

Entrevista amb Alfons Flores

Realitzada a Barcelona el 19 de novembre de 2008

Rosa Peralta

Rosa Peralta: — Alfons Flores comença la seva carrera professional l'any 1978 amb el grup GAT (Grup d'Acció Teatral), del qual va ser cofundador. En aquest grup es van estrenar obres de Valle Inclán, de García Lorca, de Brecht... Entre els directors hi ha noms com el seu germà Enric Flores, Sanchis Sinisterra, Jordi Mesalles... Què podríeu explicar-nos d'aquest grup? Com va ser el procés de formació?

Alfons Flores: — Bé, fa uns trenta anys era molt habitual a Catalunya que hi hagués molts grups independents —ara no n'hi ha tants—; eren grups per fer espectacles, ficar-los en una furgoneta i voltar per Espanya fent representacions. Això era molt habitual. I així van començar els Comediants, Dagoll Dagom, Els Joglars, que continuen una mica en aquest sistema, vaja, més professionalitzat, però en el fons amb aquest esperit. I llavors, aquell era un grup més que va començar com un

grup amateur i que va anar cada vegada posant el llistó més alt i posant el teatre en primer terme fins que ens van professionalitzar, i això coincideix amb aquest any 1978. Ja havíem fet coses abans, però és al 1978 quan fem el primer espectacle que ens permet viure del teatre, per això el poso com el primer espectacle.

R. P.: — Ens podríeu explicar com va ser la vostra formació?

A. F.: — Mira, la meva formació va ser amb aquest grup. És a dir, jo estava estudiant batxillerat i em volia dedicar a la pintura, volia ser pintor, i llavors, per aquesta raó —era un grup amateur, el meu germà n'era director—, em van proposar si els en volia fer l'escenografia. A casa meva sempre hi ha hagut una tradició teatral, el meu pare i la meva mare de fet es van conèixer en un teatre amateur. Llavors, per a mi el teatre no era desconegut i des de la meva faceta de voler ser pintor, perquè en aquell moment tenia

catorze anys, doncs em va semblar que l'escenografia era una activitat que jo podia desenvolupar. I vaig començar d'una manera amateur a fer escenografia amb aquest grup, vaig veure que això era el que a mi m'agradava fer, i vaig deixar-ho tot excepte això, és a dir, vaig deixar els estudis de batxillerat a sisè i em vaig posar a treballar amb aquest grup a jornada completa. I els meus estudis han estat la formació d'autodidacte en aquest grup, un muntatge darrere l'altre i aprenent dels errors i tornant a començar i...

R. P.: — **Heu treballat, també, d'ajudant d'alguns escenògrafs?**

A. F.: — No, no, mai. Jo vaig començar de jove amb catorze anys, allò tot valent, a fer escenografies jo sol.

R. P.: — **Ens podríeu explicar quina és la vostra manera d'enfrontar-vos a un projecte, el procés de treball: esbossos, maquetes...**

A. F.: — Bé, com pots veure aquí a l'estudi, ara treballo amb ordinador, des de fa pot ser uns vuit anys o així, i ja pràcticament no faig maquetes, sí esbossos, naturalment que sempre fas dibuixos a llapis per començar a tenir idees, però dissenyo directament en la pantalla, directament a l'ordinador, perquè amb aquests programes de 3D que hi ha avui, doncs tens unes possibilitats de veure les coses amb un realisme que em serveix molt per comprovar realment la validesa del que faig. Un dibuix pot ser molt bonic però quan el trasllades a la realitat sempre hi ha un canvi molt important, en canvi, amb aquests programes el canvi és molt més petit. És a dir, tu pots imaginar, inclús les altres persones que ho veuen poden imaginar perfectament, perquè ho estan veient, com serà l'espai. La diferencia en-

tre el projecte i la realitat és més petita, i és clar, això és estupend perquè et permet anar més lluny, et permet dibuixar coses molt més complexes. El procés comença amb l'obra. Moltes vegades hi ha directors que tenen un univers molt propi, el cas que has comentat del Calixto n'és un, ell té un univers propi i mai no fa cas del que diu el text ni d'on l'autor vol que passi el seu argument, sinó que es recrea un univers a partir de les idees del director. Això és en alguns casos; en d'altres, intentes reproduir l'univers que diu l'autor, però, és clar, sempre des del punt de vista d'un mateix, vull dir que jo sempre intento posar les meves idees en les coses que a mi m'interessen en les coses que faig. I bé, aquest seria el punt de partida, començar a pensar a partir d'allò, quin univers és el possible per a les situacions que es plantegin, quin univers pot interessar avui, quina relació hi pot haver entre aquell univers, si per exemple és una obra que s'ha escrit fa molt de temps, amb la sensibilitat o el públic d'avui, i quan dic el públic d'avui em refereixo a mi, em poso en aquest sentit com a creador de l'escenografia en la posició del públic i penso el que a mi m'agradaria veure amb aquest argument, i a partir d'aquestes coses, vas provant i vas buscant.

R. P.: — **Feu un esbós i el presenteu al director?**

A. F.: — Es fa un esbós sí, que es pot fer directament amb l'ordinador i, a vegades a mà, i es presenta al director, i si el director veu que la cosa va per allà, doncs, l'interessa el que li proposes, vas avançant en aquesta línia fins que trobes un espai on et sents a gust.

R. P.: — **També heu estat autodidacte en el domini dels programes 3D?**



■ Maqueta digital de *Cancun*. Direcció: Josep Maria Mestres.
Teatre Borràs, 2008.
(Alfons Flores.)

A. F.: — Sí, sí. Bé, autodidacta en aquest sentit menys perquè és un programa complicat. Vaig tenir un ajudant que ho feia i d'alguna forma aquest ajudant em va ensenyar a fer-ho, i a partir d'allò ja coneixes unes bases mínimes, t'hi fiques i hi perds moltes hores i acabes sabent fer-ho tot, i llavors sempre ens preguntem, amb aquesta gent del 3D hi ha molts intercanvis d'informació, hi ha fòrums a Internet..., una mica així. Seria autodidacte en aquest cas, però menys, perquè realment he rebut una formació encara que sigui d'unes hores d'algú que sabia fer servir el programa, que m'ha dirigit..., no ha estat anar a la botiga, comprar el programa i muntar-m'ho..., no, això no.

Així vaig començar a fer escenografia, en certa forma. Bé, les coses que sé..., has d'estar molt atent a tot el que escoltes, a tot el que veus, les opinions de tothom, veient les coses d'altres, escoltant conferències... Això, és clar que em va servir molt, sobretot al principi.

R. P.: — Com és el procés de treball amb Calixto Bieito?

A. F.: — Calixto Bieito sempre vol fer la seva història, és a dir, vol explicar el que a ell li convé,

R. P.: — I sempre té una idea fixa preconcebuda de l'espai?

A. F.: — A vegades sí i a vegades no. Hi ha hagut vegades que l'ha tinguda i m'ha dit: «Vull que fem aquest espai, que passi

aquí»... Recordo, per exemple, una òpera que vam fer, *Così fan tutte*, i va dir: «Vull que passi a la sala de ball que surt al final de *L'últim tango a París*». I a partir d'aquella idea, una sala de ball de tangos a París que existeix, que era fonamentalment un parquet i un globus d'aquests de llum, penjats al sostre, jo vaig fer un espai. Altres vegades no ho té tan clar i només et suggereix, i et diu: «Vull que parli del turisme sexual a Sud-amèrica»... El que sí que fa sempre és donar un *input*, una indicació de què va l'assumpte. Per exemple, ara estem fent una *Lulú* que s'estrenarà a Basilea el quinze de febrer de l'any que ve, i en aquest cas de la *Lulú* —ja saps que a Basilea hi ha una cosa molt important que és l'Art Basel, que és una mena d'Arco però a nivell internacional i molt important a tot el món— volia que passés l'obra en aquesta fira d'art, és a dir, que el referent pictòric o iconogràfic fos aquesta fira d'art. És una indicació, però no una indicació concreta, perquè no et diu que facis un vaixell o un dormitori, o una cosa concreta, però si que assenjala cap on has de treballar i buscar. Amb el Calixto hem treballat moltes vegades a la taula, aquí, tots dos provant coses a l'ordinador, moltes vegades. Tot depèn una mica de la dificultat del projecte, com més difícil és més necessitat hi ha que el director estigui aquí perquè és qui realment ha d'acabar treballant en aquell espai i ha de ser una cosa que a ell li vagi bé per al que vol fer. Però moltes altres vegades ho he fet sol, a partir d'idees com a aquesta que t'he dit, li he presentat una proposta, li ha agradat i ho hem fet.

R. P.: — Normalment no feu el vestuari, però penseu que hi ha d'haver alguna relació formal entre les dues coses?

A. F.: — No, no el faig mai. Però, és evident que hi ha d'haver una bona relació entre el figurinista i l'escenògraf.

R. P.: — Heu treballat millor amb algun figurinista en concret?

A. F.: — He treballat quasi sempre amb la Mercè Paloma, que és una dona que també treballa molt amb el Calixto Bieito, potser és la figurinista amb qui coincidim més i ens entenem perfectament. Però, de totes maneres, penso que no és tan important: hi ha d'haver una entesa perquè és un equip i igual que el figurinista fa suggeriments en el procés de treball sobre l'escenografia, igual que el director, jo també els faig sobre el vestuari. El que seria la dramaturgia a vegades es pot treballar entre tots, però tampoc no sempre és així; en el cas del Calixto Bieito si que ha sigut així molts cops, però ara —com que cada vegada fa més projectes i té més feina— és més difícil fer aquesta feina en equip, perquè realment té una activitat frenètica i això fa que ens delegui més coses de les que abans, quan vam començar, no delegava. Perquè al principi érem un equip que ens reuníem, inclús havíem fet algun viatge per parlar de l'escenografia tots, i llavors cadascú opinava de l'altre, de la dramaturgia, dels actors, de tot. En aquest sentit —si això ho sent un figurinista segurament no hi estarà d'acord—, jo crec que en un espai hi pot haver qualsevol vestuari, i no m'agrada quan l'escenografia i el vestuari tenen un lligam estètic. Jo penso que, com passa a la vida real, ara estem aquí a casa meua i tu podries haver vingut disfressada de *punki*, de romana o del que t'hagués semblat, i estaries aquí i estaries fent aquesta entrevista. Jo crec que el vestuari ha de ser una cosa que no té relació amb l'espai, és a dir, una

cosa que aparegui allà i que no hi hagi un mimetisme, perquè trobo que és una mena d'idealització que a mi no m'interessa massa, com a vegades aquests espectacles que veus que tot és de color beige: el vestuari, l'escenografia... He vist espectacles molt *xulos* en aquesta línia, però a mi no, no m'agrada això, jo prefereixo més que les coses siguin inclús xocants, i això ho porto fins a l'atrezzo. M'agrada no cuidar-me molt de l'atrezzo, tret que siguin coses molt grans que condicionin molt. Per exemple, m'agrada que els atrezzistes col·loquin coses allà al seu gust i que d'alguna manera jo em sorprengui de com funciona aquella cosa que ha posat un senyor dintre de l'espai que jo estic fent. Això s'ha de vigilar perquè a vegades si els deixes fer molt, comencen a posar atrezzo i pot passar que es desvirtui una mica l'espai, perquè realment s'hi ha posat una cosa molt barroca. Però, bé, tampoc no és que un no se'n cuidi gens, però m'agrada que hi hagi aquesta intervenció des de fora que jo no controlo. I trobo que està bé perquè el director acaba fent el mateix, a vegades tu has posat una finestra i el director la fa servir per seure o per a saltar, o s'enfila al sostre, o sigui, fa el que li sembla, treballa l'espai des d'una altra perspectiva. I jo crec que això és bo, trobo que és gratificant perquè surten coses que un no havia esperat i surt del propi ús de l'espai, que si ho preveus tot abans queda més mort, és menys espontani.

R. P.: — Quina importància té la llum en la definició del projecte?

A. F.: — La llum és fonamental. És evident que si un espai està ben concebut amb qualsevol llum funciona. Si l'espai és dolent has de treballar molt amb la llum perquè pugui recrear el que l'es-

pai no aconsegueix, però això no vol dir que amb una sola llum funcioni, que no es pugui millorar o que no pugui assolir un màxim exponent estètic amb una il·luminació que no vagi en la línia de l'espectacle.

R. P.: — Dissenyeu pensant en com funcionarà la llum?

A. F.: — Com que treballo molt amb l'ordinador presento projectes que estan il·luminats, sempre; és a dir, no presento una maqueta blanca, sinó una imatge en què a l'escenografia ja hi ha posades unes llums i aquestes llums ja tenen una intenció. L'il·luminador fa la seva llum, però jo com a escenògraf faig arribar una idea de com jo veig que aquest espai es pot il·luminar, o com crec jo que aquell espai funcionarà més bé, quina classe de llum funcionarà més bé. Aquesta classe d'indicacions les dono quan faig el projecte.

R. P.: — En la seva escenografia de *Cancun*, hi havia aquell sostre i el joc que donava a la il·luminació amb les canyes...

A. F.: — No la vaig fer jo la llum, però hi vaig posar coses que la condicionaven. Els il·luminadors no ho tenen fàcil amb mi perquè no els ho poso senzill, és a dir, han de buscar-se la vida per il·luminar l'espai perquè jo no me'n preocupo, no segueixo una certa tradició teatral de deixar els laterals, a mi me és igual tot això. Faig l'espai que jo veig i no em preocupo de si es podrà il·luminar o no es podrà il·luminar, i si faig una casa tancada penso que s'ha de buscar una manera d'il·luminar-la. M'agrada posar coses en què la llum em sorprengui i creï coses noves, que no sigui la llum la que construeixi l'espai si no que ho faci traspasant coses que jo he fet a l'espai i que realment condicionen. En el cas de *Cancun* està claríssim, perquè hi

entra llum que travessa l'espai i que naturalment no és el mateix que si no poses allò, és un sostre que no pots oblidar, el tens allà. És una obra que no està tant dins del que a mi m'agrada més fer, en el fons jo prefereixo una escenografia més dramàtica, en el sentit literal de la paraula, i és clar, això era una comèdia i era una proposta que donava per fer molts clars i foscs —una comèdia requereix molta llum i això s'ha perdut una mica. Però bé, m'agrada que ho diguis — que veus que hi ha aquest sostre que està allà marcant un condicionant molt potent, molt fort per a la il·luminació—, perquè vol dir que alguna cosa hi ha quedat, a pesar d'haver fet aquesta llum una mica plana, des del meu punt de vista, que segurament és el que va bé per a aquest tipus d'obra.

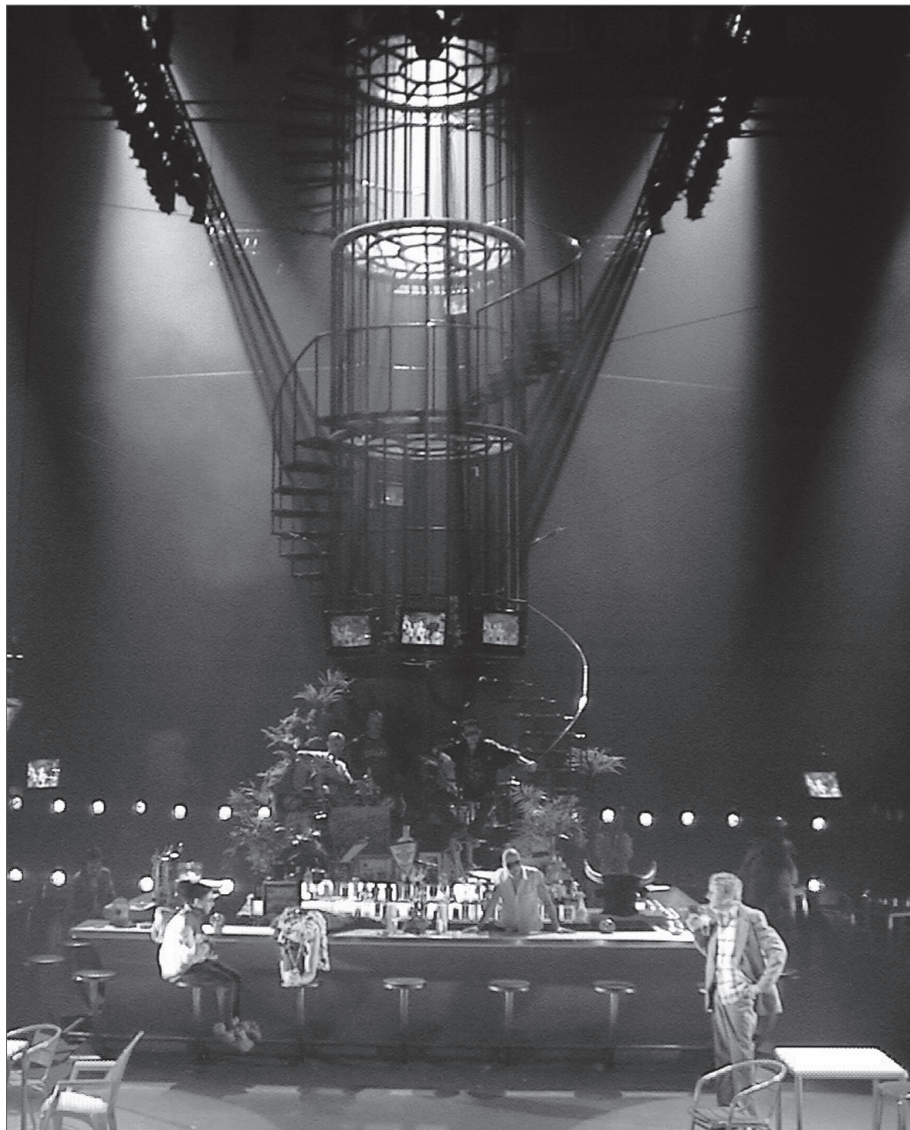
R. P.: — Hi havia una intencionalitat en aquesta obra pel que fa al color vermell del decorat, que era com el de la sala, com d'una continuïtat?

A. F.: — Sí, la cosa que més m'agrada és integrar-ho tot, fer servir el teatre com a part de la pròpia escenografia, no considerar que el teatre no existeix i que jo tinc un marc que pot ser es un forat negre, que és el marc que tenen les boques a l'escenari, i que jo allà dintre hi faig el meu quadre. No, a mi m'agrada utilitzar al màxim com és la sala. Vaig tenir molt clar el vermell, un color que és molt eficaç al teatre, i vaig pensar que faria com si estigués integrat, aquest espai forma part de l'altre espai, no és un espai ficat dins d'un altre sinó amb la intenció que formi part d'una única cosa. M'agrada aquesta idea i cada vegada que és possible la faig; hi ha vegades que no es pot tant i queda més una cosa aïllada, però jo trobo que és molt interessant perquè és una mena de

realisme, una forma de donar autenticitat a l'espai i crec que aquesta autenticitat es transmet en els actors, ets sent d'una manera diferent en un espai que és menys fictici —és fictici del tot, perquè no hi ha la selva ni res—, de manera que l'actor no ho visqui tant com un decorat de paper si no com una cosa sòlida i que li doni —és una mica místic, si vols— com una intenció, com una energia que l'ajudi a estar-hi a gust o a estar-hi a disgust, perquè si és una presó l'actor hauria d'estar-hi a disgust. Aconseguir que l'actor estigui angoixat en l'espai també és un sistema, i a vegades també m'agrada intentar-ho: que l'escenografia provoqui en l'actor coses, no només estar allí.

R. P.: — I fins i tot en el públic? Perquè a *Cancun*, amb la utilització del color —pot ser que jo sigui massa conceptual—, ho entenia, també, amb la intenció que el públic s'identifiqués més amb els personatges, amb el fet que tots eren a *Cancun* perquè tota la sala vermella era l'escenari

A. F.: — Sí sí, perquè el teatre, en el fons, què és? Com és que nosaltres veiem aquests senyors que estan a trenta mil quilòmetres d'aquí, perquè els estem veient, a *Cancun*. D'alguna forma estem mirant a través d'alguna cosa —quan es cine està molt clar—, estem mirant a través d'una càmera, igual que les fotos que jo puc ensenyar quan he tornat del viatge a *Cancun*. Com poden veure la família les meves vacances a *Cancun*? Perquè jo he fet unes fotos i aquest és el vehicle. I en el teatre quin és el vehicle? El vehicle és el cèrcol, mirar pel forat del pany, d'alguna forma, el que se tracta és de traslladar el públic allà. Aquesta és la idea, que a *Cancun* queda clara, perquè és una mena de



■ *La Celestina*, de Fernando de Rojas. Direcció: Calixto Bieito.
Gran Teatre del Liceu, 2005.
(Òscar Roig.)

paradís, entre cometes, i no estem aquí.

R. P.: — **Quan és bona una escenografia?**

A. F.: — Quan t'asseus i sents alguna cosa o veus allò que... Et canses de mirar-ho o no te'n canses... Jo treballo fonamentalment amb la intuïció, naturalment que aquesta intuïció s'ha de racionalitzar, s'ha de veure si et porta per un bon camí, i s'ha d'elaborar un discurs que tingui relació amb el que has fet i el muntatge de teatre que fas, però el meu principal fons de treball és la intuïció, és a dir, el que em ve, el que m'entra per l'estómac, intuïtivament. I quan veig altres coses, o sigui si veig una pintura o qualsevol altra cosa i això em provoca una emoció per a mi ja té un punt, sinó, per molta feina que hi hagi al darrere, penso que el fonamental és emocionar, i si no arriba et quedés dient «he vist això» i quan has acabat dius «si no ho hagués vist què». Doncs res, perquè no he tingut cap sentiment, no em fa plorar ni riure, si em fa enfadar també està bé, perquè també és una emoció.

R. P.: — **Quina seria la vostra definició d'escenografia?**

A. F.: — L'escenografia és la reproducció d'un univers fictici per recrear un ritual, i la finalitat principal és fer versemblant aquell ritual que els actors acullen al mig d'un escenari o al mig del carrer, o sigui és la recreació d'aquest univers que fa versemblant aquella història.

R. P.: — **Quins projectes vostres destacàrieu més i per què?**

A. F.: — És difícil... Estic molt content per exemple de *Wozzeck* (Gran Teatre del Liceu, 2005), que vaig fer amb el Calixto Bieito, un espectacle que jo crec que sorprenia, no et deixava impassible, en la pròpia contemplació de l'escenografia hi havia moltes coses, era una imatge molt

potent, podies estar-hi més a favor o agradar-te més o menys, però en qualsevol cas no podies passar sense sentir-ne res, o sigui allò emocionava en algun sentit, i les emocions no vull dir bones poden ser negatives, però... Jo crec que és un espectacle que m'ha fet sentir mol orgullós. I en aquet sentit, des del meu punt de vista, de les escenografies més emotives que he aconseguit hi ha *La casa de Bernarda Alba*. Jo crec que aquella escenografia tenia com una cosa molt emocionant que em costa de tornar-la a trobar. També estic molt content d'una escenografia molt senzilla però que també tenia una càrrega emotiva molt forta, que és un monòleg de Javier Tomeo que va representar Josep Maria Pou fa molt de temps i que es deia *El cazador de leones*. Amb aquestes tres coses: una de molt antiga, una de deu anys enrere i una dels últims anys em sento molt content d'haver-ho fet.

R. P.: — **I alguna que no sigui vostra i que us hagi emocionat molt?**

A. F.: — Hi ha aquesta escenografia de Lluç Castell que va fer per a aquesta obra de l'Albertí i la Cunillé, al Lliure, *El bordell*, em va agradar molt. Em va semblar que era una escenografia molt bona i molt en la línia que jo crec que ha de ser l'espai.

R. P.: — **Creieu que l'escenògraf també ha de teoritzar o reflexionar sobre la seva pràctica, sobre la seva feina?**

A. F.: — És evident que has de reflexionar d'alguna forma sobre el que fas perquè si no sempre estaries fent el mateix. Jo crec que l'escenògraf ha d'intentar funcionar com un artista plàstic i ha d'intentar fer la seva obra i que aquesta obra naturalment pugui ser seva i serveixi al que demana el director; no és com un pintor

que agafa un quadre o una pedra i fa el que li dóna la gana, l'escenògraf sempre fa una obra plàstica que algú li demana en funció d'un argument o del que sigui. Crec que, salvant això, s'ha de ser capaç de posar la teva obra allò..., és a dir, allò fer-ho teu, és una obra teva com podria ser una pintura del Barceló o de qualsevol altre pintor, o d'un escultor o d'un arquitecte. Allò és el que tu vols fer i has de posar la teva intensitat artística en aquell projecte i que es reconegui com teu i que t'hi expliquis tu, com si diguéssim. Jo em puc explicar, en una part m'explico amb aquesta obra escenogràfica i la poso en contrast amb uns actors, amb una posada en escena, i llavors perquè això sigui així és com qualsevol artista: si no reflexiones estaries sempre fent la mateixa escenografia. S'ha de buscar, s'ha de tenir clar què vols fer, perquè fas una obra i el que hi dius és per una necessitat de comunicació, però ha de saber què vols explicar. Per explicar-ho hi ha gent que va variant, perquè no és el mateix com s'explicava els contes al nens fa cinquanta anys que ara. Jo suposo que la meva mare em contava els contes d'una manera diferent a com la meva filla els contarà als seus fills o als seus néts. Llavors, aquest progrés va relacionat a com progressa la gent o a com canvia. Cal buscar coses noves, perquè l'escenografia pot ser molt repetitiva; per exemple, *Hamlet* es fa i es fa... Què feríem, sempre el mateix *Hamlet*? Has de buscar noves maneres de veure'l, igual que fan els directors que busquen noves vies de trobar el públic; que el públic tingui un interès per una obra que ja ha vist altres vegades, que ja coneix, i que tu siguis capaç de dir-li alguna cosa més que no ha vist, amb una obra que ja ha llegit i

potser l'ha vist representada abans.

R. P.: — Com definiríeu el vostre estil?

A. F.: — Això si que no ho sé. M'agrada pensar que faig una escenografia realista, però, no sabria... Dic realista en aquest sentit que explicava, que es basa en l'autenticitat de l'espai. Pot ser abstracte, pot ser no real, pot ser surrealista, pot ser esquemàtic, però jo intento que sempre hi hagi algun tret d'autenticitat, que es aquesta mena d'hiperrealisme, jo li'n dic hiperrealisme no en el sentit que sigui molt realista —com per exemple aquest que fa una imatge d'un home de polièster i no saps distingir si és un home o és una escultura, no—, sinó en el de l'autenticitat, perquè jo considero que el teatre és un ritual i que cal que aquest ritual arribi d'una forma molt visceral al públic, a més d'intel·lectualment i racionalment. Llavors, jo treballo en aquesta línia, per a mi faig una mena de realisme, si és que se li pot dir així, encara que no seria la definició acadèmica de realisme que ens portaria cap a un altre tipus de treball. Això és el que jo puc arribar a dir, hi ha gent que diu que sí, que tinc un estil i que es nota el que jo faig, però jo no ho sé, això m'ho van dir unes quantes persones: que es nota una escenografia que he fet jo i una que no, i es nota perquè hi ha repeticions, perquè hi ha constants... No ho sé veure...

R. P.: — Com pensem que influeixen en l'escenografia, tant en el disseny com en la realització final, les noves tecnologies?

A. F.: — No influeix en res del que hem parlat..., influeix en la tècnica, en la capacitat de fer un projecte amb molt bones condicions. No crec que a nivell informàtic les noves tecnologies em facin fer escenografies diferents. Senzillament, qualse-

vol cosa que imagini m'és molt més fàcil de transportar-la a un projecte. Hi havia vegades que antigament pensaves coses i a l'hora de dibuixar-les deies: «Això no ho puc dibuixar». Aquesta possibilitat de reproduir per reproduir qualsevol cosa que imaginis, perquè a nivell de dibuix és molt precís, i les perspectives i els punts de vista, i tot ho pots controlar molt, naturalment, pots anar més lluny i una cosa et porta a l'altra. Fonamentalment, jo crec que influeix en la tècnica, però no conceptualment, tret que ja facis servir el vídeo, que això sí que ara es fa servir molt, i les projeccions i tot això. El vídeo sí que ha modificat, però si no és en aquesta línia de la concepció arquitectònica, amb el que influeix és que es va més lluny amb els projectes. És a dir, en arquitectura està molt clar, hi ha estructures que fa cent anys eren impossibles de dissenyar perquè no hi havia forma de calcular els esforços necessaris de tota aquella cosa, per la seva complexitat matemàtica. Ara, amb l'ordinador es pot fer i per això veus aquestes estructures tan grans, tan primes, aquestes malles tan estrambòtiques, retorçades. Tot això dibuixat a mà era quasi impensable de fer. És a dir, vas més lluny tècnicament en les coses, però jo no crec que conceptualment influeixi massa.

R. P.: — Assistiu sovint a festivals de teatre internacional. Com veieu l'escenografia d'aquests països en relació amb Catalunya i a Espanya?

A. F.: — Aquí hi ha una cosa fonamental: hi ha molt pocs mitjans a Espanya en general; tret del Gran Teatre del Liceu, del Teatre Real i del Teatre Nacional, a la resta la gent hi treballa molt precàriament, amb molt poques condicions tècniques, en teatres amb molt poques condicions.

Internacionalment els teatres tenen molta dotació, els escenaris són més grans, tenen molts focus, tenen aparells tècnics de tipus giratori, ascensors que aquí només hi ha tres o quatre teatres a tot el país que els tenen. En canvi en llocs com Alemanya, França Anglaterra això t'ho trobes en moltes ciutats. Això fa que, un escenògraf que comença es pot trobar ja d'entrada amb una indústria molt potent i això fa que hagi més producció i si hi ha més producció també surten més escenògrafs, fins i tot especialitzats. Aquí això ens costa molt més: comences en sales alternatives que són molt interessants, però hi ha tres pessetes, són sales sense cap recurs tècnic, que potser agilitzin un tipus d'imaginació però es perd un altre costat.

R. P.: — Com trobeu la professió d'escenògraf a Catalunya? Penseu que té una bona consideració artística, que es parla prou de l'escenografia i de l'escenògraf per part de la crítica com a part responsable de l'espectacle?

A. F.: — No, això no passa, i no només aquí, és així a tot arreu. En el teatre, igual que en el cinema, naturalment, el que compta és el director i els primers actors, els caps de cartell, la resta de personal de teatre hi és, fem la nostra feina, però públicament no està considerat i la crítica, en conseqüència —com el públic—, no està tant al cas, perquè la crítica no parla massa de l'escenografia, i no es fa crítica escenogràfica com tampoc no es fa crítica d'arquitectura. Nosaltres, estrenem una obra de teatre i en llegeixes una crítica al diari, s'inaugura una autopista, un edifici..., tu has vist algun diari que faci una crítica i digui el que està bé o malament d'allò? No. Doncs, aquest tema es dona per fet, és allà... Bé, en el cas de l'arquitect-

tura és una qüestió d'un altre tipus, més econòmica, però en el fons estem en el mateix. Fa molts anys —això és una cosa que sempre deia Ricard Salvat—, al diari *Tele/eXprés*, que sortia fa trenta anys i que seria com ara *El País*, però en petit i de Barcelona, un tipus de diari d'aquesta ideologia i potser una mica més a l'esquerra..., els dissabtes, em sembla, tenia dues pàgines de crítica arquitectònica, i va crear tanta polèmica que a la quarta o a la cinquena edició els poders mediàtics van fer que s'acabés. És a dir, no es podia sortir a criticar un edifici o una obra, perquè és una cosa que se la juga molta gent, que intervenen molts diners i això no interessa a nivell públic. Hi ha revistes especialitzades que ho fan, però no a nivell públic, no als diaris, que els llegeix tothom. Amb l'escenografia passa el mateix, amb la diferència que com mou molts pocs diners i no hi ha un col·legi d'escenògrafs com hi ha un col·legi d'arquitectes, ni res de res de res, ni hi ha publicacions, doncs en realitat no s'acaba parlant dels treballs dels professionals enlloc. Només quan algun crític té alguna cosa especial a dir d'un espectacle que ha vist per la raó que sigui, o perquè li ha semblat molt dolent o perquè li ha agradat molt, que fa algun comentari, però sempre en una línia, mai no passa d'això. Llavors, això no és teoritzar... I ara que parlo de Ricard Salvat, tornant a la meva formació, sempre he tingut un sentit de frustració per la falta d'estudis universitaris, allò que em sento més *tonto* que un altre perquè no he anat a la Universitat... Això no té raó de ser perquè en la meva professió em puc defensar perfectament i puc tenir un nivell que ningú... Això m'ha deixat d'afectar fa molts anys, però això no treu que un no tingui

aquesta sensació de que hauria d'haver estat a la Universitat, hauria d'haver estudiat Arquitectura, que és una cosa que sempre m'ha agradat molt i no ho vaig fer perquè mira..., crec que ara podria estar fent el mateix i a moltes coses hi hauria arribat abans. La cosa de l'autodidacte el que té és que tot costa més, és a dir, has d'esbrinar per tu sol coses que si hagués tingut una formació potser no t'hagués ocupat tant d'espai esbrinar allò, llavors vas més ràpid per aprendre, però també s'aprèn. Fa molts anys, aquí a l'Hospitalet, l'Ajuntament va fer una cosa que es deia Escola d'Estudis Artístics, va durar uns quants anys i el primer director en va ser el Ricard Salvat, i es podia estudiar Plàstica, es podia estudiar Música, Teatre i hi havia diverses activitats. Em vaig apuntar al curs de Teatre, que era com una mena de formació teatral, com si fos un Institut del Teatre, però un Institut de les Arts, i el Ricard Salvat era el director i vaig assistir a alguna de les seves classes, perquè no vaig acabar el primer curs perquè com ja feia teatre independent no tenia temps, i això era en uns horaris que coincidien amb la meva feina al grup i vaig anant-ho deixant, però si que vaig assistir a aquestes classes, i jo crec que el Salvat..., vaig considerar que era un senyor que en aquell moment em va ajudar molt a entendre coses i a saber mirar les coses. Jo crec que era molt valuós com a professor, i va ser el que va explicar aquest comentari, que va dir un dia a la classe que no era tan fàcil la crítica i va posar l'exemple de la crítica d'Arquitectura del diari *Tele/eXprés*, que ja n'he parlat. O sigui, es pot dir que una obra de teatre és una merda, però no es pot dir que ho sigui una obra arquitectònica.

R. P.: — La professió d'escenògraf està ben protegida i ben remunerada?

A. F.: — No hi ha llei de teatre, no existeix un conveni d'escenògrafs, es a dir, depèn de la producció, depèn de la carrera que portis, del currículum, pots demanar més o menys però no hi ha res en aquest sentit, és un mercat lliure, lliure del tot, és a dir pots cobrar molt poc per una escenografia o cobrar molt. En els teatres d'òpera això ja és diferent, perquè això sí que és una indústria a nivell internacional i estan estipulats uns honoraris, més o menys, per als escenògrafs, per als directors... Això en el teatre no es pot fer, perquè imagina't que en una sala alternativa que té tres *duros* per fer una escenografia haguéssim de pagar molt a l'escenògraf, imagina-t'ho. Això fa que per viure només de l'escenografia, si no fas projectes per a teatres molts grans, doncs, és molt difícil, i tothom es busca la vida fent més coses, i si estan relacionades amb la feina de disseny encara gràcies, però a vegades ni això. És difícil, però suposo que és perquè hi ha una manca d'indústria al país, no hi ha teatres que produeixen obres si ho vols comparar amb un país com Alemanya, que ja reconec que és un país molt més ric que el nostre, perquè en una ciutat de dos-cents mil habitants, com ara Sabadell, et pots trobar un teatre com el Teatre Nacional, amb una plantilla de cantants, d'actors, un cor, tècnics, alguns escenògrafs en plantilla que fan d'ajudants dels escenògrafs que vénen de fora, i un pressupost de l'Estat, en aquest cas de la ciutat, considerable... Pots su-

mar dos cents o tres cents teatres així en un país, i és clar, això és una despesa que nosaltres ni ens hi acostem. Aquí, al teatre, hi ha la bona voluntat de tothom, els quatre, cinc o deu teatres públics i la resta és la iniciativa dels promotors particulars, en el cas de fer teatre comercial, i si no les sales alternatives, grups d'actors o de directors que es reuneixen i fan un projecte, i demanen calés, i miren de fer-ho com poden, van al que surti.

R. P.: — I és igual a Barcelona que a Madrid?

A. F.: — Sí, jo crec que sí. Amb el tema de la televisió i tot això jo crec que sí, però crec que no s'ha de barrejar, i a Madrid hi ha molts més teatres que aquí, hi ha moltes més sales que a Barcelona i més públic, segurament, no sé per què, de tota la vida. Ara sembla que aquí el teatre no està malament però a Madrid n'hi ha més. Si et mires la cartellera de Madrid veuràs que hi ha moltes més sales, i grans, no com aquí que n'hi ha moltes, però la majoria són alternatives, aquí teatres grans n'hi ha quatre, i a Madrid tens el Teatre Clàssic que en té dues, tens el Teatre Nacional, el María Guerrero que ens té dues o tres, i ja són cinc; després tens el Teatre Municipal de Madrid que està dirigint el Mario Gas, que també té una sala i també porten el Matadero, o sigui ja són set; després tens el Real, etc. I estic parlant de teatres de molta dotació, i aquí tenim el Lliure, el Nacional i el Liceu, la resta són sales, més o menys, però res més.

R. P.: — Queda clar, doncs. Moltes gràcies pel vostre temps.