

Entrevista amb Bibiana Puigdefàbregas

Realitzada a Barcelona el 27 de juny de 2008

Rosa Peralta

Rosa Peralta: — Bibiana Puigdefàbregas és una escenògrafa prou jove i amb una carrera professional molt consolidada. Com va ser que us vau decidir per aquesta professió?

Bibiana Puigdefàbregas: — Jo vaig començar, després d'estudiar COU, a fer un any d'Exactes perquè pensava que m'agradaven les matemàtiques, i de fet m'agraden, però no com per dedicar-m'hi professionalment. Vaig fer tres anys d'Arquitectura i vaig tenir no sé si la sort o la desgràcia de començar a treballar en un despatx d'arquitectura que feien només estudis d'aluminosi, i vaig pensar: «Marededéu, quin rotllo!» Necessito coses que siguin més efímeres, on hi hagi la part més lúdica del treball amb l'espai i tot això. Feia temps que era una gran espectadora de teatre, i vaig començar a pensar a fer teatre seriosament.

R. P.: — També us agrada llegir teatre?

B. P.: — Sí, sí. El que passa és que desco-

breixes la lectura de textos teatrals quan hi treballes, almenys jo. Perquè llegir teatre abans de fer teatre m'agradava, però sempre em quedava com a mitges; va ser treballant-hi quan vaig aprendre a llegir teatre d'una manera més àmplia, més oberta.

R. P.: — Vau fer els estudis d'Escenografia a l'Institut del Teatre de Barcelona, on ara treballeu. Penseu que és important en la vostra professió dedicar-vos a la docència?

B. P.: — Dedicar-me a la docència —de fet fa dos anys que ho faig i molt puntualment, perquè faig molt poquetes hores, només una assignatura i prou— ho trobo important i necessari, les dues coses, tant per a mi personalment com pel fet de col·laborar en la formació dels escenògrafs. A nivell personal t'enriqueix moltíssim, no només perquè t'has d'actualitzar i tot això, que ja ho sabem, sinó perquè hi ha coses que les tens molt assumides



■ *Arcàdia*, de Tom Stoppard. Direcció: Ramon Simó.
Sala Petita del Teatre Nacional de Catalunya, maig de 2007.
(Assaig de Teatre.)

i quan les has d'explicar a gent que està pràcticament verge te les plantes d'una manera diferent, i és un exercici molt bo, realment. I, a part, és molt enriquidor conèixer els punts de vista dels alumnes: ells tenen una manera de veure les coses que està molt bé de no oblidar.

R. P.: — Què en destacaríeu, de la manera que s'ensenyava Escenografia a l'Institut del Teatre?

B. P.: — A veure, jo el que trobo més respectable, i crec que és la qualitat més gran de l'Institut del Teatre, és que estudien

Art Dramàtic gent de dramaturgia, gent de direcció, gent d'interpretació i escenògrafs. Això fa possible començar a portar a la pràctica idees teatrals. Hi ha escoles arreu d'Europa que tenen molta fama, que estan molt reconegudes i que segur que té sentit que tinguin aquest renom, però són escoles de disseny, i la pràctica amb tot l'equip que intervé en una producció teatral és difícil de fer. Sovint, es perd la relació amb els actors, amb la direcció, la interpretació... El que diferencia més els espais teatrals dels espais

arquitectònics és el factor temps, perquè hi ha un temps de percepció determinat d'un espai teatral. Per tant, el fet de poder-te trobar amb gent d'interpretació, dramaturgia i direcció és fonamental per treballar l'espai escènic. Per a mi és el més important.

R. P.: — Com definiríeu l'escenografia?

B. P.: — L'espai escènic, l'escenografia, a diferència dels altres espais, és un espai on el temps té una importància primordial, perquè un espai teatral té un temps de percepció determinat: el temps que dura l'espectacle. I, per tant, una de les coses més importants de l'espai escènic és que, com a escenògraf, estàs col·laborant a dissenyar un ritme de percepció de l'espectacle. Una altra cosa molt important és que has de ser molt conscient que hi ha un receptor-espectador, i que aquest va al teatre a llegir les coses d'una manera determinada i, per tant, qualsevol signe que posis a l'escenari serà interpretat per l'espectador d'una manera determinada. En l'espai arquitectònic es pot donar el cas que qui habita aquest espai potser és un element passiu i, en canvi, en el teatre no és així: l'espectador va al teatre a veure un espectacle i per tant és un receptor actiu.

R. P.: — Quines són les vostres referències en la tasca escenogràfica?

B. P.: — Les referències una mica canvien perquè, és clar, és molt diferent fer un espai realista de la Catalunya rural, com és *Germanes*, dirigit per Carol López, o fer *Santa Joana dels escorxadors*, amb una premissa tal com una «no escenografia»; llavors, busques d'altres referents. Acostumo a mirar molts llibres de fotografia i art contemporani. I sí que hi ha gent per qui tens una debilitat especial, però realment les referències canvien a cada espec-

tacle o, més ben dit, les actualitzes a cada espectacle.

R. P.: — Encara no heu arribat als deu anys de professió i ja heu treballat amb Mario Gas, Josep Maria Mestres, Àlex Rigola, Ramon Simó, Toni Casares, Magda Puyo, Carol López... Quina relació estableix l'escenògrafa amb el director en el procés de la posada en escena?

B. P.: — És diferent segons el director, però en termes generals, o definint una mica la manera que més m'agrada —i la que crec que hauria de ser—, quan l'escenògraf es troba amb el director i es comencen a plantejar l'espai, en el fons el que s'estan plantejant és la dramaturgia de l'obra. De fet, el director, quan té les primeres converses d'espai amb l'escenògraf és quan es planteja si la primera idea de la dramaturgia bàsica funciona. Abans parlàvem de referents, doncs bé, l'un seria Peter Brook, que diu que la relació quan hi ha una representació de teatre és actor-tema-públic, als assaigs és actor-tema-director, però la primera relació de totes és escenògraf-tema-director.

R. P.: — Com és la relació amb els altres components del muntatge teatral: figurinistes, il·luminador...

B. P.: — Hauria de ser súper estreta i col·laborant amb el director, evidentment. Si entenem la paraula escenògraf com aquell que és responsable de la grafia de l'escena en general, veurem com en aquesta definició hi entra no només el que dissenya l'espai si no el que dissenya el vestuari i el que dissenya la llum.

R. P.: — Penseu que haurien de ser una mateixa persona?

B. P.: — No, no necessàriament ha de ser la mateixa persona. L'equip artístic hauria de treballar en grup i amb una comu-



■ *Glengarry Glen Ross*, de David Mamet. Direcció: Àlex Rigola.
Sala Fabià Puigserver, Teatre Lliure, novembre de 2003.
(Ros Ribas/Teatre Lliure.)

nicació fluida per crear cap a la mateixa direcció. Per tant, no cal que la mateixa persona ho faci tot, però sí que hi hagi una personalitat creativa de grup clara. El teatre, a diferència de molts altres mitjans d'expressió artística, és un treball de grup. I quan vas a una obra de teatre, jo crec que cap disciplina de les que han intervingut en el procés de creació hauria de despuntar per damunt de les altres. El que importa és la recepció del tot.

R. P.: — Des de l'any 1999 heu col·laborat molt amb Àlex Rigola, director artístic del Teatre Lliure des de 2003: li heu dissenyat 13 escenografies en 9 anys.

B. P.: — No les he comptades mai.

R. P.: — Es podria dir que durant aquest temps heu estat l'escenògrafa de Rigola? Com va ser l'origen d'aquesta fructífera relació professional?

B. P.: — Fa deu anys, quan vaig començar a treballar, jo feia d'ajudant de Jon Berrondo i l'Alex treballava ajudant Joan Oller, i Jon Berrondo i Joan Oller treballaven junts, per tant, ens vam conèixer treballant d'ajudants per a dues persones que treballaven juntes. Mentre treballava de dia, d'ajudant d'escenografia, feia altres muntatges que eren molt petits, que s'assajaven de nit; tot ens ho feiem més o menys nosaltres. Vull dir que era una altra manera de treballar. Vam començar

a créixer i d'aquí va sortir tot. La Marta Rafa, responsable de vestuari, també ha estat durant molt de temps treballant amb el grup de l'Àlex. Han estat deu anys treballant plegats i ara s'ha obert un parèntesi en la nostra col·laboració. Cadas-cú treballa amb gent diferent, però tenim una relació molt bona.

R. P.: — Com s'enfronta Bibiana Puigdefàbregas a un projecte escenogràfic? Podríeu fer-nos una descripció del procés creatiu, de la vostra metodologia de treball?

B. P.: — Ho intentarem, però cada procés és una mica diferent dels altres. Tant diferent com els dos exemples tan contrastats que l'he explicat abans: una escenografia que no sigui una escenografia, o una escenografia que sigui realista per a una cuina rural. En una cas vas directament a buscar documentació i, llavors, intentes posar-la en el teatre, i en l'altre has de buscar referents artístics —que es basen molt en la fotografia en el meu cas—, o en llibres d'art contemporani. Però en qualsevol cas la metodologia partiria d'una reunió amb el director, on se centren una mica les bases dramaturgiques de l'espectacle. Després, un seguit de reunions que serveixen com a base per crear l'escenografia final: per establir acords estètics, per definir la mobilitat de l'espai escènic, per pensar en el ritme de percepció de l'espectacle... A partir d'aquí, s'elabora un projecte definit, però flexible. Crec que l'escenografia hauria de ser entesa una mica com un actor més que també assaja i que, per tant, es pot equivocar i també pot modificar-se. És a dir, hi ha una idea bàsica, que evidentment es modificarà poc, però que ha de ser prou oberta perquè vagi creixent a mesura que els assaigs

avancen... El dia de l'estrena, estrena tot-hom: els actors i també el treball fet per l'equip artístic.

R. P.: — Pensant en les propostes escenogràfiques que vas fer a *Titus Andrònic* (2001), *Juli Cèsar* (2002) i *Ricard III* (2005) —tres obres de Shakespeare, dirigides per Rigola—, podria dir-nos de quina manera us influeix el text dramàtic en la proposta escènica? Teniu els mateixos criteris a l'hora de treballar l'obra d'un autor actual que la d'un clàssic de la literatura d'alguns segles enrere?

B. P.: — A veure, quant t'enfrontes a una obra no només és el text, sinó també la proposta dramaturgica bàsica que hi ha al darrere, encara que aquesta estigui només esbossada. Aquests tres muntatges que has anomenat, per exemple, són tres propostes molt diferents. *Titus Andrònic* era un projecte d'un espai pràcticament buit, uns elements i prou és el que hi havia, i va ser un espai, una proposta estètica diria perquè d'intervenció a l'espai n'hi va haver relativament poca, que es va anar fent durant el procés d'assaigs. Era molt d'anar provant, de jugar amb el que teníem —i teníem molt pocs diners—, d'anar proposant coses i a veure cap a on ens portaven. Com a projecte previ, l'únic que hi havia era una cortina i un cable. La cortina es feia córrer al final de l'obra. Però, realment era, pot ser, massa obert i vam anar jugant a mesura que avançaven els assaigs. Quant al *Juli Cèsar*, hi havia un text de Shakespeare, que es volia respectar bastant, i havia una proposta de l'Àlex on deia que el que volia que tingués realment importància era la força de la paraula. Si recordeu el cartell de l'espectacle era un micròfon, una mica canviat de color, però un micròfon.

I com que el que volia fer era destacar la força de la paraula per damunt de tot, es va fer al Teatre Lliure de Gràcia així, amb un terra blanc, un vestuari que estilitzava moltíssim els personatges i a la paret únicament les lletres blanques de «ROMA». A la primera part, hi havia una projecció on es llegia «Part I-Paraula», i a la segona escena «Part II-Guerra». En canvi, la proposta de *Ricard III* era totalment oposada a aquestes dues. Perquè l'Àlex volia un Shakespeare, però en un lloc molt concret i molt ambientat realísticament. Ell d'entrada no sabia si el *Ricard III* el faria en un bar, com va acabar sent, o en un supermercat. Però el que sí sabia és que seria un lloc amb un referent realista molt clar. Volia situar-lo en una quotidianitat absoluta. El text de Shakespeare no condiona en si, el que condiona és el text i la proposta dramàtica.

R. P.: — Aleshores treballeu sobre la idea que planteja el director...

B. P.: — Sí, és clar. Però, generalment, no és una idea dibuixada el que hi ha d'entrada, si no que és una proposta dramàtica. Per tant, encara tot està molt obert a nivell de joc creatiu.

R. P.: — Quins projectes vostres destacàreu i per què?

B. P.: — És molt difícil de dir. Dels que et deixen més satisfacció, per exemple el *Juli Cèsar* en va ser un. Arribar a aquell nivell de síntesi ens va costar moltíssim. Era molt conceptual i estaven molt treballats els detalls. Crec que visualment era prou potent, encara que molt senzill, i anava del tot a favor de la proposta de l'Àlex. A mesura que avançava la obra tot anava prenent més i més força. Recordo, al principi del segon acte, quan començava la part de la guerra, que hi apareixia

un actor movent un focus per l'espai i et creixia tot. Era un muntatge que m'agradava molt. L'altre va ser l'*Arcàdia*, dirigit per Ramon Simó, amb un llenguatge totalment diferent. I tants altres. *L'aigua*, un muntatge de Xicu Masó, va ser pensat i dirigit amb molta delicadesa, i per tant en tinc un record entranyable. *Les germanes*, de la Carol López, també és especial. Ella té una manera molt particular de treballar i, per tant, encara que fes una proposta molt realista i que podria semblar antiquada, entre cometes, em va motivar prou per la seva manera de treballar.

R. P.: — Com és, aquesta manera de treballar?

B. P.: — Ella té una estructura i un guió molt clar del muntatge, però el que no hi ha és text. Llavors treballa molt a partir d'improvisacions per anar perfilant l'obra. Amb l'escenògraf defineix un projecte escenogràfic previ abans de començar a assajar, però ha de ser prou obert i flexible per poder participar una mica d'aquest joc d'improvisacions.

R. P.: — Quin és l'estil de les escenografies de Puigdefàbregas?

B. P.: — Jo puc dir el que diuen, de mi mateixa em costa de dir-ho. El que diuen és que acostumo a ser molt sintètica i, a vegades com a defecte, massa neta. O sigui, que també s'han d'explicar els defectes, no només les qualitats... Però sí que m'agrada vigilar molt, no intentar explicar amb l'espai el que ja explica el text. És a dir, no perquè el text parli d'una decadència dels personatges l'espai ha de ser decadent. Una mica és aquesta la idea. No perquè el text parli de qualsevol altre concepte hem d'anar reflectint-lo, al contrari, la contradicció entre una cosa i l'altra potser ajuda a fer créixer l'aspecte visual



■ *Santa Joana dels Escorxadors*, de Bertolt Brecht. Direcció: Àlex Rigola.
Festival Grec, 2004.
(Assaig de Teatre.)

resultant. Sí que procuro vigilar molt de controlar el ritme de percepció de les coses, i això va lligat amb el que he dit abans: si un espai està esquerdat per explicar que els personatges estan esquerdats per dins, l'espectador, quan entra a la sala ja ho ha entès tot i, per tant, hi perd l'interès i el ritme de percepció esdevé pla i avorrit.

R.P.: — Quina funció penseu que han de tenir les noves tecnologies aplicades a l'espectacle teatral?

B. P.: — Doncs, m'hauria de posar una mica al dia per respondre, perquè cada dia surten noves tendències i noves tecnologies, o tot és nou.

R. P.: — Per exemple, les projeccions...

B. P.: — Sí, les projeccions ja fa anys que són als escenaris. Des de fa vint anys o més s'estan fent servir a l'escenari. Les projeccions t'obren una sèrie de possibilitats

increïbles, sobretot pel que fa a la barreja de llenguatges escènics amb llenguatges propis d'altres disciplines com el cinema, i a partir d'aquí a reinventar. T'obren tot un ventall increïble, però realment jo les he fetes servir de manera molt puntual.

R. P.: — Finalment, el fet de ser una dona us ha estat un problema en la vostra professió?

B. P.: — Si ha estat així no ho he percebut mai. Només una vegada em va donar..., vaig tenir aquesta sensació, però no sé ben bé si era per jove o per dona. El difícil no és ser dona i escenògrafa, sinó ser mare tenint aquesta professió, i suposo que com en la majoria de feines. Però, bé, els problemes també els té en Marc per ser pare i treballar. O sigui que es tracta de repartir-ho tot i, sobretot, de saber gaudir de tot.