I. P.: — No. De tota manera, el Iago encara ara és un inconformista, encara ara és un revolucionari, encara ara és un home molt vàlid i molt coherent amb els seus ideals, molt autèntic. No vol dir que el Fabià no ho fos, però el Fabià tenia

una gran virtut, que era un home que, a part de la seva saviesa, tota la professió l'estimava. El Fabià era una persona que es feia estimar de tothom, no trobaràs ningú —actor, actriu, escenògraf—, que hagi treballat amb ell i te'n pugui dir res de dolent. Del Iago tampoc, però el Iago era més molest, el Iago encara ara te'l trobes assistint a un espectacle —dels que ara desgraciadament es fan, que estan en una línia molt comercial i que no tenen cap mena d'interès artístic— i ell encara s'enrabia i diu que aquest tipus de teatre és molt antic, molt antic. Té raó, però és el que hi ha en aquest moment a la cartellera de Barcelona.

R. P.: — A vós ja us van incloure fins i tot en el llibre *L'escenografia catalana*, l'Isidre Bravo. Aleshores éreu molt jove. Com vau rebre aquest reconeixement?

R. P.: — Tan jove, tan jove ja no ho era, em sembla... Home, realment va ser molt important, sobretot també per això, vull dir perquè d'alguna manera som dels últims, de les últimes dècades, compartíem pàgina amb el Fabià, el Iago, amb la gent que estava treballant en aquell moment i havien tingut un reconeixement. En el llibre de l'Isidre Bravo fins i tot hi havia un capítol en què parlava del realisme poètic, i d'alguna manera estava dedicat a la nostra feina. Jo, en aquell temps, estava treballant amb la Montse Amenós: formàvem un equip i vam estar bastant de temps treballant, portant la direcció artística del grup Dagoll Dagom. Sempre s'ha parlat molt de l'estètica de Dagoll Dagom i la gent que sap de teatre, que ha vist teatre, també sap que l'estètica de Dagoll Dagom era la de Prunés-Amenós. Més d'una vegada, en les entrevistes, em pregunten: «Cóm és que es parla de l'estètica

de Dagoll Dagom quan l'estètica de Dagoll Dagom era la de Prunés i d'Amenós».

R. P.: — Com es va poder mantenir aquesta relació artística amb la Montse durant vint anys?

I. P.: — Bé, bé, molt bé. Ens compaginàvem molt bé treballant en equip.

R. P.: — I com és que es va trencar la relació, per esgotament o per necessitat de créixer a nivell individual?

I. P.: — Jo crec que sí, que més aviat per necessitat de créixer i perquè va arribar un punt en què vàrem coincidir que ja havíem fet tot el que podíem fer. A part de treballar molt a gust i a part de ser molt bons col·legues professionals, érem molt amics i, de fet, encara en som. Fins i tot, ens han proposat de tornar fer alguna cosa junts, i de fet no s'ha donat finalment l'ocasió, però és possible que en algun moment es produeixi, tot i que ara estem en camins bastants diferents i seria prou difícil. Però, finalment, va ser un punt on tots dos van coincidir a dir: tenim ganes d'experimentar, també, el que és treballar sols.

R. P.: — Últimament, en alguns muntatges, teniu com a col·laborador a Joan Anton Llarch, sempre que hi ha un tractament tècnic del projecte: render, simulacions, corbes de nivells... Ho hem vist a *Maria Rosa* (Àngel Guimerà, TNC, 2004); en els projectes per a la III i la V gala dels Premis Max (anys 2000 i 2002); també, el *Romancero Gitano* (Vicente Pradal, TNT, Tolosa de Llenguadoc, 2003), i a *Spot* (Carles Alberona, Albena Teatre, València, 2002)

I. P.: — Véns mol ben documentada.

R. P.: — Amb la vostra pàgina web no hi ha cap problema.

I. P.: — Sí, sí, realment arriba un moment



■ Vestuari d'*Hamlet*, de William Shakespeare. Direcció de Luís Pasqual. Escenografia: Paco Azorín. Teatro Arriaga, Bilbao, 2006. (Ros Ribas.)

que, d'alguna manera, la figura del director tècnic en el projecte de l'escenografia és fa imprescindible i, aleshores, Joan Anton Llarch com a director tècnic és una persona molt interessant, que et pot aportar moltíssim i amb el qual cada vegada que he pogut he col·laborat.

R. P.: — Què en pensa, Isidre Prunés, de les noves tecnologies aplicades al projecte escenogràfic: millora notablement l'escenografia final o tan sols la presentació?

I. P.: — Hi ha un problema. Tot això ho estic vivint jo ara, en aquest moment, a la meva pràctica com a professor. Les noves tecnologies estan molt bé, crec que estan molt bé a tots nivells, cada professional

pot escollir l'eina que vulgui per treballar. Les noves tecnologies funcionen perfectament —evidentment per fer unes presentacions de projectes impecables—, però t'he de dir, també, que molts directors prefereixen una maqueta a escala 1:20 que la dominen perfectament, abans que un 3D, perquè no acaben de veure-ho..., no tothom llegeix una imatge digital al mateix nivell. Després, hi ha l'altre tema dels professionals, de quan utilitzes molt el *photoshop* o utilitzes molt a l'hora de creació del producte tot el que són imatges digitals, i a la llarga et porta a un resultat molt menys creatiu. Poden ser més propers a la realitat visual dels anuncis o de

la tècnica visual de la televisió, del cromat i de la publicitat, però per a mi una mica queda allunyat d'aquest realisme poètic en què m'agrada molt participar. Moltes vegades —potser no arribi al públic—, vaig a veure una escenografia i veig fons reproduïts en gran, que estan fets amb un programa digital, i que a dalt de l'escenari em molesten. Entens el que vull dir? Els gran tuls de cel pintats pels germans Castells, amb aquesta mà que tenen per reproduir aquests tipus d'imatges molt més pictòriques, no tenen comparació amb una reproducció fotogràfica retocada digitalment, amb totes les virtuts de poder canviar colors i tal, però a mi no m'interessa en absolut. Bé, tampoc no tant...

R. P.: — Heu treballar força amb Jordi Mesalles, Joan Ollé, Lluís Pasqual, i altres... Alguna anècdota sobre la seva manera de treballar amb cada director? En destacaríeu cap altre?

I. P.: — Home, una de les persones amb les quals també més vaig aprendre va ser l'Adolfo Marsillach, molt al començament i de la mà de Fabià Puigserver. Una anècdota: Fabià Puigserver treballava sempre amb l'Adolfo Marsillach, l'Adolfo el va cridar per fer un muntatge, Fabià Puigserver estava al començament del Teatre Lliure i no podia fer-ho i el Marsillach simplement li va dir que li aconsellés algú una mica de la seva manera de fer. Nosaltres, érem al començament i havíem realitzat tres o quatre muntatges, ho recordo, i un dia em va trucar l'Adolfo Marsillach, i em va dir «soc l'Adolfo Marsillach», pensava que era una broma, però no, era per a una obra. De la mà d'Adolfo Marsillach vam fer com cinc o sis muntatges junts. I és un dels directors que recordo amb molt d'afecte, perquè era una

persona que tot i la diferència d'edat que hi havia ens enteníem molt personalment a l'hora de fer propostes, i ell sabia aprofitar molt bé la teva feina i el que tu li proposaves.

R. P.: — I alguna anècdota amb Jordi Mesalles, Joan Oller, Lluís Pasqual...

I. P.: — Anècdotes, totes. Home, jo en aquest moment bàsicament només treballo amb el Lluís Pasqual. T'he de dir que per a mi és un director molt brillant, jo estic molt content de poder col·laborar amb el; és un director molt fidel, dels que quan troba un equip amb el qual col·labora a gust, doncs, continua amb aquest equip, sense compromís claríssim, però continua. Penso que és el director més internacional que tenim a l'escena espanyola (acabo de fer un muntatge amb ell a l'Òpera de París). És molt concret a l'hora de plantejar els conceptes; te'ls planteja i després tu hi aportes el teu treball, sap molt bé perquè ha escollit el text i què vol explicar amb el seu muntatge. Hem treballat a París i a Milà, ciutats on el respecten moltíssim (per tota la seva trajectòria professional a les dues ciutats) i m'he sentit molt a gust i segur al seu costat. Jo estic satisfet de la meua col·laboració amb el Lluís Pasqual.

R. P.: — Entre els vostres projectes en teniu alguns que són molts realistes, que fins i tot podrien funcionar en un film: *Arsènic i puntes de coixí*, de Joseph Kesselring (Anna Lizarán, Teatre Lliure, 1995); *Els pirates*, de Dagoll Dagom (1997); *Las bragas*, de Carl Sternheim (Àngel Fació, CDN, Teatro Bellas Artes, Madrid, 1980), i altres de propostes molts sintètiques, com el *Mikado*, de Dagoll Dagom (Teatre Apolo, 2006), amb un fort protagonisme del terra i els



■ *Mar i cel*, d'À. Guimerà. Direcció: Joan Lluís Bozzo. Escenografia i vestuari d'Isidre Prunés. Teatre Nacional de Catalunya, 2004. (Teresa Miró.)

diferents nivells; *Maria Rosa*, d'Àngel Guimerà (Àngel Alonso, TNC, 2004), on el terra també és molt important, o *El parc*, de Botho Strauss (Carme Portaceli, Teatre Lliure, 1992), amb un terra blanc, sobre el qual destacava sobre manera el vestuari, que també era disseny vostre.

I. P.: — Un dels muntatges que també vaig fer i que va ser molt important va ser el *Marat Sade*, amb Pere Planella, al teatre Romea, que també a aquest nivell d'espai va ser molt interessant. Va ser de les primeres vegades que vam utilitzar la caixa del teatre com a element escenogràfic.

R. P.: — En quina tendència us trobeu més còmode, en la realista o en la sintètica?

I. P.: — Més còmode?... Cada proposta nova per a mi es un nou repte. Però a mi la reproducció hiperrealista d'un espai en

principi no m'interessa gaire... A mi sempre m'ha agradat molt treballar amb nous materials. La prova està a l'*Antaviana*, de Pere Calders, de fa segles, que per primera vegada ens vam atrevir a posar en una rampa miralls al terra, i que els actors trepitgèssim uns miralls. *Antaviana* va ser una de les primeres obres que vam fer i que va ser l'enlairament del grup Dagoll Dagom; *Antaviana*, *El Mikado* i *Mar i cel* són els muntatges de Dagoll Dagom que més èxits han tingut i amb els quals més diners s'ha guanyat. Però, deixa'm reprendre una cosa: *Las bragas*, per exemple, era un muntatge on les imatges podien ser molt realistes; passava tot en un interior d'una casa i hi veies el saló, però tenies unes habitacions vorejant aquell saló que estaven fetes de metacrilat, i una blonda tèxtil enganxada que simbolitzava

paper pintat, però en realitat quan encenies el llum de l'interior hi veies l'acció dels personatges que passava dintre. Vull dir, que tot i ser un muntatge d'aspecte realista, el fet d'utilitzar materials nous, en aquest cas el metacrilats, deixant veure els altres espais interiors, tenies el factor sorpresa i transgressor.

R. P.: — Algunes de les vostres escenografies han estat macromuntatges com el de *Mar i cel*, de Dagoll Dagom, direcció Joan Lluís Bozzo, el 1988, i un altre *Mar i cel*, també de Dagoll Dagom, el 2004, i les dues amb un vaixell en escena i amb un vestuari que també impressionava molt per la seva força. El vaixell va ser el mateix en els dos espectacles? Perquè la maqueta que surt al web si que ho podia ser.

I. P.: — Realment, van reproduir exactament el mateix muntatge. De la maquinària del vaixell, de fet, només en quedava el que era la quilla, que l'havien cedit al Museu Marítim de Barcelona, però tot l'altre, el mecanisme i tot això, era completament nou. Del vestuari hi havia molta cosa que la tenien guardada i que es va tornar a refer. Només la primera escena, que era la cort, en el primer muntatge era un teló de boca, i en el segon, que era al Teatre Nacional, vam poder fer uns mapes i uns quadres amb molta més profunditat. Era l'única escena que va variar molt. També, al primer *Mar i cel* el vaixell dins de la caixa del teatre Victòria impressionava molt i el mateix vaixell, exactament amb les mateixes mides, a l'escenari del Teatre Nacional —que feia pràcticament el doble—, no impressionava tant. Aquesta tendència de que parlàvem abans de treballar molt els terres ve del fet que cada vegada més disposem de teatres on el públic està en grades, com

ara al Teatre Lliure, al Teatre Nacional... Vull dir que el fet que les sales teatrals dels últims anys, les noves creacions de sales, moltes es plantegin amb el protagonisme de les grades com a lloc del públic, fa que el terra, que en principi en el teatre a la italiana a l'ús, doncs, pràcticament no es veia, ara cobra una gran importància, és un paper en blanc en el qual pots dibuixar molt bé, tractar artísticament o amb nous materials.

R. P.: — Moltes vegades useu el *trompe l'oeil* en magnífics telons de fons, penso en *El dol escau a Electra*, d'E. Oneill (Josep Montanyés, Teatre Lliure, 1992). Qui us va ensenyar a pintar una tela d'aquestes dimensions? També s'ensenyava als nous escenògrafs?

I. P.: — Sí, però el que passa és que aquestes teles no les vaig pintar jo. És un material que el dissenyes o esculls, però la reproducció no la fas. Vaja, per fer això hi ha els meravellosos germans Castells que són un realitzadors de Cardedeu que tenen una mà increïble per a qualsevol tipus de realització. En el cas d'*El dol escau a Electra*, va ser un noi americà molt jove que va aparèixer per Barcelona, i que pintava molt bé, qui ens va fer aquest cel.

R. P.: — Quan considereu que una escenografia és bona?

I. P.: — Crec que una escenografia és bona quan forma part del conjunt i no ressalta ni per una banda ni per altra. Evidentment, l'escenografia pot ser més o menys espectacular, però està molt clar que l'escenografia per a una òpera o per a un musical és una escenografia que necessita una brillantor o —com en el cas del que hem parlat en un *Mar i cel*— un vaixell que navegui i que vagi amunt i avall, i pot ser que una *Casa de Bernarda*

Alba, que és en el que treballo el vestuari ara, no necessiti una escenografia que s'imposi, sinó un muntatge de lluïment claríssim dels actors i punt, perquè en un muntatge d'aquestes característiques pots fer un tapis per on els actors caminin sense fer soroll, que no despisti però que tampoc no sigui agressiu.

R. P.: — Heu practicat sempre un paral·lisme entre l'activitat professional com a escenògraf, i la docència: a l'Institut del Teatre, a l'ESCAC, i a l'Instituto Europeo di Design. Quina influència hi ha entre una cosa i l'altra? És recíproca?

I. P.: — Sí, sí, totalment recíproca. Hi ha dos temes: per una banda, la possibilitat de relacionar-me amb gent jove, i per una altra que ensenyar m'agrada molt. L'ensenyament l'he decidit compaginar totalment amb la meua vida professional, perquè t'he de dir que últimament tinc més satisfacció, he rebut més a nivell personal en l'ensenyament que no pas en l'àmbit professional, perquè ara mateix —com deus tenir molt clar o deus ser-ne conscient—, l'escenografia i els escenògrafs no estem en el millor moment. Hi ha molts factors que hi porten... Vull dir, la gran lluita que vam tenir amb el Fabià Puigserver, que d'alguna manera va ser el que va promoure la figura de l'escenògraf com a element importantíssim dintre de l'equip d'un muntatge teatral... Abans, i molt clarament a partir de Fabià Puigserver, en els cartells i anuncis de les obres de teatre sortia l'escenògraf, i era un element que sortia sense cap dubte..., sortia el director, sortia l'escenògraf, el figurinista, l'il·luminador. En aquest moment, llegeixes els contractes dels escenògrafs i són com tornar enrere. Em veig tornant a discutir temes que ja estaven norma-

litzats i que ara has de tornar a justificar. Tot i que hi ha una lluita des de l'Associació d'Escenògrafs per tenir un contracte comú i mare, que d'alguna manera tots ens comprometem a firmar, això és una cosa que en aquest moment és totalment inexistente i crec que difícil d'aconseguir.

R. P.: — Hi ha uns preus mínims?

I. P.: — Hi haurien de ser, el que passa és que el que està molt clar, vull dir i no tan sols d'ara endavant que hi ha tota aquesta nebulosa tan repetida per la televisió i els mitjans de comunicació de la crisi, fa molt temps que en el món del teatre la retribució econòmica de l'escenògraf està aturada. Però, també, es lògic perquè en el món professional hi ha molta gent jove, i és molt clar que la gent jove, al començament, per aprendre i per treballar, doncs, accepta un determinat tipus de condicions, però en la mesura que poden intenten posar-se al dia en aquest nivell, però els resulta difícil. Perquè, també, nosaltres quan vam començar a treballar fèiem muntatges per tres pessetes, i moltes vegades havíem anat inclús de cooperativa, que és una manera molt bona de començar a treballar, vull dir d'invertir la teua feina com a professional en el muntatge i si el muntatge després té èxit, també en surts beneficiat.

R. P.: — Això podria ser una solució?

I. P.: — Això seria una gran solució en aquest moment, per als escenògrafs joves que estan començant en la professió: cobrar una part pel projecte i un tant per cent per representació. Però, compte, que quedi clar: un tant per cent per representació indefinit, perquè aquí hi ha una trampa que fan els productors al joves escenògrafs, que l'únic que fan és pagar-los a terminis, els proposen cobrar per

representació però així que hagi cobrat un preu que jo considero que és el que tu hauries d'haver cobrat, ja s'ha acabat el tracte. Però això no és lícit, perquè si tu t'exposes perquè aquest muntatge no funcioni i que només es facin tres representacions... Vull dir, que està molt clar que si tu inverteixes la teva feina en una producció, si l'explotació té d'èxit, has de tenir en el grau que s'estableixen el mateix tipus de beneficis de la producció.

R. P.: — I considereu que això s'hauria de treballar des de l'Associació?

I. P.: — Hauria de ser i de fet s'està intentant, però també t'he de dir que jo sóc del membres fundadors de l'Associació i he de reconèixer que he treballat ben poc per a l'Associació; hi ha altra gent que s'hi ha implicat moltíssim i que hi ha dedicat molt de temps..., hi ha molta feina, però, és clar, és un món, també, on els professionals tampoc no tots comparteixen les mateixes idees, L'Associació és el punt d'on hauria de sorgir tota una sèrie d'avantatges inclús per a les noves generacions, però és que les mateixes institucions quan el president o algú de l'Associació va a negociar amb una determinada productora, o amb un determinat teatre nacional, no tenen cap força. Tot i que estem, també, vinculats d'alguna manera a l'Associació d'Actors i Directors, i aquesta Associació sí que des de fa molt més temps que funciona, i que realment és una associació que lluita pels drets dels actors i que ha aconseguit coses, ha aconseguit convenis amb la televisió... Vull dir que ha millorat molt els convenis i és un model a seguir. Els actors es mouen molt, i a mi em sembla molt bé... Per exemple, un del grans canvis que hi ha hagut a nivell de teatre a Barcelona, ha estat per la

televisió, les telenovel·les i les sèries. Un actor o una actriu que agafa fama en una sèrie de televisió en aquest moment porta gent al teatre i, segurament, és gent meravellosa, vull dir que el fet que un actor sigui famós, un productor quan es planteja una obra de teatre i es planteja un repartiment, si pot triar entre un actor o una actriu que surten a la televisió, al *Cor de la ciutat* o a qualsevol de les sèries que es fan, en aquell moment... La figura estrella del muntatge és l'actor i l'actriu, que a mi em sembla perfecte, eh?, però no per això els altres components de l'equip hem de deixar de ser rellevants, no?

R. P.: — He estat alumna vostra al màster d'Escenografia de l'Institut Europeu de Design, i he pogut comprovar la vostra capacitat per dinamitzar una classe i transmetre un entusiasme. Aquesta capacitat us la dona l'experiència? Esteu d'acord que hi ha molts professionals que són molts bons però no saben ser bons professors?

I. P.: — Sí, hi estic d'acord. Jo, d'alguna manera m'implico molt, vull dir que pràcticament m'enfronto de la mateixa manera davant una classe que davant d'un projecte. A vegades m'en vaig a dormir amb problemes de feina perquè hi ha un personatge que no acabo de tenir-lo clar i no sé com vestir-lo, o perquè hi ha un decorat que no sé ben bé com resoldre'l, o perquè falta un punt perquè això sigui rodó i també m'en vaig a dormir amb problemes d'algun alumne, que no acaba de resoldre el plantejament que ha de resoldre en aquell moment, i que abans de dormir penso de quina manera l'endemà el puc ajudar perquè tiri endavant. M'excita molt ensenyar, estar en contacte amb la joventut m'agrada molt i, també, de la



■ *La tempestat*, de W. Shakespeare. Direcció: Lluís Pasqual. Vestuari: Isidre Prunés. Escenografia: Paco Azorín. Teatro Arriaga, Bilbao, 2006. (Ros Ribas.)

mateixa manera que jo m'implico amb ells, també demano una part d'implicació per part seva. I, precisament, relacionat amb la docència, et vull dir que molts dels escenògrafs d'ara han estat alumnes meus, tant el Paco Azorín, com la Bibiana, com el Llorenç Corbella, etc. Tots ells hi han estat vinculats com ajudants o en algunes de les assignatures que jo he fet d'una manera intermitent a l'Institut del Teatre, i he estat professor d'ells; i sobretot, el Paco Azorín, amb el qual ara col·laborem sovint i cada vegada que ens veiem em diu «Maestro» i ens fem un fart de riure...

R. P.: — Per acabar, volia parlar-vos dels premis. Heu estat guardonat amb molts

premis: Premi Nacional de Escenografia el 1986, uns quants Max, un premi Goya per la pel·lícula *El niño de la luna* (1990)... Què en penseu dels premis? Quin premi us ha fet més il·lusió?

I. P.: — Tots els premis fan molta il·lusió. M'encanten els premis. I m'agrada molt pujar a d'alt l'escenari i hi passo molts nervis, m'ho passo molt malament, però m'encanta ser allà i agrair els premis, dedicar-los als meus amics, a la meva família... M'encanten els premis, i l'últim Max que vaig guanyar me'l van robar, i em va saber molt de greu, ha, ha, ha... Em sembla que aquest és un bon final per acabar: m'encanten.