

Entrevista amb Max Glaenzel Estel Cristià

Realitzada a Barcelona el 24 de juliol de 2008

Rosa Peralta

Rosa Peralta: — Max Glaenzel i Estel Cristià són parella des de fa molt de temps, a nivell professional i, també, personal. Tenen una filla d'un anyet i han decidit viure a Berlín. Van ser uns dies a Barcelona i per a l'entrevista vam quedar a la porta de l'Institut del Teatre, on treballaven amb l'escenografia d'una estrena teatral. Es presenta només en Max, perquè l'Estel no ha pogut venir, però Glaenzel ens explica que ell també la representa: dos persones i una sola autoria. Com s'explica el binomi Glaenzel-Cristià?

Max Glaenzel: — Doncs, de fet, en el nostre cas l'hem viscut sempre com una cosa molt natural. De primer hem de dir que no tenim una formació teatral, sinó que venim de l'Escola Massana, venim del disseny industrial i de l'escultura, i per casualitats de la vida ens hem quedat en l'escenografia.

R. P.: — Podríeu explicar-nos aquesta etapa formativa?

M. G.: — Doncs, nosaltres vam passar d'estudiar el Batxillerat a l'Escola Massana, on vam començar amb el disseny industrial, tots dos junts —de fet som una parella que es va crear en aquell moment—, i del disseny industrial vam decidir passar-nos a l'escultura, dins dels estudis de la Massana. A partir d'aquí, la nostra formació teatral és directament treballant amb una companyia de teatre, fent *bolos*, és a dir, un treball pràcticament de camp. I a partir de la convivència amb companyies i fent gires, i començant a tenir l'oportunitat de dissenyar elements i després espais, ens hem convertit en escenògrafs. Però, és cert que tenim una formació, en tot cas, prou heterodoxa. I el fet de com s'explica aquest binomi, de fet l'hem viscut sempre de manera molt natural, penso que en el món de l'escenografia no es veu molt, això que treballin parelles o grups, però en altres disciplines és absolutament habitual, com en l'arquitectura... I em sembla que és com un

treball en equip ja en l'origen de la nostra feina, que això dóna molt la pauta del que és el teatre després: un treball en equip que es fa cada cop més extensiu. Per tant, el grau de discussió és molt útil per projectar, i és una cosa que gaudim, que gairebé necessitem.

R. P.: — Quina cosa?

M. G.: — La discussió. És a dir, d'alguna manera el contrast que hi ha des del mateix moment de la creació, en el nostre cas, és un motor importantíssim en la nostra manera de crear i, a més a més, és un diàleg que es manté fins al final, fins el dia de l'estrena, el (discurs conflictiu) es va fent cada vegada més gros.

R. P.: — Tota l'obra és compartida, sempre surt el nom dels dos?

M. G.: — Sí, surt el nom dels dos i sempre és compartida, excepte en algun cas que, com quan l'Esther ha estat de baixa en un teatre d'aquests importants, i resulta que m'han posat a mi per una qüestió estrictament pràctica, però com a autor sempre hem signats els dos, fins ara.

R. P.: — Feu més coses a més de teatre: publicitat, estands, expositors...?

M. G.: — La veritat és que no. En els nostres inicis sí, perquè encara portàvem una inèrcia del disseny industrial, per tant el disseny d'objectes ens interessava molt, i vam fer diverses feines, des d'això, des de dissenys de productes industrials fins a dissenys d'exposicions i tota mena de coses. Però, des que, d'alguna manera, vam posar els peus en l'escenografia per al teatre i els espectacles, en general, ens hi hem quedat, i és una altra de les coses que ens agradaria de provar, evidentment.

R. P.: — Amb aquest nom i cognom, Max Glaenzel, i residint a Berlín, sembla que sigueu alemany...

M. G.: — Sí. És curiós, el meu pare és alemany. Jo, d'alguna manera, soc alemany, també, per qüestions de passaport, però soc un alemany diguem-ne incomplet perquè no parlo l'alemany, i de fet això de Berlín és una cosa molt recent, des de fa cinc mesos que hem decidit viure a Berlín, i enriquir-nos a Berlín i descansar a Berlín. És una ciutat que ens agrada especialment i és un experiment: hem intentat relaxar el nostre nivell de feina a Barcelona i viure una mica més tranquils a Berlín. Però, sobretot, ha estat com un canvi de ritme, de mirar de posar distància, que és una cosa molt sana i, a més a més, aquesta distància penso que enriqueix molt més, també, el treball, que el fet d'estar-se a Barcelona. Tot això no vol dir que ens hagi sortit molt bé, perquè no parar de viatjar és una cosa que pot ser incòmoda i fins i tot costosa, però darre d'això hi ha una idea que ens agrada molt i nosaltres estem molt a prop de Barcelona.

R. P.: — I esteu al cas del teatre que s'està fent allí?

M. G.: — Sí, i de fet fa molt poc temps que hi som. Sí que tenim una certa fascinació pel que s'hi pugui fer i és una fascinació que ens ve pel que hem arribat a veure a Barcelona. És una ciutat a la qual hi hem anat sovint, i sempre hi hem mirat el teatre amb curiositat, de fet són uns pocs mesos que hi som i hem vist algun espectacle... Ara, hi ha alguna cosa de la manera de fer dels alemanys que ens atrau, suposo que és una cosa quasi de generositat, en el sentit que hi ha tanta producció, i tan present a la ciutat... L'oferta és tan enorme que es fa molt atractiu, molt.

R. P.: — Els vostres noms amb freqüència van associats a propostes prou expe-



■ *Els estiuejants*, de Maksim Gorki. Direcció: Carlota Subirós.
Teatre Lliure, 2006.
(Arxiu AT.)

rimentals, i penso en *Rimuski*, de Roger Bernat, o nous escriptors catalans, com Sergi Belbel i Lluïsa Cunillé, o joves directors... És una casualitat o té a veure amb alguna altra cosa?

M. G.: — L'única cosa que penso és que és una casualitat, que és fabulosa per a nosaltres perquè justament has anomenat gent que són extrems a l'hora de treballar, i a nosaltres això ens refresca molt. És a dir, no hi ha cosa més oposada probablement que treballar en un espectacle del Sergi Belbel i un altre del Roger Bernat, i per a nosaltres són fascinants les dues vies. No només això, sinó que fins i tot s'alimenten mútuament. Treballar els

extrems, aquesta cosa dels escenògrafs a vegades de ser capaç d'una certa esquizofrènia, i poder seguir un procés de treball amb una persona i amb una altra un de radicalment diferent, és una cosa que a nosaltres ens fa sentir còmodes. Encara que pugui ser com arbitrari a la nostra feina, a vegades, el fet de treballar amb «no espectacles» com els del Roger Bernat o dramaturgies molt més sofisticades com les de Sergi Belbel, o moltes altres..., nosaltres ens hi sentim bé i és realment com una transformació... A vegades tots són seguits, cosa que és molt refrescant.

R. P.: — El que és molt evident és la col·laboració, constant i des de fa temps,

amb Sergi Belbel i Toni Casares. Quin significat tenen en la vostra carrera professional? Hi ha un deute mutu?

M. G.: — De fet vam començar gràcies a ells, especialment gràcies a Sergi Belbel. Hi ha hagut molta continuïtat i, de moment, encara confia en nosaltres.

R. P.: — Com va ser la primera vegada que us vau trobar amb Sergi Belbel?

M. G.: — Doncs, això és una d'aquelles casualitats..., resulta que nosaltres, als nostres inicis, vam treballar en una companyia que havíem format —jo tinc una germana que és actriu, és a dir, directament per influència familiar. En aquesta companyia fèiem *bolos*, i vam treballar una escenografia i una altra, i a partir d'aquí el tercer projecte d'aquesta companyia va ser dirigit pel Sergi Belbel, i nosaltres anàvem amb el paquet, i el Sergi trobo que, d'una manera molt valenta i molt generosa, s'hi va apuntar, és a dir, es va trobar amb uns escenògrafs imposats. Érem imposats fins al punt de que nosaltres ens vam sentir tan segurs que vam anar a parlar amb el Quim Roy, que era qui fins aquell moment havia treballat amb el Sergi —i una persona, a més, que nosaltres admiraven especialment—, i ens va rebre molt bé i quasi el vam tenir com de conseller, perquè per a nosaltres era un repte, pel tipus de produccions en què treballava, molt més important, en un teatre de tradició molt més llarga. I aquesta va ser la manera d'entrar-hi, i justament després d'aquest projecte el Sergi Belbel ens va recomanar al Toni Casares, que feia un espectacle a la sala Beckett i el vam conèixer d'aquesta manera.

R. P.: — Després vénen les col·laboracions amb Carlota Subirós, Roger Bernat, Àlex Rigola, entre d'altres joves directors que

gaudeixen d'un gran èxit. Què busqueu en un director que vol treballar amb vosaltres?

M. G.: — Doncs, la veritat és que no ho sé. Em costa respondre això. És cert que hi ha una proximitat generacional que ens fa sentir molts còmodes, i això vol dir que hi ha un llenguatge ja fora de la feina que és molt fàcil. Després, què busquen en nosaltres? Doncs, la veritat és que no ho sé, perquè en tots els casos nosaltres coneixíem el que feien, abans que nosaltres hi participéssim, i en sembla que, fins i tot —òbviament—, treballaven amb equips que funcionaven perfectament... No ho sé... Crec que ens buscaven perquè no només érem versàtils sinó que podíem adaptar-nos molt a la seva línia de treball, sense —espero, i segur que deu ser això—, perdre la nostra empremta, el nostre segell, que m'imagino que hi deu ser.

R. P.: — Com és el vostre procés de treball? Depèn molt de la idea inicial del director?

M. G.: — De fet, sí. Nosaltres, evidentment, treballem a partir del text, sincerament, però amb un primer impuls que ens ve del director. Les propostes acostumen a venir dels directors, si els productors els ho toleren i, per tant, aquesta primera lectura sempre és amb un filtre que d'alguna manera ja ens col·loca el director. De vegades ens sentim molt lliures en el procés de creació, en el sentit que ens hi llancem sense complexos i, fins i tot, podem arribar a ser caòtics en el procés. Amb l'Estel, potser per ser dos, ens animem a experimentar i a seguir processos diferents. A vegades som així de llançats, i penso que ens deixem dur molt per impulsos. Som gent que, en tot cas,

mirem molt la realitat, més que treballar molt en abstracte. De vegades, sí que ens considerem intèrprets del que vol projectar un director i que en el text no pot estar prou clara, i parlo directament d'acotacions. I, curiosament, és una via de treball que més que una limitació a vegades és un camí molt enriquidor: interpretar una cosa que d'alguna manera hi està més o menys implícita, o en la manera de resoldre-la un director o fins i tot en l'obra concreta.

R. P.: — I sempre treballeu junts, ja des de la primera idea o hi ha una separació de feines?

M. G.: — És curiós, molt al principi, no és que sigui com una cursa, però, sí que hi ha una mena de repte divertit entre nosaltres, és a dir, a veure qui d'alguna manera llança la llavor del que serà el projecte, o la línia del projecte perquè és un camí que fins i tot muntat al teatre encara està prou obert, segons quins directors. Per tant, tot depèn una mica de com comença, després som capaços de repartir-nos molt les feines pràctiques, més que la representació de com comunicar la idea. Però, la idea és absolutament diferent en cada cas. Moltes vegades, és a l'estil molt d'un espai trobat per un altre o, fins i tot, d'una cosa així d'exagerada com la confrontació de dues idees que fan petar una nova idea. I això sovint també passa quan hi ha una influència externa, que és la del director; o de gent que, per posar l'exemple del Sergi Belbel, li hem proposat espais que han sortit d'un canvi propi: moltes vegades ens ha demanat una cosa, diria que concreta, i, evidentment, penso que té aquest talent a l'hora de plantejar i utilitzar els espais i nosaltres li agafem. També, s'ha de dir que moltes vegades

hi ha un espai de llibertat enorme en els intèrprets i en la formalització d'això hi ha camins que no són gens mecànics, al contrari.

R. P.: — I qui parla amb el director? Hi parleu tots dos?

M. G.: — Sí, això m'ha tocat més a mi, de fet, la prova és que avui estic aquí. Em toca més a mi i l'Estel pot ser sí que estigui una mica més a l'ombra, però això pot ser més en el fet de comunicar. Després, en la creació, jo m'empetiteixo i ella creix. No ho sé...

R. P.: — Anem a 2666, de Roberto Bolaño, dirigida per Àlex Rigola. En una retall de premsa, molt abans que s'estrenés l'obra, es deia que Àlex Rigola havia portat de Mèxic una gran quantitat de material per a l'escenografia. Suposo que aquest material, us el va passar, pensant ja en una idea concreta.

M. G.: — Sí. Penso que a 2666, l'Àlex en tenia espacialment imatges al cap que després les utilitzàvem d'una manera molt directa, però que també eren imatges que estava utilitzant per a la seva dramaturgia; poques vegades he vist un procés d'una obra tan ambiciosa, en què la dramaturgia, d'alguna manera, s'ha trobat tant en el procés del disseny de l'espai. Les seves propostes dels treballs amb Pablo Ley anaven tant a l'hora que tot allò que ell ens portava del seu viatge, a la força ens va influenciar moltíssim. Encara més: penso que l'adaptació de la novel·la tenia una feina ja molt formal, i aquesta formalitat crec que ja la tenia al cap. Per exemple, espais tant diferenciats en cada una de les parts, el *crescendo* d'espais que hi havia: començar d'aquella manera tan austera, anar creixent cada cop a més fins a l'èpica de la buidor; de fet, però, una èpica que hi

havia al final. I en aquest cas del Bolaño, més que imatges per inspirar-nos hi havia pautes que tenien el mateix valor que la paraula escrita, i així les vam utilitzar.

R. P.: — Sí, perquè és un d'aquests muntatges molt llarg, molt ambiciós, on l'escenografia tenia molt de protagonisme perquè sinó no s'hauria pogut entendre bé la història. Realment ajudava.

M. G.: — Sí, per això en aquest cas reconec que aquesta vegada era intèrpret de coses que l'Àlex tenia al cap i que probablement s'havien de formalitzar i trobar-les —a partir de les seves paraules i de les seves imatges de Mèxic—, i l'Àlex s'hi havia posicionat d'una manera molt clara, en aquest primer impuls. El que és curiós, en propostes tan senzilles i, fins i tot, tan inofensives d'espais que penses que..., és que, després, en l'obra es veia tot el contrari... Penso que sí, que en aquest cas hi ajudava, ajudava a fer aquest llarg viatge que era passar per cinc hores de Bolaño, amb tot aquest recorregut.

R. P.: — Va sortir un muntatge molt fresc, amb una escenografia molt nova...

M. G.: — Vam aprendre'n molt allà, perquè d'alguna manera nosaltres si alguna cosa volíem era depurar-ho molt, en el sentit de ser molt directes i molt escarits. Penso que es va aconseguir, t'agradi o no, i hi havia una precisió, que era justament buidar la idea de l'espai, com omplir l'escena, i mira que hi havia alguns espais on la quarta paret era prou contundent, però alhora era tan senzill: unes lones i una mossegada del desert. En vam gaudir molt..., i estic convençut que ha influenciat en el nostre treball posterior...

R. P.: — Quin dels vostres muntatges escènics us ha deixat més satisfets? Potser aquest?

M. G.: — No ho sé. Aquest jo, la veritat... Del que més satisfets podem estar... Sempre, la satisfacció és quan ets capaç de mirar-t'ho com a espectador. La veritat és que de la feina pròpia satisfet del tot no ho estàs mai. Però quan un procés és interessant, el recorregut, i fins i tot el final, tens l'oportunitat de mirar-t'ho sense estar directament observant la pròpia feina —potser perquè justament la teva feina passa desapercibuda i això vol dir que és com orgànica en l'espectacle—, aleshores et sents satisfet de formar-hi part, no tant de la feina pròpia. No sabia dir-te'n cap...

R. P.: — És això que dius: «Aquest sí que ens ha sortit bé»...

M. G.: — El que si que recordo és el que ens ha sortit malament, però els que ens han sortit bé, curiosament, no ho sé, hi ha algunes obres que les gaudeixes, però no acaben de ser les preferides. És una de les coses bones de la nostra feina: que fas net, que d'alguna manera tot el que has fet..., aquesta cosa efímera és fantàstica perquè crea com una inèrcia molt important.

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

M. G.: — Per a mi l'escenografia —de fet el concepte està claríssim—, és dibuixar l'escena, dibuixar l'escena vol dir d'alguna manera fer com de safata d'una cosa que és molt important, que és tot un espectacle que es presenta i que tothom hi posa ingredients. Vestir l'escena, per a mi, vol dir crear l'estructura necessària perquè això comuniqui, perquè hi hagi aquesta mena de comunicació entre l'audiència i el que es vol explicar.

R. P.: — En la teva definició d'escenografia hi entraria tot: la il·luminació, el vestuari...?



■ 2666, de Roberto Bolaño, adaptació de Pablo Ley i Àlex Rigola. Direcció: Àlex Rigola. Teatre Lliure, 2007. (Assaig de Teatre.)

M. G.: — Sí. Jo ho contemplo com un tot i reconec que no estic capacitat per fer-ho tot. Per tant, es podria pensar que nosaltres, també, com a escenògrafs ens encantaria fer vestuari, hem fet algun intent d'il·luminació i me n'adono que són potes que ens falten per... Perquè, sí que ho entenc com un tot, per això ho valoro tant i comparteixo els processos amb la resta de l'equip, comparteixo els processos d'una manera oberta, és a dir, que tothom hi participi i que tothom suposi aquesta mena de recolzament i de crítica del que estàs fent, com tu ho fas dels altres. És una cosa maca d'aquest món, que t'adones que poquíssimes vegades estàs incòmode treballant amb algú, sempre hi veus, en aquesta professió, la part generosa de la gent, que està fent il·luminació, vestuari o escenografia. Penso que tothom la té, perquè la majoria de vegades els equips funcionen, i a vegades funcionen amb gent molt diferent, i t'agrada molt canviar de gent, t'agrada molt canviar d'interlocutor, com t'agrada molt canviar de director, o també d'il·luminador. A vegades hi ha directors que no canvien

gaire d'escenògraf, perquè ja s'hi troben bé, i nosaltres n'estem encantats, però penso que s'ha de ser capaç de vestir-se d'una altra manera, és un cosa molt enriquidora. Aquesta barreja és molt sana.

R. P.: — Aleshores, l'escenografia ha de ser una cosa global, encara que ho facin persones especialitzades: si tu treballes molt bé amb l'il·luminador, no cal que tu siguis l'il·luminador; si treballes molt bé amb el dissenyador de vestuari, tampoc no cal que ho facis tu. El que ha de fer és la sensació d'una obra única encara que...

M. G.: — I això ens estalvia el fet de «com, per què, com ho feu per treballar dos?». Doncs, mira, resulta que no som dos. Em refereixo a la pregunta de com ho portem jo i l'Estel com a equip. A vegades penso que la qüestió és com ho portem l'Estel i jo més qui estigui fent el vestuari, més qui estigui fent la il·luminació...

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

M. G.: — És curiós, perquè hi ha escenografies que t'impacten, que t'agraden molt i entens que no són tan bones com

d'altres que són terriblement eficaces i aquí és quan em surt la vena del dissenyador, en el sentit de que no consideres l'escenògraf com un artista, sinó que penso que nosaltres també projectem i hi ha necessitats per a l'espectacle. I les bones són les que no emocionen però serveixen a l'espectacle, i això és difícil de definir, és molt difícil de definir, fins al punt que admires les obres d'escenògrafs que són radicalment oposats. Per què? Perquè els espectacles que vas a veure són radicalment oposats i sempre funcionen. Hi ha mil qualitats: hi ha una qualitat evidentment estètica, de coherència, fins i tot de mesura; penses que l'escenografia mai no pot ser una càrrega, mai no pot ser exclamada a l'escena, exclama perquè qui l'utilitza necessita exclamar...

R. P.: — Què en penseu, de la tecnologia com a condicionant del llenguatge escenogràfic? Quina influència està tenint?

M. G.: — N'està tenint molta i la llàstima és que potser no l'està tenint de la manera que caldria. Tant de bo en aquest país poguéssim treballar amb més pausa i submergir-nos més en coses que estem com testant, només; per tant, quan veig espectacles que vénen de fora penso que són una mica innocents a l'hora d'utilitzar certes tecnologies..., tenim una mena de fascinació per com s'utilitza la tecno-

logia en les altres produccions que vénen de fora, i crec que canviaran la manera de fer teatre, la manera d'escenificar, perquè en tot cas ens està canviant a nosaltres d'una manera molt... Bé, com a gent que està provant coses però que encara ens falta una tradició, de llançar i de trencar...

R. P.: — I hi ha mitjans als teatres per poder fer tot això?

M. G.: — Doncs, la veritat és que sempre tens la sensació que falten mitjans per l'ambició dels projectes que es volen fer, i si alguna vegada els tenen el resum és que realment s'atreveixen amb produccions que a vegades els superen. Això fa viure en precari però avançar molt, un avanç precari justament. Però, el que és una llàstima és que realment passi només en els teatres públics i en segons quins projectes

R. P.: — Com ho porteu, això de ser pares amb la professió d'escenògrafs?

M. G.: — La veritat és que ho podem portar prou bé perquè som dues persones que treballem del mateix, per això un sempre pot estar a casa. També t'he de dir que la fugida a Berlín ha estat molt influenciada per això, és a dir: ara som pares, ens agrada Berlín, volem descansar una mica i som a Berlín, que és una ciutat que ens agrada i ens enriqueix.

R. P.: Moltes gràcies per tot.