

Entrevista amb Paco Azorín

Realitzada a Barcelona el 21 de juliol de 2008

Rosa Peralta

Rosa Peralta: — Vau néixer al poble murcià de Yecla, oi?

Paco Azorín: — Bé, vaig néixer allà però em considero molt d'aquí. Jo sóc de mare valenciana i de pare murcià. Hi vaig néixer una mica de casualitat, perquè els meus pares estaven de viatge. Vull dir que em considero català. Primer, vivia a Tarragona amb els meus pares i el 1992 vaig venir aquí, a estudiar a l'Institut del Teatre.

R. P.: — En una entrevista que us van fer a la revista *Escenotècnic*¹ vau dir que des de molt petit volíeu ser escenògraf i que ajudàveu el vostre avi a muntar decorats. Aleshores, el vostre avi també era escenògraf?

P. A.: — No. El meu avi, que era valencià, era músic: tocava el clarinet a la banda de música de València. A València tothom toca un instrument i ell tocava el clarinet. Aleshores, li agradava molt la sarsuela i tenia un grup que feia música de manera amateur. Amb gent de la banda de música i amb ell vaig començar a fer les meves primeres maquetes per ajudar-lo quan fè-

iem aquestes representacions. Però ell era músic, com tothom a València.

R. P.: — Sou una persona molt jove, encara no teniu 32 anys i heu fet més d'un centenar d'obres que tenen a veure amb el disseny de l'espai.

P. A.: — Jo crec que n'he fet més. Crec que en porto cent vint o així.

R. P.: — A més de ser reconegut amb diversos premis per l'escenografia i la il·luminació. ..

P. A.: — Sí. Tinc el premi de la Crítica de Barcelona, el Serrad'Or; el Premi Butaca, un premi fantàstic perquè el públic vota quina escenografia li agrada més; em sembla que de València tinc aquest premi tres o quatre vegades. ..

R. P.: — Treballeu a Catalunya, al País Valencià, a Madrid... Com us podeu multiplicar d'aquesta manera? Capacitat de treball, excés de demanda o molta sort?

P. A.: — De tot una mica. Jo sóc una persona molt i molt afortunada. Ho noto. Imagina't, tu també ho notes! Ha, ha! Això vol dir que sóc al lloc que toca en

el moment que toca i davant de la persona que toca. Jo això ho sé. Però, la sort per si sola, per si mateixa, no vol dir res. No? Hi ha d'haver una feina. I, també, la gent que em coneix bé sap que sóc una de les persones més treballadores i pencaires que han vist mai. Vull dir, que jo tinc una capacitat de feina molt i molt gran i una capacitat molt organitzadora de la feina. Perquè, sí que és cert que quan treballes aquí, a Madrid, a Bilbao i en projectes a l'estranger —que també en tinc—, l'organització és fonamental. Aleshores, sé organitzar, treballar molt, m'agrada molt treballar, també he de dir que no li faig cap mena de fàstics a la feina, al contrari, i a vegades tinc sort... Tot això és un còctel fantàstic.

R. P.: — També vau ser uns quant anys director i organitzador del Festival de Shakespeare a Santa Susanna, que enguany es farà en una nova ubicació. Millorarà això el Festival?

P. A.: — Sí, és clar. El Festival, això que tu dius, que jo sempre he estat tan treballador, doncs, a més a més em vaig buscar una altra feina a l'estiu. Com que soc hiperactiu vaig pensar: a l'estiu què faré, quan s'acabi la temporada teatral? I em vaig inventar el festival, perquè trobava que aquí no n'hi ha, de fet ara és l'únic que hi ha, quan a la resta del món em sembla que jo tenia comptats al voltant de 60 festivals Shakespeare. Als Estats Units cada estat té el seu festival Shakespeare. I vaig pensar que aquí ho podíem fer. I vaig contactar amb l'Ajuntament de Santa Susanna i ho vam fer. I, efectivament, se n'ha fet ja cinc edicions, a Santa Susanna. D'aquestes cinc, jo en vaig ser director de les quatre primeres i després ja ho vaig deixar, perquè no podia més i,

també, perquè vaig pensar que una altra persona havia d'agafar el relleu. I aquesta persona, que és la Montse Vellvehí, que ja va fer la direcció de l'any passat i fa la d'aquest, l'està fent créixer. Realment, no ha canviat d'ubicació: amplia la ubicació perquè és continua fent a Santa Susanna i a més s'amplia a Mataró. Jo crec que serà com el Festival Shakespeare del Maresme. I penso que a més a més estarà bé. Amplia el seu lloc, i d'aquí a uns anys serà el Festival Shakespeare de Catalunya i es farà en molts llocs.

R. P.: — En els vostres inicis professionals vau col·laborar molt, entre d'altres, amb César Oliva, catedràtic de Teatre de la Universidad de Múrcia. Com va començar aquesta relació?

P. A.: — Ens va presentar algú, però no sabia dir-t'ho. I crec que estava pel mig en Ricard Salvat, perquè en Ricard Salvat i en César són molt, molt amics. I em sembla que van coincidir en algunes jornades... Em sembla que va ser al Festival de Sitges, que ja no es fa, en unes jornades. Jo recordo que fa molts anys ens vam conèixer i vam fer una mica d'amistat i des de llavors hem anat col·laborant. De fet, l'any passat i fa dos anys vaig anar a Baeza, on hi ha la Universitat Internacional d'Andalusia, als cursos d'estiu de teatre que coordina César Oliva i jo he anat periòdicament a fer-hi cursos d'escenografia. Tinc una grandíssima amistat amb César.

R. P.: — Què recordeu del vostre primer disseny escenogràfic? Quin consell donàrieu als qui comencen en aquest món?

P. A.: — Bé, són dues preguntes. Quin consell donaria? Que treballin. Al capdavall, és una feina i a la feina s'ha de treballar i molt. Per tant, d'una banda

que treballin (que penquin), i de l'altra, hi ha la part diguem-ne més artística o més diríem conceptual. Jo crec que una persona que comença no ha de tenir por de perdre res i, per tant, ho ha d'arriscar tot, artísticament parlant. Sí, sí, ho ha d'arriscar tot perquè no té res a perdre. Jo crec que quan tens una carrera, vint anys o trenta... Home, perdre, perdre tampoc, perquè en aquesta vida no hi ha res a perdre, però suposo que fa més por. Et diré fins i tot que quan tens trenta anys de carrera ja no et toca arriscar. Arriscar li toca a la gent que comença. No? I, per tant, a un jove escenògraf jo li diria que treballi molt i que s'arrisqui molt. Això, d'una banda, i de l'altra pregunta és que no recordo quina va ser la meua primera escenografia... Tinc el cap fatal.

R. P.: — Heu treballat en molts camps: teatre, dansa, musicals, esdeveniments culturals... Només cal fer un cop d'ull al vostre web per fer-nos en una petita idea. També, és plausible el protagonisme de la llum. Penseu que l'espectre de l'escenògraf del segle XXI ha de ser molt ample, o s'hauria d'anar cap a una especialització?

P. A.: — Ah no! Claríssimament s'ha d'anar cap a una amplitud. El meu cas pot ser una mica exagerat, però el meu cas també pot ser força representatiu dels meus col·legues, es a dir, no solament fem escenografia de teatre: fem escenografia de teatre, fem platós de televisió, hi ha gent que fa alhora cine, fem exposicions, fem dissenys d'exposicions... Per exemple, hi ha un vessant de la nostra professió que és treballar per a empreses de publicitat per fer congressos, esdeveniments, etc., per dir-ho d'una altra manera, d'espectacles o de fets que són susceptibles de ser dissenyats, no? Vull dir, realment, que

independentment que jo personalment hagi tocat molt la llum o que hagi dirigit, o el que sigui, crec que els escenògrafs d'avui en dia tenen moltes més coses que no només dissenyar per al teatre. I jo crec que en un món que cada cop és més global, que cada cop està més comunicat, no tindria gaire sentit anar cap a una especialització tan i tan contundent.

R. P.: — Com definiríeu l'escenografia? Hi ha una escenografia amb majúscula (teatre, òpera, dansa) i una altra amb minúscula (pessebres, actes culturals...)?

P. A.: — No. Aquesta idea existeix, però no és amb majúscula ni amb minúscula. Jo crec que la importància d'un projecte la hi dones tu. Jo treballo, per exemple, a l'Òpera de Paris, i per a mi el projecte de l'Òpera de Paris no ha estat més important que un muntatge que vaig fer per exemple a la sala Tantarantana, que és una sala alternativa, fa deu anys. La importància del projecte, aquesta majúscularitat, si es pot dir així, la dones tu amb tot el que hi poses. Això segur. Sí que hi ha coses que són més artístiques i coses que són més tècniques o aplicades, que diríem, no? Entre les artístiques està l'escenografia en estat pur i entre les no artístiques aquestes coses de publicitat, aquestes coses que jo faig de vegades per a això, per a l'Ajuntament de Madrid, com el «Belén Municipal». Tampoc no cal posar-hi un component artístic perquè no és el territori. A més a més, quan jo feia això dirigia l'arquitectura que continuaria el pessebre, per tant ni tan sols faig el pessebre, i aquesta arquitectura que ha de contenir tot això ha de funcionar com a continent, com a acompanyant. És una titularitat compartida com si diguéssim, amb el Belén i, per tant, s'ha de saber es-

tar en una segona fila. Per tant, en aquest sentit sí que trobo que aquest vessant és una mica més aplicat i sí que n'hi ha una mica més artística que és l'escenografia. Però, dintre de l'escenografia i dintre de les coses aplicades la importància els la dones tu amb el que impliquis i amb tot el que hi pots posar.

R. P.: — I podríeu donar-nos una definició d'escenografia?

P. A.: — Primer anem per la definició oficial que és la definició etimològica d'escenografia que ve de l'*skena* grega i de *grafia* que és dibuixar l'*skena*, o sigui, tot això que hi ha a l'escenari. I la meva...?, jo amb els anys la vaig canviant... Tampoc no la penso molt però sí que noto que va canviant. Jo crec que escenografia és tot allò que tu vols que sigui escenografia, és a dir un gest d'un actor que li explica a un altre... Vaig veure, per exemple, un actor que volia recrear unes muntanyes precioses (fa el contorn de les muntanyes amb el dit)..., aquest dibuix amb el dit és escenografia, perquè està fent referència a un element visual. Per tant, per a mi escenografia és tot allò que és susceptible de ser dissenyat i que té a veure amb l'escenari. Però, pot ser des del gest d'un actor fins a, per descomptat, un element del mobiliari, una cadira, una paret... La música és escenogràfica sempre que sigui una música que fa referència a un lloc..

R. P.: — Heu parlat en conferències de la teoria i de la pràctica escenogràfica. Sou un teòric l'escenògraf del segle XXI?

P. A.: — Jo crec que una cosa és el teatre i una altra la teoria del teatre. De fet, en la història del teatre espanyol no han estat les mateixes persones les que han fet teatre que les que han teoritzat. Ja que la teoria del teatre del segle XX l'ha feta gent

provinent de la universitat i que han dirigit, però tampoc no tant, per exemple el José Monleón o el César Oliva, que són persones que han teoritzat sobre teatre i després hi ha la gent que realment fa teatre. De vegades s'ajunten en una sola persona. No? Per exemple en Lluís Pasqual és una persona que ha fet molt teatre i a més a més ha teoritzat i ha escrit molt sobre teatre. En el meu cas jo penso que està bé fer, però també està molt bé saber per què es fa allò. A mi m'agrada molt teoritzar. I, a vegades, jo sóc una mica crític amb els meus companys perquè hi ha una gran part de la professió que és incapaç de teoritzar, que és incapaç d'escriure i expressar el que està fent. Agafen, dibuixen i no saben ni per què han fet allò ni sabrien explicar-ho. Penso que és important. També t'he de dir que, independentment de la meva facultat d'escenògraf, també m'he dedicat molt a la docència, vull dir a través de conferències, de classes magistrals, de cursos, de classes a l'Institut del Teatre... Aleshores tinc un compromís amb mi mateix, a part de fer teatre, d'explicar molt bé la nostra professió, perquè jo crec que s'ha d'explicar. La gent..., tu vas al carrer i dius «escenografia» i diuen «i això què és?». Jo sí que crec que hi ha en el meu cas concret una responsabilitat d'explicar a la societat què és i en què consisteix.

R. P.: — Ara parlem de la pràctica escenogràfica de Paco Azorín. Com s'enfronta a un projecte teatral? Espereu a saber la idea del director o alguna vegada heu estat el qui heu donat una proposta trencadora que ha condicionat la dramaturgia de l'obra?

P. A.: — Sí, en general aquesta segona opció és la meua. Jo no espero mai que

un director em digui què vol fer. Jo faig la lectura de l'obra o si és una òpera escolto la música... I el cap se'm dispara, va sol. No puc fer la lectura de *La casa de Bernarda Alba* i no tenir cap mena d'idea fins que el director em digui què vol fer. Aquella obra he d'anar mirant-la, escoltant-la... Aleshores, a mi m'agrada sempre anar primer, abans que el director em digui què vol fer jo li dic el que a mi m'agradaria fer i després anirà canviant. Per descomptat que el teatre és un art comú, el teatre no és un art d'individualitats. Vull dir que el treball del director i de l'escenògraf és important, i el diàleg i la relació entre els dos fonamental. Crec que si miro tota la meva producció podria dir-te que un setanta per cent són propostes meves al director

R. P.: — Heu tingut la temptació de dirigir?

P. A.: — Sí, i ho he fet. Vaig dirigir l'any passat al Festival Shakespeare, quan ja no n'era director, un *Hamlet*, de Koltès, que era una obra inèdita. Això va ser l'any passat i ara a Madrid el més de maig he dirigit una sarsuela, a la festa de San Isidro, era un encàrrec de l'Ajuntament de Madrid, i la veritat és que m'ho he passat molt bé. I he decidit que a partir d'ara he de dirigir, allò un cop a l'any, una cosa així, a poc a poc, perquè tampoc no cal atabalar-se. Però sí que és cert que la manera que jo tinc d'entendre l'espai està molt relacionada amb la posada en escena i molt relacionada amb la manera de dirigir. És a dir, jo com a escenògraf em considero més a prop d'un director que no pas d'una persona que pinta.

R. P.: — Com és el vostre procés de treball, des del principi fins a l'estrena (esbossos, maquetes, investigació prèvia...)?

P. A.: — He de dir, i això és important, que cada obra comporta un procés de feina, diferent de l'altra. Crec que no he tingut mai dos projectes iguals, ni paral·lels en el temps, ni res. Vull dir, que cada obra demana una manera de treballar. Hi ha obres que, per exemple, començo per fer-ne una maqueta; n'hi ha d'altres que ni faig maqueta; n'hi ha que faig vint vegades la maqueta, o que només dibuixo, o les faig amb tres dimensions a l'ordinador. Noto que cada obra em demana una tècnica de treball, no? Però si que començo per donar-li importància a la idea. Jo penso que sense una idea no hi ha res. D'alguna manera, em rebel·lo davant d'una escenografia tradicional decorativista i lluito per fer una escenografia més conceptual i més contundent. Això què vol dir? Que quan tens una peça d'abans, entre les mans, has de decidir què vols dir, escenogràficament parlant, amb aquella obra. Has de trobar una manera de dir-ho. Això, aquesta és l'etapa més complicada, i jo quan estic treballant i estic provant la idea tinc un cert malhumor fins i tot perquè realment alguna cosa es mou pertot arreu quan estàs buscant. I hi ha un moment, que de vegades triga molt a arribar, que de vegades arriba de seguida —ja he dit que no hi ha dos processos iguals—, que tenim la idea i et dius: «Ah, ja, això ho farem així». És un moment en què realment s'aprofita tota la creació i a partir d'aquí s'ha de dir que el procés esdevé molt tècnic; aleshores, ja no és el plantejament artístic, que és quan has tingut la idea, sinó que has de fer servir totes les tècniques que tinguis a la teva mà —maquetes, dibuixos, construccions— per portar allò a terme, per fer-ne una realitat. Hi ha dues parts molt importants del



■ *Joseph i Maria*, de Peter Turrini. Direcció: Carme Portacelli.
Temporada Alta, 2008.
(David Ruano.)

projecte: una que és artística fins a tenir la idea, i una altra que és la tècnica de desenvolupar-la fins al dia de l'estrena.

R. P.: — De quina escenografia representativa us agradaria parlar-nos?

P. A.: — És complicat, és complicat. Són moltes. Jo diria que l'última que he fet. L'última que he fet és ...

R. P.: — La de *Cants d'amor, furor i llàgrimes*, de Carme Portaceli i Gabriel Garrido.

P. A.: — Bé, és l'última que s'ha estrenat. Quan dic fer parlo del que estic cuinant. No? En aquest cas seria *Le nozze di Figaro*, de Mozart, que fem al Liceu amb Lluís Pasqual el mes de novembre. Va ser molt curiós, perquè tot va venir sentint la música. Sí, sentint l'òpera de Mozart.

Aquesta escenografia va sortir molt al llit, escoltant la música. Noto que hi ha moltes àries i moltes referències, durant tota l'òpera, al ball, al fet de ballar. I, és veritat, hi ha molts números que són ballables, hi ha moltes referències al fet de ballar i, aleshores, vam articular-ho tot per fer una sala de dansa. És a dir, una sala de dansa com d'un palau de l'època, que tingués una sala amb miralls per ballar, unes barres per fer ballet. Va ser la idea motriu i a partir d'allò es va desenvolupar el projecte. Penso que és una idea maca i la veritat és que ha estat molt agradable.

R. P.: — Vau mirar el que han fet altres, vau investigar?

P. A.: — Saps que passa amb això? Jo feia tot això quan començava, anava mirant

els mestres, què feien els mestres. Després, vaig arribar a la conclusió que si vols ser tu mateix, precisament t'has d'aïllar una mica del que fa la resta, perquè si no, al capdavant, és impossible treballar. Perquè, per exemple, de *Les noces de Figaro* se n'han fet tres mil produccions al llarg de trenta anys, i si tu has de mirar tot això al final no faries res. Jo crec que és al contrari: t'has d'aïllar una mica i pensar realment què vols fer tu.

R. P.: — Entre els directors amb què més heu treballat hi ha la Carme Portaceli. D'on ve aquesta predilecció per ella?

P. A.: — Bé, és que la Carme i jo som com un matrimoni artístic, ha, ha... Sí, sí. Som com un matrimoni i em sembla que portem vint-i-set o vint-i-vuit espectacles junts, vull dir, que ja és tota una trajectòria. I de vegades ens entenem ja sense ni parlar, i això està bé, hi ha com un tàndem, com una comunicació profunda que està molt bé. Ella, a més a més, és una directora que dona una importància vital a l'espai escènic i a la posada en escena, i això està molt bé. I jo, la veritat, amb ella he trobat tot un camp per experimentar, per anar més enllà, per arriscar-me, i això, la veritat, m'ha agradat molt. Jo penso que en la meua carrera hi ha dos directors fonamentals: un és la Carme Portaceli i l'altre és el Lluís Pasqual. Dos directors que surten tots dos del Lliure però, curiosament, molt diferents l'un de l'altre. Fins i tot diria que són com dos pols oposats. No? I a mi em va molt bé, perquè les coses que aprenc amb un i amb l'altre són diferents i vaig tenir com una perspectiva molt diferent dels dos, i és molt enriquidor treballar amb ells.

R. P.: — Heu estat l'escenògraf d'alguns dels muntatges de més èxit de l'escena

catalana com, per exemple, *El mètode Grönholm*, *Grease*... Considereu que s'ha parlat prou de l'escenografia i de l'escenògraf com a col·laborador o personatge mut en l'èxit de l'obra?

P. A.: — Mira, en el cas d'*El mètode Grönholm* jo crec que sí. Quan es va estrenar, perquè es va estrenar al Nacional, la veritat es que vaig tenir molt bones crítiques de l'escenografia. Un dels premis que tinc és per la seva escenografia. I la veritat és que del musical *Grease* també se'n va parlar molt, entre d'altres coses perquè el musical es un gènere que demana certa espectacularitat de mitjans. L'escenografia en un musical té un paper més important que no, per exemple, al teatre de Samuel Beckett. En els dos casos —*El mètode Grönholm* i *Grease*—, sí que hi ha hagut un reconeixement a l'escenografia.

R. P.: — També heu treballat organitzant esdeveniments a Barcelona, però sobretot a Madrid. Com hi arribeu, a l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Madrid?

P. A.: — És molt simple: amb una trucada. Un dia em van trucar i em van dir: «Vols col·laborar amb nosaltres per fer algunes coses d'activitats culturals i això?». I vaig pensar: per què no? I em van proposar coses tan diferents com això de fer el *Belén municipal*, o per exemple, la coordinació artística de la campanya de Madrid per a la Candidatura Olímpica de 2012. I em va fer gràcia, perquè són coses molt diferents formalment però de continguts són el mateix, no? Has de dissenyar una cosa per adreçar-te a un públic. De vegades el públic està en directe i són quatre-centes persones i de vegades, com això de la campanya de 2012, són vint milions i durant sis mesos, i per televisió, etc. Però conceptualment és el mateix.

R. P.: — Com empreneu projectes on la idea és un producte, una marca o una empresa, a diferència del fet teatral?

P. A.: — A mi em criden molt per fer aquestes coses perquè les faig des d'un punt de vista molt teatral, i això els agrada molt. Què vol dir? Que quan parlava abans d'agafar una obra de teatre i trobar la idea, com jo l'explicaria des de la meva perspectiva i des d'avui, en un tema comercial o publicitari és exactament el mateix. Jo penso: «Què necessito explicar al públic. Necessito explicar, jo què sé, per exemple, que la Seat presenta un cotxe i que és un cotxe atractiu, i que es mou, i que va canviant... Podríem fer una escenografia, no ho sé, com que es vagi movent i que vagi ensenyant el cotxe amb diferents...» Sempre amb un criteri una mica teatral, una mica més artístic. No?

R. P.: — Creieu que hi influeixen molt, les noves tecnologies i els nous materials, en el llenguatge escenogràfic?

P. A.: — Sí, però no m'ho plantejo com que ara tot això nou sigui més important que abans. Jo crec que el teatre, i l'escenografia en particular, és un art del seu temps. Es a dir, així com Shakespeare a la seva època tirava mà de les coses de la seva època —de la fusta, de la pintura—, quan va arribar el corrent elèctric, el teatre el va fer servir a l'escenari; quan va arribar el ferro, va fer servir el ferro... Ara fem servir més les coses de la nostra època, i les coses de la nostra època són, per descomptat, Internet, les noves tecnologies, la videoprojecció... Tot. Vull dir amb això, que em sembla natural i lògic que el teatre faci servir les coses de la seva època. Per a mi el teatre, i això és important, és una manifestació artística contemporània. No entenc el teatre arqueològic.

R. P.: — Hi ha algun dels vostres muntatges que considereu que és el més tecnològic?

P. A.: — Vam fer amb el Lluís Pasqual una obra que deia *Mòbil*, del Sergi Belbel, i que era la més tecnològica en el sentit que l'escenografia era una pantalla immensa, i el terra de mirall, que es movien. I era tecnològica, per entendre, d'acabats, però conceptualment no l'era.

R. P.: — Des de 2004 heu rebut diversos premis a la millor escenografia i a la millor il·luminació de la Generalitat de Catalunya, de la Generalitat valenciana, i heu estat finalista diverses vegades, entre d'altres, dels Premis ADE. Un dels vostres guardons va ser el Premi de la Crítica Serra d'Or, l'any 2004, a l'aportació més interessant per, llegeixo literalment, «la seva diversitat estètica i la multiplicitat de formats que ha sabut adaptar a les produccions i espais més variats». La descripció sembla ajustar-se molt al vostre perfil. Penseu que són aquestes les paraules que el resumirien?

P. A.: — Sí. T'he de dir que quan em van comunicar aquest premi per telèfon em van fer una lectura de tot això, i vaig pensar: «Collons!». Però, amb el temps sí que penso que és bastant representatiu. Crec que és molt representatiu de la meva feina una recerca constant, d'anar més enllà, d'adaptar-me molt a l'espai, és a dir, a l'espai teatral, també —per a mi no és igual fer una òpera per a l'Òpera de París, que un muntatge al Nacional, que al Palau de la Música o que a una sala petita. És un espai, l'espai teatral, que ja t'està demanant un tipus de relació amb el públic, i sempre m'he adaptat molt als diferents formats i a les diferents obres. No és igual fer una òpera amb quaranta

persones a l'escenari que un monòleg, no? Tot això s'ha de tractar sempre de manera diferent. Em va sobtar, també, aquest premi perquè també va ser el primer i perquè sembla un premi d'aquests de tota una vida. Ha, ha. I, de fet, quan el vaig anar a recollir molta gent es pensava que el Paco Azorín s'havia mort i que jo era el seu fill o el seu nét, perquè són premis d'aquest a tota una carrera. No? Sí, penso que pot resumir la meua carrera. De fet estic molt satisfet d'aquest premi.

R. P.: — I això del codi de barres amb «paco azorín» com a signatura o marca?

P. A.: — Ho dius pel lloc web? Bé, això és d'una escenografia, de *La casa de Ber-*

narda Alba. No m'he preocupat massa de dissenyar la meua imatge personal, corporativa diguéssim, però em sembla un element contemporani preciós, primer perquè de aquí no res ja no tindrem..., em sembla que ja tenim el document d'identitat o el carnet de conduir amb codi de barres. Crec que és una cosa absolutament contemporània; després, m'agrada molt el color blanc i el color negre, m'agrada molt la contemporaneïtat i trobo que el codi de barres, de cop i volta, és un element molt de la nostra època per bé o per mal, encara no ho sabem.

R. P.: — Moltes gràcies per dedicar-nos el vostre temps.

NOTES

1. BELENGUER I PLA, Cristina, «Paco Azorín, pasión por la escenografía», a *Escenotécnica*, n. 41, any 8 (setembre-octubre), pp. 12-17.
-