

# Entrevista amb Llorenç Corbella

Realitzada a Barcelona el 24 de juliol de 2008

## Rosa Peralta

**Rosa Peralta:** — Llorenç Corbella es un escenògraf prou consolidat a l'escena catalana, amb una projecció internacional com a escenògraf operístic. Va estudiar Escenografia a l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, però la seva formació va començar pel Disseny d'Interiors a l'Escola Elisava, i per l'estudi de la Història de l'Art a la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona. Com us va arribar la vocació escenogràfica?

**Llorenç Corbella:** — El típic..., que véns a Barcelona a estudiar, en aquest cas, Interiorisme, i a descobrir que hi ha més enllà. Tenia amics que eren a l'Institut del Teatre, primera temporada del Teatre Lliure, llavors va ser un descobriment, em vaig anar formant en el món cultural de Barcelona. El fet de veure néixer el Teatre Lliure i poder conèixer alguns dels seus membres em va fer viure el món del teatre com mai no ho havia pogut imaginar i això em va enganxar, vaig conèixer Fabià Puigserver i això em va animar a matricular-me a l' Institut del Teatre.

**R. P.:** — Vau ser col·laborador habitual dels escenògrafs Montse Amenós, Isidre Prunés i el desaparegut Fabià Puigserver. Els considereu molt rellevants en la vostra formació? Es podria parlar d'una relació mestre-deixeble?

**L. C.:** — Han estat els meus mestres. Ells em van ensenyar molt, vaig ser un privilegiat de poder-los acompanyar en grans projectes i vaig aprendre com s'afrontava un nou projecte, tant en la qüestió artística com pel que fa a la de producció i a com relacionar-se amb actors, directors, tallers... Va ser un complement excepcional dels estudis que feia a l'Institut. Quan començava a fer alguna escenografia podia comentar-la amb ells i això et donava una mica més de seguretat. A part d'una relació professional, encara mantinem una bona relació d'amistat. En molts casos ens passem informació, de materials, adreces... El record de Fabià apareix en molts moments durant l'elaboració d'un nou projecte, no en les coses que havia fet sinó en la forma que tenia de veure les coses.

**R. P.:** — També vau ser «mestre», és a dir, professor d'Escenografia a l'Institut del Teatre durant 9 anys. Què considereu que és el més important que ha de transmetre l'escenògraf professor als seus alumnes?

**L. C.:** — Iago Pericot va insistir que exercís a l'Institut per fer-hi classes de Taller. Al principi jo no hi volia ser ja que considerava que no tenia prou experiència, però ell creia que encara que no tinguéssim molts anys com a professional sí que tenia prou experiència per transmetre als alumnes de l'Institut alguns coneixements i així va ser durant 9 anys. Sempre dic que els professors de l'Institut del Teatre no haurien de ser funcionaris fixos, Els professors haurien de ser aquells que han tingut grans experiències professionals, tant joves com grans, i saber explicar-les als futurs professionals. Durant aquests anys vaig ensenyar unes tècniques que vas aprenent en el dia a dia, vaig intentar obrir els ulls i fer veure que una mateixa idea la pot explicar de moltes maneres i que cada idea s'ha de poder explicar amb la personalitat de cadascú i de l'equip pel qual treballa. I, sobretot, també intentava inculcar que treballar d'escenògraf és treballar en equip: actors, il·luminador, guionistes i escenògrafs, perquè han de treballar molt conjuntament.

**R. P.:** — Penseu tornar a la docència?

**L. C.:** — Doncs, d'una manera constant no ho he previst, però sí que vaig fent de tant en tant alguns cursos, últimament he fet unes xerrades a la Universitat de Castelló, ara estic fent un curs a Lleida, un màster a Barcelona... El que vagi sortint i que pugui combinar amb els nous projectes. M'agrada estar en contacte amb les noves generacions i intercanviar

idees i maneres de fer i de pensar. Em fa sentir viu.

**R. P.:** — Sovint, tant feu l'escenografia com el vestuari en la mateixa obra. Penseu que aquestes dues facetes les ha de fer la mateixa persona?

**L. C.:** — Per la meua formació des d'un començament ho he anat compaginant i alternant. El món de l'escenografia el vaig anar descobrint, tal com ja he dit, però el del vestuari l'he viscut des de petit, perquè el meu pare era sastre i sempre m'havia mogut entre fils, retalls de roba i màquines de cosir, encara que jo no cuso. M'hi sento còmode fent les dues coses, però no necessàriament ha de ser una mateixa persona. Sempre dependrà del projecte i de la capacitat de cadascú.

**R. P.:** — I què en diríeu, de la il·luminació, que a vegades, també, fa l'escenògraf?

**L. C.:** — Sí, hi ha escenògrafs que també es dediquen a la llum. Jo, la veritat, n'havia fet al començament però es que la tècnica de la llum evoluciona tan ràpidament que has d'estar mirant els catàlegs contínuament i anant per fires de materials, i això es converteix en una feina afegida. En les meves escenografies penso molt en la llum, però llavors explico què en penso, per on hauria d'anar la llum de l'espectacle, i en parlem amb el director i l'il·luminador. No faig el disseny de llums, però quan estic dissenyant l'escenografia hi penso moltíssim, en la llum. Si hi ha un escenògraf que te prou coneixements i esta al dia de les noves tecnologies no hi ha obstacle perquè no ho pugui fer.

**R. P.:** — Quina definició faríeu de l'escenografia?

**L. C.:** — És complicat! Per a mi és crear uns espais, uns ambients, per situar aquella història que es vol explicar; els resul-

tats poden ser infinits i com arribar-hi, també. Podem partir d'un text original, d'una frase, d'una imatge...

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

**L. C.:** — Quan no la notes. Sí, és allò que... Mira, em va passar un cas, amb un espectacle que em va costar molt de tirar endavant, i al final em van donar el premi de la Crítica, i van ser molt crítics en el sentit negatiu amb el director. Jo, la veritat, sí que estava content de l'escenografia, però no em vaig quedar content que al director se'l carreguessin i a mi em donessin el premi, vull dir que hi havia una contradicció perquè l'escenografia no la fan només els escenògrafs si no que és, com he dit abans, un treball amb el director. Com ha de ser una bona escenografia? Que no sobresurti per damunt dels actors, que no se'ls mengi, que en formi part —igual com el vestuari i la llum i els efectes. Si al públic d'un espectacle li ha agradat només alguna cosa de les que hi intervenen, malament, senyal que l'espectacle no acaba de ser rodó. I ho torno a explicar: perquè un espectacle sigui rodó tot ha d'estar al mateix nivell, que és el difícil.

**R. P.:** — Penseu que l'escenògraf del segle XXI ha de basar-se en un pensament teòric i crític? Ha de ser un intel·lectual?

**L. C.:** — A veure, no necessàriament ha de ser un intel·lectual, perquè hi ha moltes maneres de treballar l'escenografia: molt més intuïtiva o molt més reflexiva. Jo, per exemple, puc ser molt més intuïtiu, però també hi ha una reflexió al darrere... Em sembla que hi ha escenògrafs joves que, per exemple, no coneixen la història del teatre i poden fer una bona escenografia, i després d'altres que saben la història de l'escenografia i tots els conceptes i potser

la seva feina no és una gran escenografia. És com tot a la vida: la formació cal que sigui constant i com més coneixements els resultats possiblement seran més satisfactoris. Per exemple, un director, un escenògraf, que al llarg de la seva vida i hagi fet diferents muntatges d'una mateixa obra, s'hi podrà observar que la primera serà més intuïtiva i l'última serà més reflexiva. És molt possible que a la primera hi hagi molts objectes i l'última sigui més austera i més suggeridor.

**R. P.:** — Quin és el vostre procés de creació des que comenceu a treballar amb el director fins al dia de l'estrena?

**L. C.:** — Bé. Hi ha moltes maneres, cada director és molt diferent, i també si és la primera vegada que treballes amb el director o si ja portes uns quants anys; jo, per exemple, amb un director que ja portes un temps col·laborant-hi parteixes d'un treball previ ja fet. Quan et trobes amb un director nou has de parlar molt més per conèixer-lo i intentar entendre al màxim les idees que t'explica. Intento ser com una esponja, absorbir el màxim de la informació que se'm dóna i després espremer-ho i treure'n el màxim que pugui donar. Per entendre'ns: t'ajudes d'alguns esbós, de fotografies, que pugui haver fet jo mateix o que les hagi trobades en alguna publicació. I a partir d'aquí reunions i reunions i, sobretot, intentar que aquestes reunions estiguin documentades gràficament perquè, llavors, a mi sempre m'ajuda molt més; al final acabes amb una maqueta i mostres de materials. Aquesta és la primera fase. Després, en comença una segona, de relacionar-te amb la resta de l'equip: els tècnics, els tallers, proves i assaigs. Cada fase es apassionant. T'has d'entendre amb molta gent, a vegades no

parles el mateix idioma, els materials no poden ser el que havies previst, les dimensions varien..., el procés creatiu no acaba amb la maqueta, sinó que acaba el dia de l'estrena. Has d'estar alerta de tot allò que esta sorgint durant els assaigs. En el moment que comences a veure real tot allò que havies imaginat, el més segur és que hi vegis coses noves i altres que creguis que hi sobren. Has de tenir l'habilitat de poder treure i posar sense trencar el procés d'assaigs i de producció. Si t'has equivocat ho hauràs assumir.

**R. P.: — I el director comença per donar-vos els text de l'obra que pensa muntar?**

**L. C.:** — Normalment, els escenògrafs treballem per encàrrec, és a dir, hi ha un director, un productor, que t'invita a participar de la creació d'un espectacle. Pot ser que el director, el coreògraf, faci quinze dies o faci dos anys que estigui pensant a muntar aquest espectacle. A partir d'aquí tu t'incorpores a aquest equip i hi entres fresc i una mica més objectiu. Els donaràs el teu punt de vista sobre la informació que has rebut, és molt possible que aportis idees noves, o per coneixements de materials, efectes..., no necessàriament has de fer allò que et va dir, perquè si han confiat amb tu es per ajudar a una idea i aportar experiència, coneixements... Si hi ha un text, evidentment te'l llegeixes i en fas la teva interpretació, però moltes vegades és només un punt de partida: quan es tracta de dansa no parteixes d'un text pensat per ser interpretat sinó d'altres idees, unes musiques... Passa el mateix en un espectacle de carrer o en espais especials.

**R. P.: — Quina importància doneu al text?**

**L. C.:** — Quan treballem amb un text, igual que quan treballem a l'òpera, que hi

ha text i música —els mons en què jo em moc—, per a mi el text és importantíssim. Per exemple, algunes vegades que explico la meva professió en alguna escola, o en alguna xerrada, em pregunten a veure si em lleigeixo els textos. I és clar, és una pregunta que la trobo molt absurda, però és que me l'han feta tantes vegades! Els poso un exemple: si t'encarreguen una feina de fer una cuina, suposo que et documentaràs de com han de ser les cuines; doncs jo el primer que faig es llegir-me el text. Això no vol dir que faci exactament el que diu en les acotacions: si diuen que hi ha una finestra en un lloc i una porta en un altre, ho tens com una referència, però, després, amb el director fas una adaptació d'aquest text i de les intencions que es respiren en aquella obra.

**R. P.: — El dibuix és una de les vostres eines. També, us agrada fer maquetes i fins i tot fotografiar-vos amb elles.**

**L. C.:** — Sí, m'agrada fer maquetes i és potser quan em moc més bé, perquè veig el volum i les proporcions de les coses. Els esbossos que faig són idees molt ràpides, també la tècnica del collage, enganxar fotografies retallar i dibuixar-hi al damunt i a la mínima que puc ja faig una maqueta. D'un espectacle, en puc arribar a fer tres o quatre maquetes. Les primeres són per marcar volums i proporcions, i això ens ajuda molt perquè no tots els directors saben llegir un plànol o un dibuix. Llavors, amb el volum la cosa es fa més entenedora i a la vegada pots jugar-hi. Últimament, faig anar l'ordenador com a eina de treball. Pel que fa a fotografiar-me amb les maquetes, és per veure la proporció real i a la vegada tenir-ne un record.

**R. P.: — Quina influència té en la vostra feina la història de l'art?**

L. C.: — La història de l'art és importantíssima, per la informació que et dona la història, en general, de la cultura, de les tècniques de representació, de l'anàlisi de les coses, no la pots deixar de banda. També, si en algun cas has de fer algun treball historicista, o si vols transgredir, caldrà saber com era abans. Et pot donar tanta informació! I, evidentment, és font d'inspiració! Pensem que la història de l'art es una història visual.

R. P.: — Quan es munta un espectacle feu seguiments de tots els passos, fins i tot quan es fan els assaigs?

L. C.: — Sí, sí, és obligat. Pots haver pensant moltes coses, però quan tot allò que has treballat, que és en unes altres dimensions, es posa damunt d'un escenari sempre surten imprevistos, coses que no t'havies pogut imaginar. Sempre hi ha alguns canvis i els has de fer amb el seguiment del dia a dia en els assaigs i, a més a més, és l'atractiu que té, perquè tot allò que has estat projectant ara comença a tenir vida; llavors, veus els actors que es mouen per allà i, és clar, de fet és una gran satisfacció poder-ho veure.

R. P.: — En les vostres escenografies es nota un ús estilitzat d'elements teatrals com la perspectiva, o la utilització dels elements de sempre —però en un sentit diferent i innovador—, i el que no és tan habitual: la incorporació del sostre a l'escenografia, sempre en diàleg i sense treure protagonisme al sòl. És així a l'òpera *La bruja*, de R. Chapí (Palau de la Música de València, 2007) o a *La forza del destino*, de Verdi (New National Theatre, Tòquio, 2006). En aquesta última fins i tot hi ha una transgressió del sostre dins d'un altre sostre que, a més, pot arribar a ser el terra. O a *Terra baixa*, on el

terra s'aixeca i esdevé sostre. Hi ha una certa poètica en tot això. Es podria parlar, també, d'una reescriptura pròpia del llenguatge escenogràfic?

L. C.: — A mi em costa molt de dir-ho, però sí que m'ho han comentat algunes vegades. Per a mi, treballar el terra és importantíssim, perquè és per on es mouen els actors, on reflecteix la llum... Potser és intuïtiu, però des de sempre m'ha obsessionat treballar els terres. Més ben dit, m'agrada treballar tenint en compte tota la caixa escènica.

R. P.: — Què voleu dir que treballeu la caixa?

L. C.: — Sí, la caixa escènica..., que m'agrada treballar l'escenari per tots els costats, dalt, baix i laterals. Però el que també m'agrada molt és utilitzar espais reals i transformar-los en espais escènics perquè s'hi pugui representar un espectacle, siguin espais tancats o espais de carrer, urbans o no.

R. P.: — Lliga una mica amb la Fira de Teatre de Tàrraga.

L. C.: — Lliga amb els espectacles de carrer, sí. És la millor manera de trencar la «quarta paret» de què parlem moltes vegades.

R. P.: — En les vostres propostes escèniques hi ha un procés d'abstracció, amb una forta accentuació de les textures, com, per exemple, en el cas de *Fedra*, de Racine (Palau dels Reis de Mallorca, Perpinyà, 2002), on l'escenografia es redueix a un pla horitzontal, molt texturat, i a la llum. És conscient d'aquest procés d'abstracció?

L. C.: — Sí. I això potser és el resultat dels meus mestres, tant el Fabià com l'Isidre. Gairebé sempre duc la màquina de fotografiar a la butxaca, perquè puc fotografi-

ar qualsevol detall i, sobretot, les textures, que m'obsessionen. Recordo que a Tòquio hi feia fotos com fan els japonesos aquí, i recordo que tot passejant, amb el director i el seu ajudant, em diuen: «Ja tornes a parar?». I és que feia fotos de tot. Doncs, tres mesos més tard, el mateix director em va trucar per fer un altre treball i em diu: «M'agradaria que utilitzessis, un material semblant al que vas estar fotografiant en un aparador a Tòquio». Aquella fotografia va ser un punt de partida per començar un nou projecte. Hi ha vegades que dones importància als materials, a les textures..., i potser és això que et porta a una abstracció. Els materials poden donar molta informació si els dones vida.

**R. P.:** — Parlem del vestuari. En aquest terreny sou molt més realista. Sembla que l'escenografia pot allunyar-se de la imatge real, però el vestuari no.

**L. C.:** — Sí, això és cert, pot ser el fet de que l'escenografia sigui més estilitzada, i el vestuari, encara que l'estilitzis, l'identifiques més amb el realisme, amb el naturalisme. No ho sé..., potser pels treballs que m'han caigut a les mans m'han demanat que la cosa fos més realista, encara que he fet alguns vestuaris que se surten d'aquesta línia.

**R. P.:** — Abstracte podia ser el vestuari que dissenyà Picasso per a *El sombrero de tres picos*.

**L. C.:** — Quan veus els esbossos de Picasso és una cosa i després la realitat es prou diferent. He tingut la sort de veure'ls fets, i tampoc no eren tan abstractes. Eren bastant de l'època. Hi ha uns colors molt vius, però les formes són molt realistes.

**R. P.:** — Quin paper tindria, si és que cal, la plasmació psicològica del personatge en el disseny de vestuari?

**L. C.:** — Evidentment, has de fer una anàlisi dels personatges que has de crear. Però, també, de l'actor o de l'actriu que ho ha de representar. Tots tenim unes característiques diverses i es possible que l'anàlisi que hagi pogut fer del personatge sigui diferent de l'actor que l'ha de representar. Llavors, hi ha un procés de creació per part de tots per ajudar aquell personatge. Jo em puc estar imaginant que aquell personatge havia de ser una persona alta i prima i jove, i resulta que, després, aquest personatge no el farà una persona ni tan alta, ni tan jove, ni tan prima, no? Hauràs de treballar per ajudar, per poder arribar a les intencions que el director vol que tingui aquell personatge. No és només posar-li un vestit, sinó donar-li un caràcter, perquè tu aquest personatge el veuràs durant dues hores, potser canviarà d'estats anímics, per això jo crec que el figurinista ha d'ajudar que el públic compregui més aquest personatge. D'alguna manera és com la vida mateixa: cada u és d'una manera i té estats d'ànim diferents durant el dia i no ens posem la mateixa roba si estem d'una manera determinada.

**R. P.:** — El vostre repertori, de propostes innovadores, abasta diferents mitjans: teatre, dansa, òpera. Com a escenògraf, sempre us heu mogut amb la mateixa comoditat i llibertat creativa en cadascú d'aquests camps? O teniu preferències?

**L. C.:** — El procés de treball és una mica diferent; per exemple, quan hem treballat en dansa hem començat una mica del no res, d'una idea, potser d'una frase... Comences del no res i això té un atractiu molt gran, has de treballar molt conjuntament amb el coreògraf, perquè els dos sortim del no res. En canvi, en teatre i òpera ja es veu d'unes prèvies, ja

tens un punt de partida, ja hi ha alguna feina feta. Per a mi l'important és poder entendre't amb les persones amb qui treballes..., si ens entenem m'és igual fer la feina que sigui. L'òpera potser té un punt més atractiu, perquè té més mitjans, el espais són molt més grans i és l'espectacle complert. En una òpera hi pot haver de tot: dansa, moviment de les escenografies, música en directe, els cantants... Ho pots estar tocant tot en un mateix espectacle i aquest és l'atractiu. Però, és molt important poder-t'hi entendre, et dones tant en aquest treball que si no t'hi entens acaba sent un martiri. Als espectacles que hi ha hagut una relació més freda, pel que sigui, després en el resultat s'ha notat. I en espectacles que hi has estat un mes seguit assajant molt intensament i amb bon ambient el resultat també es nota.

**R. P.:** — I del que heu fet, què preferiu?

**L. C.:** — Uf! No ho sé. Dones tant de tu mateix que et buides en cada espectacle. La primera perquè és la primera, és clar. Doncs, la primera òpera que vaig fer amb l'Emilio Sagi, amb els cantants que hi van participar —Carreras, I. Tokodi, I. Nucci, Giacomini, V. Sardinero...—, i poder fer-la a Madrid, al Teatro de la Zarzuela, i al Liceu de Barcelona, és clar! Tan jove com era i tot això..., són d'aquestes coses que te'n recordes, no tant pel resultat sinó pel que suposa. I, després, que en cada treball tens experiències noves.

**R. P.:** — Amb les vostres obres heu recorregut diferents països d'Europa, Àsia i Amèrica, i segurament, també, heu estat un espectador privilegiat del que es fa en teatre i escenografia pertot arreu. Com dirieu que està l'escenografia i l'escena catalana en relació amb el que fan en altres llocs?

**L. C.:** — El fet de fer feines per a òpera i dansa m'ha permès voltar una mica i, també, gràcies a la Fira de Tàrraga. He pogut veure molts espectacles d'arreu. A mi em sembla que pel que fa a nivell creatiu estem a la alçada de qualsevol; això sí, quant a mitjans per portar a terme i teatres per poder ho representar, doncs, aquí potser falla una mica. És a dir, a nivell creatiu —creadors, directors, actors coreògrafs, compositors—, podem estar a l'alçada dels alemanys, dels francesos o dels japonesos. Però, per portar a terme aquestes idees ens costa una mica més a causa de les polítiques culturals, de gestió i d'infraestructures. Ho dic perquè en els últims anys s'han creat moltes infraestructures i els arquitectes i els polítics no han tingut en compte l'opinió de la gent de la pròpia professió. Llavors, s'han fet grans auditoris que on potser l'acústica no està bé, o teatres que costa molt de mantenir-los o és de treballar-hi. No entenc per què polítics, arquitectes..., quan es posen a dissenyar un espai no s'informen al màxim de les tasques que s'hi han de fer ni consultin els experts que l'han d'utilitzar. Un espai mal dissenyat pot provocar un encariment del manteniment i la seva infrautilització. Amb bones polítiques podríem estar a l'altura de qualsevol país.

**R. P.:** — I lligant tot això amb el teatre públic, que el paguem tots, quina funció penseu que ha de tenir?

**L. C.:** — Em sembla que el teatre públic hauria de poder fer una sèrie de coses que normalment els privats no les poden fer. Veig que a Catalunya, que hi havia una gran cantera de companyies, ens n'estem quedant sense i una part crec que podria ser gràcies al teatre públic, perquè es fan





■ Escenografia i vestuari per a *La forza del destino*, de G. Verdi. Direcció: Emilo Sagi. New National Theatre, Tòquio, 2006. (Llorenç Corbella.)

produccions en sales grans, després es redueixen molt, es redueixen de càsting i es redueixen d'escenografia, i van a teatres més petits. Això val molts diners. Els mateixos llocs, els pobles o ciutats on van, no ho poden pagar, perquè s'equiparen als preus de les companyies privades. Llavors, un poble que fa cinc funcions en un any o en fa deu, no ho sé, i li diuen de portar-hi el Teatre Nacional per una altra companyia al mateix preu... Això fa mal al teatre en general i, sobretot, a les companyies. Les companyies són una

font de creació i això històricament s'ha demostrat. També, es un engany per al públic. Segurament, hauran vist o sentit informació de l'espectacle, de quan es va estrenar, i quan el presenten al seu teatre ha minvat. Em sembla que Catalunya és prou gran i prou petita perquè si hi ha un espectacle prou interessant al Teatre Nacional, si convé es pugui organitzar un autocar o dos, que serien en proporció més o menys el que podria omplir un teatre de poble, i es podria veure en les millors condicions. De la mateixa manera



que s'organitzen viatges per anar a veure espectacles que vénen de fora, o futbol, o un concert. Es tractaria que el teatre públic no es mengés les companyies.

**R. P.:** — I quant a repertori i innovació, el teatre públic ha de tenir un repertori diferent al privat, més o menys innovador?

**L. C.:** — Jo crec que sí, perquè de vegades algú ha de fer els clàssics. No ho sé, a Espanya hi ha la Compañía Nacional de Teatro Clásico, jo no sé si aquí a Catalunya hi hauria de ser, però estaria bé que poguéssim veure els clàssics, tant catalans com estrangers. Però, també, permetre que hagi innovació, i per a mi innovació vol dir investigar, i llavors això el teatre públic també ho podria fer, perquè una companyia per experimentar..., és costos, perquè vol dir temps, provatures de materials...

**R. P.:** — Es podria parlar d'una escola catalana d'escenògrafs, ja que hi ha molt bons escenògrafs catalans?

**L. C.:** — Abans es parlava de l'escola d'escenografia catalana, antigament pot ser si que hi era. Ara, tal com es treballa, diria que no. Hi ha molts escenògrafs, campí qui pugui, i cada vegada, pel que veig, qualsevol director pot firmar una escenografia. Em costa molt de dir que hi ha una escola catalana. Sí que hi ha una cantera important, però tant com dir que hi ha «escola» jo no ho diria. Es curiós, un arquitecte pot fer escenografia, però un escenògraf no pot fer arquitectura. Està tot molt barrejat.

**R. P.:** — Quan vau acabar els estudis vau tenir un carrer directiu a la Fira de Teatre al Carrer de Tàrraga que es va prolongar durant dos anys, el 1984 i el 1985, i després d'un gran parèntesi la vau tor-

nar a dirigir entre els anys 2003 i 2006. Què va ser el més positiu i el més negatiu d'aquesta experiència?

**L. C.:** — Positiu... Mira, ara ja fa uns dos anys que estic fora de la Fira i gairebé només em recordo de les coses bones, però bé, hi va haver de tot. Vaig conèixer una part del món del teatre que no coneixia i em vaig retrobar amb gent. També, vaig recuperar el teatre de carrer i, sobretot, el teatre que es fa en espais especials, i això per a mi ha estat una experiència molt enriquidora per a la meua feina com a escenògraf. M'ha permès, igualment, poder conèixer molts altres festivals i altres companyies, perquè hem hagut de passejar-nos una mica pel món. I coses negatives? No sé si dir tant «negatives», però a les reunions que tens amb alguns polítics t'adones que parles un llenguatge diferent i veus que els interessos artístics no tenen res a veure amb la política. Vull dir, que a la Fira hi ha la qüestió política per un costat i l'artística per un altre. Per deformació personal intentava mirar més per l'artística, i això en algun moment podia comportar alguna decisió incompresa.

**R. P.:** — Sou el president de l'Associació d'Escenògrafs de Catalunya. Una de les finalitats d'aquesta associació és vetllar pel prestigi, la qualitat i la dignitat de la professió. Penseu que està en perill tot això i s'ha d'anar en compte o que la professió es troba en una bona situació?

**L. C.:** — No, la professió d'escenògrafs ara a Catalunya no està en un bon moment, i és per això que vam fer una associació d'escenògrafs, en part per les qüestions contractuals, és a dir, per crear uns criteris de contractació, sobretot en els teatres públics, perquè en comptes d'anar

a més hem anat a menys; i, després, pel que et deia abans, també: qualsevol és bo per firmar una escenografia o un vestuari. Abans, en els cartells i els programes sempre hi sortia l'escenògraf, n'era una part important; ara, la majoria de les vegades, no hi sortim i en els programes som a la fitxa tècnica, no a la artística, i ni a les crítiques s'anomena l'escenografia. I no és que no hi hagi bons escenògrafs, però potser ara no és moda ara que sobresurtin els escenògrafs. També, hi ha moments que m'ha fet la impressió que algun director m'ha encarregat una escenografia com si anés al departament d'uns grans magatzems, com si anés a comprar una cuina. Em sembla que el que jo he pogut aprendre en tots aquests anys com a escenògraf és alguna cosa més que un encàrrec. Si m'encarreguen un *Hamlet*, jo vull fer l'escenografia per aquest *Hamlet* que dirigirà aquell director, no el meu *Hamlet* si no el del director, i això no vol dir que jo hagi de fer exactament el que em diu el director, sinó que ell ja sap que des del moment que crida un escenògraf es forma un equip, i l'escenògraf forma part

de l'equip creatiu com qualsevol altre. A vegades penso que els productors i els directors veuen els escenògrafs com aquells que fan gastar diners i no es així, Crec que últimament se'ns ha deixat una mica de banda, i és per això que s'ha fet l'Associació, per reivindicar que l'escenògraf té un paper important en un espectacle, perquè ens valorin..., però costa molt! Perquè una associació perquè funcioni ha de tenir molts associats i nosaltres, aquí a Catalunya, en som uns cinquanta. Cal una infraestructura mínima per portar-la endavant i això val uns diners i per tenir-ne calen associats.

R. P.: — El punt de partida d'aquestes entrevistes, nascudes d'una proposta de Ricard Salvat, ve d'aquesta situació precària de l'escenografia, i no és d'ara, ve de lluny, perquè, a part del que va fer en el seu moment Isidre Bravo, gairebé no s'ha fet res més a nivell d'estudis. Si es mira una bibliografia francesa, anglesa o italiana hi ha un munt de llibres i aquí pràcticament no hi ha res.

L. C.: — Serà que potser som una raça a extingir? He, he, he...