

Entrevista amb Jon Berrondo

Realitzada a Barcelona el 7 de maig de 2009

Rosa Peralta

Rosa Peralta: — Com vau descobrir la vocació d'escenògraf?

Jon Berrondo: — A veure, la meua vocació no era escenogràfica, era artística. El que passa és que jo abans de venir a Barcelona havia tocat molts diferents temes, entre ells el teatre, però el teatre des de la creació col·lectiva. Llavors, jo estava interessat en el teatre com ho estava en altres disciplines. Vaig venir a Barcelona a estudiar escultura i ceràmica, una l'estudiava al matí i l'altra a la tarda

R. P.: — A quina escola?

J. B.: — A l'Escola Massana. Va ser allà que accidentalment vaig fer contactes amb amics que es dedicaven al teatre i realment vaig acabar dedicant-me a l'escenografia, però bàsicament la meua vocació era artística. De fet, als primers treballs que vaig fer com a escenògraf no m'hi van cridar com a tal sinó com a escultor, com a artista plàstic, en col·laboració amb un altre escenògraf.

R. P.: — I després va ser a l'Institut del Teatre?

J. B.: — No

R. P.: — Però teniu una diplomatura en Escenografia, oi?

J. B.: — Sí, posteriorment. I això és perquè essent professor de l'Institut del Teatre quan es va fer el transvasament a la formació universitària vaig haver de presentar tota una sèrie de programes curriculars i a partir d'aquí em van donar el títol.

R. P.: — Perquè ja éreu escenògraf professional...

J. B.: — Hi ha escenògrafs que fins i tot tenien el títol anterior de l'Institut del Teatre, que posteriorment van fer un seguit d'exàmens amb els quals van obtenir automàticament la diplomatura.

R. P.: — Recordeu quina va ser la vostra primera escenografia?

J. B.: — Sí. Va ser a Euskadi, es deia *Eclipse*, d'Alfonso Vallejo, i la vaig fer junt amb un escenògraf que havia estudiat a l'Institut del Teatre. A mi em van cridar com a escultor, i entre els dos vam fer un tàndem. Aquest escenògraf s'anomena

Chema Nogués. A partir d'aleshores vam fer diversos espectacles junts.

R. P.: — **Quan arribeu aquí a Barcelona i entreu en el món de l'escenografia, com veieu el panorama?**

J. B.: — És que jo no coneixia escenògrafs, coneixia gent de teatre, i dins de la gent de teatre directors, actors...

R. P.: — **Quin director us introdueix, per dir-ho d'alguna manera, o us convenç i us demana que feu escenografies?**

J. B.: — Jorge Vera, en el seu dia, i després Jordi Mesalles van ser els qui em van donar l'empenta definitiva.

R. P.: — **Sí, Jordi Mesalles està molt present en els vostres inicis...**

J. B.: — Va ser ell qui arran de conèixer-nos en un espectacle a Donostia ens va proposar de treballar plegats.

R. P.: — **Pel que fa a la professió d'escenògraf i a la de professor d'Escenografia a l'Institut del Teatre, van créixer al mateix temps o una va precedir l'altra?**

J. B.: — Va ser primer el professorat i després les escenografies, el que passa és que posteriorment han estat paral·leles. Què passa? D'una banda, per dedicar-me a la docència a l'Institut del Teatre era fonamental estar actiu fora de l'Institut, de cara a conèixer els processos i evolucionar amb ells, però, d'una altra banda, em vaig dedicar a l'escenografia perquè feia classes a l'Institut. Per què? Perquè econòmicament, durant molt de temps, hem treballat en precari.

R. P.: — **Et dediques exclusivament a l'escenografia teatral...?**

J. B.: — Bé, jo també he fet exposicions, he fet esdeveniments, també he fet un altre tipus de coses. El que passa és que el meu currículum fonamentalment és d'aquesta manera. I, generalment, quan

he treballat en altres tipus d'esdeveniments el comissari o el director de l'esdeveniment ha estat un director de teatre, que m'ha portat amb ell.

R. P.: — **Com és el vostre procés de treball, des que us fan l'encàrrec fins que s'estrena l'obra? Esbossos, maquetes, investigació prèvia...**

J. B.: — És diferent cada vegada. Depèn de les circumstàncies, depèn del muntatge, depèn del director, depèn de la producció, depèn de moltes coses. Aleshores: no hi ha una manera. Cal entendre que jo moltes vegades tracto d'adaptar-me a les característiques de cada una de les produccions, i et trobes amb què els criteris no estan unificats, el nostre treball pot ser molt diferent. Llavors, la primera tasca és intentar esbrinar quins són els mecanismes de producció, o quin és el criteri de l'escenografia de la pròpia gent que t'està contractant, perquè et pots trobar amb criteris molt diferents, des de produccions que et tracten com un artista, com una part fonamental del procés creatiu, i en altres casos el teu treball s'entén més com un servei a causa de les necessitats de l'espectacle. Et trobes que cada espectacle conté persones diferents amb criteris diferents i que el teu treball, independentment que tu sàpigues quin és i que sàpigues quins són els mecanismes convencionals, el que ha de fer és adaptar-se a aquestes formes d'entendre la producció.

R. P.: — **Quin valor doneu al dibuix, l'esbós, en el procés creatiu?**

J. B.: — Doncs, pràcticament cap. En el meu cas, per la meua forma de treballar. A principi feia esbossos, però em vaig trobar que es produïen molts equívocs a l'hora de comprendre el projecte, i lla-



■ *Un dia, Mirall trencat*, de Mercè Rodoreda. Direcció: Ricard Salvat.
Teatre Borràs, setembre de 2008.
(David Ruano.)

vors directament vaig passar a construir maquetes, a treballar en tres dimensions. Perquè en molts casos et trobes que la lectura de plànols o la lectura d'esbossos és més subjectiva. I vaig trobar que era més pràctic treballar directament en la maqueta, i més tenint en compte que la meva formació venia de l'escultura. Independentment que el meu treball és molt complicat, amb molts de canvis, la maqueta porta molt de temps a fer-se, així que de vegades faig esbossos. M'he acostumat a esbossar primer el que seria l'espai i, directament —ara a través de l'ordinador—, a generar uns plànols a partir dels quals poder construir la maqueta.

R. P.: — Amb quin programa treballes?

J. B.: — Em resulta més pràctic treballar amb Corel, el que és un obstacle avui en dia, perquè tothom treballa en Autocad, però la versatilitat del Corel em permet unir el que és la part tècnica i la part artística, porto molts anys treballant-hi i ara mateix em resulta molt més pràctic.

R. P.: — Quin valor li doneu al procés de recerca, de documentació? Us preocupa?

J. B.: — No, depèn de l'espectacle. Per a mi, cada títol pretén ser un viatge diferent a l'anterior; llavors, no hi ha un mètode, no hi ha una fórmula, no hi ha una manera. A mi el que m'interessa de cadascun dels processos és la diferència amb els anteriors. D'aquí que procuro que sigui el propi text o les pròpies pautes que em

pugui suggerir el director, les que em permetin enfocar el treball d'una manera o d'una altra. No tinc mètode, no tinc una manera, no tinc un secret. A mi el que m'interessa o el que m'atreia artísticament del teatre era el fet que cada vegada es tractava de treballs diferents, de fórmules diferents, de conceptes diferents.

R. P.: — De la relació de la part escenogràfica amb les altres parts de l'espectacle i amb els altres mitjans de l'equip tècnic i artístic, què ens en podeu dir?

J. B.: — Des del meu inici, les meves pautes no eren les de l'escenògraf, sinó les artístiques —fonamentalment. És clar, jo sempre vaig imaginar que el teatre era una cosa que es realitzava en equip, però en un equip que treballava conjuntament, i que en teoria cada una de les parts assumia i feia seves les idees dels altres, a nivell d'integrar, de generar una globalitat... Però, avui en dia trobo que això passa en molt poques ocasions, que normalment tot està fraccionat de manera que primer entra l'un, després l'altre, després el de més enllà... I hi ha molt poques ocasions en les quals et trobes que hi ha una relació. Això, de tota manera, crec que ho afavoreixen molt els directors que volen treballar primer amb un i després amb un altre. Considero que un il·luminador, un figurinista..., tenen el mateix valor que jo a l'hora de pensar un espectacle. El problema que et trobes és que no treballem a la vegada, que no treballem conjuntament, realment som fraccionats per la mateixa direcció que és la que ajunta cadascuna de les unitats, però no ens permet de conuiu.

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

J. B.: — Considero que si l'escenografia està més integrada en l'espectacle quan

l'amplifica, llavors l'escenografia és la ideal. Però, normalment l'escenografia per si mateixa no té sentit. És en la globalitat de l'espectacle on ha de prendre part

R. P.: — Quin dels vostres projectes us ha deixat més satisfet?

J. B.: — Bé, en el seu dia, una de les escenografies que més satisfet em va deixar, fent companyia amb Jordi Mesalles al Teatre a la Deriva, va ser el dia que vaig proposar l'escenografia per a *El xal*; davant els dubtes de la pròpia direcció, i a mesura que s'anava fent l'escenografia, el director va passar d'anomenar-la sac de drap a urna. En certa manera, el fet que jo desenvolupés un projecte quan en teoria la pròpia direcció no hi tenia cap fe o no hi creia, i veure que realment funcionava —i molt bé—, i que estèticament tenia els meus criteris, és el que em va produir més satisfacció.

R. P.: — Al teatre hi ha el director i el seu equip i hi ha el text, l'obra literària, i de vegades l'escenògraf s'inclina més per un que per l'altra. Quin text és el que més us ha implicat o del qual heu gaudit més?

J. B.: — Crec que en el seu dia *Por las ciudades* i *Así que pasen cinco años*, que va dirigir Joan Ollé. Crec que, en definitiva, han estat les obres que més m'han sorprès.

R. P.: — Es podria parlar d'un fil conductor, d'un estil, en la vostra obra?

J. B.: — Intento ser el més eclèctic possible cada cop que em plantejo un treball, perquè considero que les circumstàncies són totalment diferents, tant d'autories dels textos, com de direcció. M'agradaria creure que en cadascun dels casos el resultat final és diferent a tots els anteriors. Però, des de fora em diuen que hi ha un to comú en el que faig. Jo intento no fer-

ho, i si hi ha un to comú vol dir que no ho sé fer bé.

R. P.: — Què en podríeu dir, del paper que tenen les noves tecnologies en els espectacles actuals?

J. B.: — No sóc un estudiós del teatre, vaig molt poc al teatre i quan et refereixes a noves tecnologies no acabo d'entendre si et refereixes a les projeccions, si et refereixes al que s'han sofisticat els focus, o si et refereixes a...

R. P.: — Em refereixo a la utilització de l'ordinador, perquè sempre han existit les projeccions, em refereixo a la versatilitat que dona la informàtica...

J. B.: — Crec que a l'escenari els elements de maquinària no estan prou informatitzats, els llums sí, però la maquinària, en general, no. Podrien estar-ne més, però per això necessitariem unes infraestructures i uns especialistes que crec que no tenim. Crec que la tècnica ha evolucionat molt més ràpid que les circumstàncies del país en què vivim. Existeix aquesta tecnologia, però després o no hi ha els diners per pagar-la o no existeix la persona capaç de controlar-la. Et trobes, doncs, que pots tenir idees que depenen de la sofisticació tècnica però resulta que o no hi ha pressupost o no hi ha artesans relacionats amb aquestes tècniques per poder construir l'escenografia.

R. P.: — Heu treballat en algun teatre que les hi tingui?

J. B.: — Sí, tenim un teatre que és dels millors d'Europa: el Lliure, que sí que té aquesta tecnologia. Però, et trobes que hi ha hagut una gran inversió en infraestructures, però no en el contingut. Escenogràficament, creia que aquestes infraestructures servirien per realitzar projectes més sofisticats, però com que

resulta que no hi ha pressupost per realitzar aquests projectes, entenc que aquestes infraestructures estan infrautilitzades.

R. P.: — I quant a l'estètica teatral, com hi han influït les noves tecnologies?

J. B.: — Hi han influït en l'obligació d'assumir en l'escenografia una projecció, sense haver-ho previst a priori i sense cap contacte, generalment, amb la persona que en farà la projecció. Et trobes amb estupends realitzadors de cinema o de projeccions diverses que no entenen el concepte amb el qual et trobes, i enlloc d'estar integrada la projecció en l'espai escènic, el que et trobes és haver de resoldre a l'últim moment una pantalla perquè la projecció es vegi. Penso que hi ha d'haver una simbiosi entre la realització, l'enregistrament cinematogràfic i tot plegat, amb el teatre, i et trobes que aquesta simbiosi no es produeix perquè realment es tracten com a elements separats. Aleshores, què passa? Que et trobes amb cert zel del projeccionista pel que fa a la superfície perquè es vegi la projecció i a la vegada et trobes amb què escenogràficament aquella imatge produeix un tall o et porta a un lloc diferent de l'espai escènic.

R. P.: — Estan de moda, les projeccions?

J. B.: — Us he de dir que sí, perquè no hi ha espectacle en el qual no em demanin projeccions, estiguin justificades o no.

R. P.: — Porteu més de vint anys realitzant projectes per a l'escena catalana i espanyola. ¿Per què un director busca Jon Berrondo? Què n'espera?

J. B.: — Aquesta és la pregunta que sempre vull fer als directors i que al final mai no faig, perquè sé que em mentiran o no m'agradarà el que em responguin.

R. P.: — Alguns han repetit moltes vegades amb vós, com Mario Gas, Joan Oller

o Jordi Mesalles. És química personal, comunitat estètica...? Com ho definiríeu?

J. B.: — Això els hi ho hauràs de preguntar a ells. Sempre he cregut en els equips, i m'he format i he après amb els directors.

R. P.: — Considereu arriscades les vostres propostes?

J. B.: — Sóc arriscat quan el director em demana que sigui arriscat, sóc arriscat quan el director és arriscat, sóc arriscat en funció del que em deixin arriscar. El que passa és que a vegades es confon el risc... Perquè fem teatre per al públic. És clar, la paraula arriscat és molt relativa: si el muntatge és arriscat joestic encantat de participar-hi, el que passa és que el que es pretén no és risc sinó guanyar diners, o complir amb l'aforament d'un teatre, i llavors és a l'inrevés: em considero personalment més arriscat que el que les meves pròpies escenografies denoten.

R. P.: — Hi ha alguna proposta que hagi influït en la dramaturgia de l'obra? Recordava la darrera de Ricard Salvat...

J. B.: — Crec que sí. Considero que de la mateixa manera que la dramaturgia em condiciona... A veure, jo no em considero ni menys artista que ningú, ni més tècnic que qualsevol, el que considero és que som un equip, que estem en el mateix vaixell, i intentes aportar i complementar tot el possible aquesta realització. I de la mateixa manera que faig meva aquesta dramaturgia d'uns altres, per poder treballar i continuar sent part d'aquest equip considero completament normal i natural el que la pròpia escenografia també afecti la dramaturgia.

R. P.: — Imagineu que prepareu una obra i que proposeu una idea per a l'escenografia, de les que jo anomeno arriscades, que potser condicionarà bastant el mo-

viment dels actors i el desenvolupament de l'obra, i imagineu que el director ho accepta...

J. B.: — Home, aquest és el meu repte. A veure, molts directors no em donen cap opció dramaturgica a priori, o sigui, m'encarreguen un espectacle i jo em trobo davant el text sense unes pautes. D'una banda és una confiança i una llibertat que jo agraeixo, però hi ha ocasions, també, en què desenvolupes una forma de dramaturgia que no casa amb la forma dramaturgica de la direcció, i un no és endeví, i no pots saber d'entrada que... Jo, normalment, faig un projecte que és coherent amb la meua manera de llegir el text i d'entendre l'espectacle, però després et trobes que hi ha ocasions en què no cal parlar i la pròpia proposta escenogràfica casa perfectament, però hi ha ocasions en què això no ha passat i resulta que sí, que l'escenografia s'ha fet, però s'ha utilitzat de forma totalment diferent a com s'havia concebut.

R. P.: — Recordo l'escenografia d'*Un dia. Mirall trencat*, que Ricard Salvat estava molt content amb la solució que hi havíeu donat, ja que era un escenari petit...

J. B.: — Però en aquest cas era una solució que jo considero més pràctica que artística, era una solució al servei del que jo havia entès que necessitava Ricard Salvat: en pocs minuts molts canvis d'escena, un espai petit, un pressupost relativament baix, etc. Com a escenògraf, la meua participació té molt diferents nivells. Hi ha ocasions en què participes en la direcció, hi ha ocasions en què fas d'escenògraf i influeixes en l'espectacle, però no tens excessiva relació amb el muntatge pròpiament dit a nivell de treball d'actors, etc. Després, passes al treball d'escenògraf en el qual

soluciones el que el director necessita a nivell de suport, d'entrades, sortides, canvis escenogràfics, i després, hi ha l'opció «*chacha*», quan el que necessita el director és una criada que li resolgui el que necessita. Hi ha moltes maneres de fer.

R. P.: — Volia fer menció a la gran quantitat de premis que heu rebut: diverses vegades el Max d'Escenografia i, fins i tot, en un mateix any uns quants cops. Com ha influït en el vostre treball posterior haver rebut aquests premis?

J. B.: — Els premis tenen diverses lectures, també. Com a mostra d'afecte, perquè en alguns casos estan donats per gent no especialitzada i són molt d'agrair. Després, hi ha premis específics com els de la crítica i els de la quadriennal de Praga, que els han donat professionals i en teoria són més objectius i són un suport al que fas. Però, per a mi el que considero conseqüència d'un premi és el fet de poder treballar cada vegada millor, no el prestigi personal o la fama personal, sinó el fet que podries aconseguir assentar-te en una professió sense haver d'estar contínuament buscant cada projecte, començant de zero, que és una mica com et trobes sovint. Allò del prestigi dels premis, moltes vegades penso que és contraproduent.

R. P.: — No ajuden per treballar més, perquè us cridin?

J. B.: — No és que et truquin més, ja ho veus: aquest any passat he tingut el Premi Butaca i el Premi de la Crítica i aquí a Catalunya no tinc feina. Per això, quan

dius que com a escenògraf estic consolidat, què entens per consolidat: mort, vell...?

R. P.: — El fet que regularment esteu en escena i des de fa temps. Si us he escollit a vós és per això.

J. B.: — Consolidat, entenia que era que hi havia una regularitat i, és clar, jo no tinc cap barem.

R. P.: — Tampoc no hi ha una producció teatral molt gran a Catalunya i el vostre treball va en paral·lel, tot està relacionat. Què penseu que ajudaria a solucionar les coses?

J. B.: — Jo crec que el rigor, si en producció fossin més rigorosos, si més no tal com jo ho entenc. La producció comporta la globalitat de l'espectacle, i penso que l'escenografia —com tota la resta— s'ha de produir, però et trobes moltes vegades que aquesta producció queda relegada a l'escenògraf, quan en les seves mans no té els mitjans econòmics. Jo el que trobo a faltar és una producció rigorosa pel que fa a l'escenografia, perquè he conegut productors que coneixien el mitjà escenogràfic i la diferència és abismal. El que trobo a faltar, doncs, és el treball de producció que assumeix la totalitat de l'espectacle, no només el treball del director i la contractació d'actors i on hi ha subvencions, no, estic parlant de produir.

R. P.: — Moltes gràcies per accedir a la realització d'aquesta entrevista.