

JOAN ABELLAN

L'ESCENOGRAFIA DE FABIÀ PUIGSERVER.

Fabià Puigserver va a Ginebra el 1954. El 1956 es trasllada a Barcelona i treballa a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual com a ajudant d'interpretació, exercint alhora com a professor d'Escenografia de la mateixa escola. D'ençà del 1961 comença el seu treball escenogràfic tant en el camp independent com en el professional, del qual podem comptabilitzar, fins al moment present, cent tretze muntatges per a espectacles produïts principalment a Barcelona i també a Madrid, Buenos Aires, Berna, Zuric, Toronto i per a la televisió polonesa.

El nom de Fabià Puigserver també va unit a la fundació del Primer Teatre Independent Universitari, el grup de teatre per a infants L'Oliba, del GTI,¹ del Teatre de l'Escorpi i del Teatre Lliure, el primer, i ara com ara l'únic, teatre estable català. En l'actualitat, Fabià Puigserver alterna el seu treball escenogràfic amb el de direcció escènica. Molts dels espectacles del Teatre Lliure (*Mahagonny*, de Brecht i Weill, *Titus Andrònic*, de Shakespeare, *La nit de les tribades*, d'Enquist, *Jordi Dandin* i *El misàntrop*, de Molière, *Fulgort i mort del Joaquin Murieta*, de Nerada i *L'heros*, de Rusiñol) duen la seva firma. Val a dir que aquesta faceta de Fabià Puigserver té els seus inicis molt abans de la fundació del Teatre Lliure. *El silenci de la vida* de Richardson, en l'EADAG (1962), *Las galas del disfraz* i *La cabeza del Bautista*, de Valle Inclán, amb el Teatre Universitari Independent (1965) i *Quiriquibá*, de Joan Brassa, amb el Teatre de l'Escorpi (1975) són algunes de les primeres experiències d'escenificació.

Entre els anys 1971 i 1980, el treball teatral de Fabià Puigserver té també una notable projecció a partir de la seva dedicació pedagògica a l'Institut del Teatre, de Barcelona. I fem, finalment, esment del reconeixement que l'obra escenogràfica de Fabià Puigserver ha obtingut fins ara amb els premis X Cicho Teatro Latino (1967), Medalla de oro de los críticos (Festival de Valladolid, 1973), Premio Nacional de Escenografía (1973), el de la crítica de Los Angeles (1974),

1. Vegeu: Xavier Flassan, *De l'off*, Barcelona a l'edició comercial, Monografies de Teatre, Institut del Teatre i Edicions 62, 1976.

1. BREU INTRODUCCIÓ BIOGRÀFICA

Fabià Puigserver neix a Olot l'octubre del 1938. El 1939 s'exilia amb la seva família i passa els seus primers anys a França. El 1950 s'installa a Polònia. Cursa estudis de Belles Arts i comença a perfilar-se la seva vocació teatral. El seu retorn a Catalunya s'esdevé l'any 1959. Molt aviat es matricula a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual com a alumne d'interpretació, exercint alhora com a professor d'Escenografia de la mateixa escola. D'ençà del 1961 comença el seu treball escenogràfic tant en el camp independent com en el professional, del qual podem comptabilitzar, fins al moment present, cent tretze muntatges per a espectacles produïts principalment a Barcelona i també a Madrid, Buenos Aires, Berna, Zuric, Toronto i per a la televisió polonesa.

El nom de Fabià Puigserver també va unit a la fundació del Primer Teatre Independent Universitari, del grup de teatre per a infants L'Òliba, del GTI,¹ del Teatre de l'Escorpí i del Teatre Lliure, el primer, i ara com ara l'únic, teatre estable català. En l'actualitat, Fabià Puigserver alterna el seu treball escenogràfic amb el de direcció escènica. Molts dels espectacles del Teatre Lliure (*Mahagonny*, de Brecht i Weill, *Titus Andrònic*, de Shakespeare, *La nit de les tribades*, d'Enquist, *Jordi Dandín* i *El misantrop*, de Molière, *Fulgort i mort del Joaquín Murieta*, de Neruda i *L'hèroe*, de Rusiñol) duen la seva firma. Val a dir que aquesta faceta de Fabià Puigserver té els seus inicis molt abans de la fundació del Teatre Lliure. *El silenci de la vida* de Richardson, en l'EADAG (1962), *Las galas del difunto* i *La cabeza del Bautista*, de Valle Inclán, amb el Teatre Universitari Independent (1965) i *Quiriquibú*, de Joan Brossa, amb el Teatre de l'Escorpí (1975) són algunes de les primeres experiències d'escenificació.

Entre els anys 1971 i 1980, el treball teatral de Fabià Puigserver té també una notable projecció a partir de la seva dedicació pedagògica a l'Institut del Teatre, de Barcelona. I fem, finalment, esment del reconeixement que l'obra escenogràfica de Fabià Puigserver ha obtingut fins ara amb els premis X Ciclo Teatro Latino (1967), Medalla de oro de los críticos (Festival de Valladolid, 1973), Premio Nacional de Escenografía (1973), el de la crítica de Los Angeles (1974),

1. Vegeu: Xavier FABREGAS, *De l'off Barcelona a l'acció comarcal*. Monografies de Teatre, Institut del Teatre i Edicions 62, 1976.

el FAD d'interiorisme, pel Teatre Lliure (1977) i el Ciutat de Barcelona (1978).

2. CRONOLOGIA

1961. *Les aventures d'en Massagran*, de Folch i Torres, director F. Roda. ADB, Barcelona.
1962. *El secret del rei Midas*, de C. Suqué, director J. Sarsanedas. ADB, Barcelona.
Algú a l'altre cap de peça, de M. de Pedrolo, directora M. A. Capmany. EADAG, Barcelona.
La Dorotea, de Lope de Vega, director R. Salvat. EADAG, Castelldefels.
Primera història d'Esther, de S. Espriu (figurins), director R. Salvat. EADAG, Barcelona.
Mort d'home, de R. Salvat, director J. Montanyès, AA. Escoles Laietània, Barcelona.
Els caps canviats (llegenda hindú), directora M. A. Capmany, Barcelona.
Poesia i realitat, de J. M. Castellet, director R. Salvat. EADAG, Barcelona.
1963. *La més forta*, de Strindberg, director M. Núñez. EADAG, Barcelona.
Santa Juana, de G. B. Shaw, director R. Salvat. EADAG (Teatre Grec), Barcelona.
La fira d'arrambi qui pugui, de J. Anouïhl, director R. Salvat. Teatre Romea, Barcelona.
Los constructores de imperios, de B. Vian, director R. Salvat. Dido Pequeño Teatro de Madrid, Madrid.
El portero, de H. Pinter, director R. Salvat. Petit Teatre de Barcelona.
Antígona, de S. Espriu, director R. Salvat. EADAG, Teatre Romea, Barcelona.
Gent de Sinera, de S. Espriu, director R. Salvat. EADAG, Teatre Romea, Barcelona.
1965. *Las galas del difunto* i *La cabeza del Bautista*, de Valle Inclán, director F. Puigserver. Teatro Universitario Independiente, Barcelona.
Sacrilegio, de Valle Inclán, director F. Nello. Teatro Universitario Independiente, Barcelona.
La zapatera prodigiosa, de F. García Lorca, director E. Polls. Teatro Poliorama, Barcelona.
1966. *La Comèdia de l'olla*, de Plaute, director F. Nello. L'òliba, Barcelona.
Un tal señor Blot, de P. Daninos, director J. M. Loperena. Teatro Poliorama, Barcelona.

- Mimetismes*, d'Els joglars, director A. Boadella. Teatro Windsor, Barcelona.
- Tassarba*, d'E. Morera i J. Vallmitjana, director F. Nello i A. Ros Marbà. Gran Teatre del Liceu, Barcelona.
- El Retablo de Maese Pedro*, de M. de Falla, director F. Nello. Saló del Tinell, Barcelona.
- Antígona*, de Sòfocles. Televisió polonesa, Varsòvia.
- La vida es sueño*, de Calderón, director A. Ulloa. Teatro Liceo, Buenos Aires.
- Otelo*, de W. Shakespeare, director A. Ulloa. Teatro Liceo, Buenos Aires.
1967. *El maestro de danzar*, de Lope de Vega. Televisió polonesa, Varsòvia.
- El soldat de la reina de Madagascar*, de Zalewski. Televisió polonesa, Varsòvia
- Els diàlegs de Ruzante*, d'A. Beolco, dit El Ruzante, director F. Nello, F. Formosa i V. Pons. GTI, Teatre Romea, Barcelona.
- L'arca de Noé a Hamburg*, de J. Oliver, director F. Formosa i F. Nello. Cova del Drac, Barcelona.
- Semper Nunc*, de Junyent Massana, director F. Cruzate. Teatre Romea, Barcelona.
- Les noces de Figaro*, de Beaumarchais, director F. Nello. GTI. Teatre de l'Aliança, Barcelona.
1968. *El adefesio*, de R. Alberti, director M. Gas. Teatre Capsa, Barcelona.
- La nit de reis*, de W. Shakespeare, director V. Pons. Teatre Romea, Barcelona.
- Els baixos fons*, de M. Gorki, director F. Nello. GTI, Teatre de l'Aliança, Barcelona.
- La comèdia de la guerra*, de C. Goldoni, director F. Cruzate. L'Òliba, Teatre Romea, Barcelona.
1969. *La serva Padrona*, de Pergolese, director F. Nello. Jovenuts Musicals. Palau de la Música Catalana, Barcelona.
- La terra es belluga*, de J. Bordas, director F. Nello. L'Òliba, Teatre Romea, Barcelona.
- Tot amb patates*, d'A. Wesker, director M. Gas. GTI. Teatre de l'Aliança, Barcelona.
- La paz*, d'Aristòfanes, director M. Narros. Teatro Español, Madrid.
- Amics i coneguts*, director J. Monleon. Companyia Núria Espert. Teatre Poliorama, Barcelona.
- El maestro de música*, de Pergolese, director F. Nello. Jovenuts Musicals. Palau de la Música Catalana, Barcelona.
1970. *La noche de los asesinos*, de J. Triana, director T. Tribes. Teatre Capsa, Barcelona.
- El retaule del flautista*, de J. Teixidor, director J. Teixi-

- dor. GTI. Teatre de l'Aliança, Barcelona (1971, al Teatre Capsa, sota la direcció de F. Formosa).
- Ja hi som tots*, de R. Bascompte, director R. Bascompte. Teatre Romea, Barcelona.
- La farsa del mestre Patelin*, director F. Nello. L'Òliba. Teatre Romea, Barcelona.
- La baralla fingida*, de Cimarossa, director F. Nello. Joven-tuts Musicals. Palau de la Música Catalana, Barcelona.
1971. *La nau*, de J. M. Benet i Jornet, director F. Nello. GTI. Teatre Romea, Barcelona.
- El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, director R. Salvat. Teatro Nacional de Barcelona. Teatro Poliorama, Barcelona.
- Yerma*, de F. García Lorca, director V. García. Compañía Núria Espert. Teatro de la Comedia, Madrid.
- Guillem Tell*, de Schiller, director F. Nello. L'Òliba. Teatre Romea, Barcelona.
1972. *Lisístrata*, d'Aristòfanes, director J. L. Gómez. Compañía Aurora Bautista. Teatro Eslava, Madrid.
- Una guerra en cada esquina*, de L. Matilla, director A. Chic. Teatre Capsa, Barcelona.
- Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, director F. Nello. Teatro Don Juan, Barcelona.
- Tiempo del 98*, de J. A. Castro, director A. Miralles. Compañía Cátaros. Teatre Capsa, Barcelona (amb el Taller d'Escenografia de l'Institut del Teatre de Barcelona).
- Tango*, director M. Gas. Cabaret Martin's, Barcelona.
- El señor Puntilla y su criado Matti*, de B. Brecht, director F. Nello. Teatro Don Juan, Barcelona.
- La mujer y el ruido*, director M. L. Oliveda. Teatro Prado, Sitges.
1973. *El Ball del Sant Crist*, director E. Reverter. Església parroquial de Salomó (amb el Taller d'Escenografia de l'Institut del Teatre).
- Señorita Julia*, d'A. Strindberg, director A. Marsillach. Compañía Amparo Soler Leal. Teatro Marquina, Madrid.
- La mosqueta*, de Ruzante, director V. Pons. Teatre Grec, Barcelona.
- Canta, gallo acorralado*, de S. O'Casey, director A. Marsillach. Teatro de la Comedia, Madrid.
- La mosqueta*, de Ruzante, director V. Pons. TEI, Madrid.
- Mort de gana show*, de La Trinca, director J. G. Schroeder. Teatre Romea, Barcelona.
- Las troyanas*, director E. Polls. Teatro Nacional María Guerrero, Madrid.
1974. *Berenàveu a les fosques*, de J. M. Benet i Jornet, director J. M. Segarra. Teatre Capsa, Barcelona (figurins).
- Los cantos de Maldoror*, de Lautremont, director P. Pla-

- nella. Capella Antic Hospital Santa Creu, Barcelona.
Quan va ser el darrer dia que vas veure la mare?, director V. Pons. Teatre Romea, Barcelona.
1975. *Alias Serrallonga*, d'Els joglars, director A. Boadella. Teatre Casino de Granollers.
La setmana tràgica, de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants, director Lluís Pasqual. Teatre de l'Aliança, Barcelona.
L'escola dels Bufons, de Ghelderode, director P. Planella. Teatre Capsa, Barcelona.
El dragón, de Schwarz, director J. A. Hormigon. Compañía Juan Diego. Madrid (no estrenat).
Los siete puñales, ballet sobre *Bodas de sangre*. coreògraf S. Jansen. Òpera Municipal, Berna.
Un hombre es un hombre, de Brecht, director J. A. Hormigon. Teatre Romea, Barcelona.
Terra baixa, de Guimerà, director J. Montanyès. Teatre de l'Escorpí. Teatre de l'Institut, Barcelona.
El rey que rabió, de Chapí, director J. Tamayo. Compañía Lírica Nacional. Teatro Español, Madrid.
1976. *La lozana andaluza*, de Murotti, director J. Tamayo. Compañía Lope de Vega. Teatro Bellas Artes, Madrid (no estrenat).
Quiriquibú, de J. Brossa, director F. Puigserver i G. J. Graells. Teatre de l'Escorpí. Teatre de l'Aliança, Barcelona.
El Mortitxol i altres danses, director A. Sans. Esbart de Rubí. Palau de la Música Catalana, Barcelona.
Per tante cose, directora A. Ricci. Teatre de l'Institut, Barcelona.
El bon samarità, càntir amunt càntir avall, de J. Abellan, director Ll. Pasqual i P. Planella. Teatre Grec, Barcelona.
Camí de nit, de Ll. Pasqual, director Ll. Pasqual. Teatre Lliure, Barcelona.
1977. *Mahagonny*, de Brecht i Weill, director F. Puigserver. Teatre Lliure, Barcelona.
La cacatua verda, de Schnitzler, director P. Planella. Teatre Lliure, Barcelona.
Leonci i Lena, de Büchner, director Ll. Pasqual. Teatre Lliure, Barcelona.
Paisatge amb figures. Televisió polonesa, Varsòvia.
1978. *Titus Andrònic*, de W. Shakespeare, director F. Puigserver. Teatre Lliure, Barcelona.
Hedda Gabler, d'Ibsen, director P. Planella. Teatre Lliure, Barcelona.
Una altra Fedra, si us plau, d'Espriu, director Ll. Pas-

- qual. Companyia Núria Espert. Teatre Barcelona, Barcelona.
- Vida del rei Eduard II d'Anglaterra*, de Marlowe-Brecht, director Ll. Pasqual. Teatre Lliure, Barcelona.
- M-7 Catalònia*, d'Els joglars, director A. Boadella. Perpinyà.
- Antígona*, d'Espriu, director J. Montanyès. Teatre d'Horta, Barcelona (figurins).
1979. *Pel broc gros*, de La Trinca. Teatre Barcelona, Barcelona.
- La bella Helena*, d'Offembach-Hacks, director P. Planella. Teatre Lliure, Barcelona.
- Un lloc entre els morts*, de M. A. Capmany, director J. Montanyès i J. Segarra. Teatre Romea, Barcelona.
1980. *Les tres germanes*, de Txèkhov, director Ll. Pasqual. Teatre Lliure, Barcelona.
- Jordi Dandin*, de Molière, director F. Puigserver. Teatre Lliure, Barcelona.
1981. *El balcó*, de Genet, director Ll. Pasqual. Teatre Lliure, Barcelona.
- Operació Ubú*, director A. Boadella. Teatre Lliure, Barcelona.
- Medea*, d'Eurípides, director Ll. Pasqual. Companyia Núria Espert. Teatre Grec.
- La hija del aire*, de Calderón, director Ll. Pasqual. Centro Dramático Nacional, Madrid.
1982. *Bodas de sangre*, ballet, Toronto.
- Fulgor i mort de Joaquín Murieta*, de Neruda, director F. Puigserver. Teatre Lliure, Barcelona.
- Sansón y Dalila*, de S. Saëns, director Ll. Pasqual. Teatro de la Zarzuela, Madrid.
- El comte Arnau*. Esbart de Cornellà.
- Carnestoltes*. Esbart de Rubí. Gran teatre del Liceu, Barcelona.
- El Misanthrop*, de Molière, director F. Puigserver. Teatre Lliure. Teatre Grec, Barcelona.
- Primera història d'Esther*, d'Espriu, director Ll. Pasqual. Teatre Romea, Barcelona.
1983. *Soledat*, ballet, Zurich.
- Advertència per a embarcacions petites*, de T. Williams, director C. Gandolfo. Teatre Lliure, Barcelona.
- L'hèroe*, de S. Rusiñol, director F. Puigserver. Teatre Lliure, Barcelona.
- Falstaff*, de Verdi, director Ll. Pasqual. Teatro de la Zarzuela, Madrid.
- Al vostre gust*, de Shakespeare, director Ll. Pasqual. Teatre Lliure, Barcelona.

3. EL TREBALL DE L'ESCENÒGRAF

La representació teatral és un esdeveniment real en el qual unes persones i quasi bé sempre uns objectes reconstitueixen uns fets o unes imatges. La representació la integren, d'una banda, una realitat de dues cares, la real i la figurada, i d'altra, la interpretació que l'espectador fa d'aquesta doble realitat des de la seva realitat estricta. Els elements que intervenen en una representació denoten alhora el significat de llur materialitat i el que el context de la ficció representada els confereix.

El paper de l'escenògraf en la creació d'un espectacle té per missió donar un contingut visual determinat als volums, les formes, els colors i els materials que poden transformar un cos, un espai escènic o tot un espai teatral o, dit d'una altra manera, embolcallar amb elements inanimats els esdeveniments escènics menats, principalment, pels actes i els mots dels actors.

L'escenògraf, com el director, com l'actor, té a la base del seu treball l'espai. No entrarem aquí en la discussió de a qui pertany la primera decisió espacial d'una escenificació. La qüestió és que tant la relació espacial entre la representació i l'espectador, com l'organització de l'espai escènic i la dels llenguatges dels objectes i dels mitjans tècnics involucrats són decisions dramàtiques de primer ordre en una escenificació.

El treball de l'escenògraf compta, doncs, amb uns materials dramàtics de base que són, d'una banda, l'espai i, d'altra, uns materials, uns colors, unes textures, uns volums i unes formes que haurà d'articular en el discurs global de l'escenificació. Però el treball de l'escenògraf també parteix, com tot treball artístic, de les condicions culturals i socials de l'entorn en què es produeix.

Un exemple ben representatiu de la complexitat que pot arribar a adquirir el treball d'un escenògraf el tenim a Catalunya en la figura i l'obra escenogràfica de Fabià Puigserver. D'ençà del 1961, Puigserver ha estat l'autor de més d'un centenar de realitzacions escenogràfiques i de vestuari teatral que abasten, en el temps, les darreries de l'ADB, el punt dolç de l'EADAG i tots els intents de redreçament de l'art teatral a casa nostra. Durant vint-i-tres anys, la tasca escenogràfica de FP és present al teatre independent, al teatre empresarial i al teatre subvencionat i la perspectiva de la seva obra té, a hores d'ara, prou entitat artística i prou

incidència estètica per emprendre un estudi profund. Acostar-s'hi suposa, sens dubte, una interessant reflexió sobre qüestions relatives a l'espai teatral, a l'escenografia, al vestit teatral i també al coneixement d'una peça fonamental en l'evolució de la nostra escena contemporània.

Hom pot dir, i espero que aquest article contribueixi a entendre-ho així, que el prolífic treball escenogràfic de FP ha contribuït en bona mesura a dur el nostre teatre cap a una modernització de l'escenificació en general i no únicament per la seva qualitat estètica sinó també en haver-se constituït, en determinats moments, en una mena d'esquer que ha estirat del potencial creatiu de la nostra carn de teatre. Els seus plantejaments espacials, les seves escenografies, els seus vestits han obligat sovint totes les branques de la professió teatral, tant actors i directors com maquinistes, constructors i confeccionistes. Els ha induït, si més no, a augmentar els seus recursos en una beneficiosa cursa rera moto. Un estirar que, com en tota cursa, ha tingut moments de gran emoció i moments d'un rodar molt més serè.

Aquest article examinarà la trajectòria de FP des de dues òptiques: la del crític i la del propi creador. Cadascun dels capítols d'aquest treball comptarà amb la descripció de les característiques essencials dels treballs més rellevants i l'elaboració d'una anàlisi estilística, a partir de documentació gràfica i de la memòria teatral del sotasignat i amb la transcripció literal en cursiva de les reflexions de l'escenògraf suscidades per aquest repàs de la seva obra.

4. L'ESPAI I L'OBJECTE: ELS ANYS SEIXANTA

FP s'incorpora a l'activitat teatral de Barcelona en el bell inici de la dècada dels seixanta. Època de mitjans econòmics més aviat escassos i de manca absoluta de llibertat d'expressió. Època, tanmateix, àvida d'incorporar el teatre a les avantguardes artístiques i d'identificar la seva pràctica amb els avatars i les motivacions polítiques de la societat d'aleshores. Època plena de notables intuïcions i de llavors profitoses per al teatre català.

La primera notícia del treball escenogràfic de FP apareix sota el pseudònim de Fabià Slevia i pertany a un dels dar-

ners muntatges de l'ADB:² *Les aventures d'en Massagran*, de Folch i Torres, espectacle infantil dirigit per Frederic Roda. Plafons desmuntables pintats amb colors primaris (blanc, blau), canyes i cordes i robes amb motius esquimals pintats a mà feien un conjunt visual ben simple i molt eficaç, tant per a l'ambientació esquemàtica d'escenes que transcorren en vaixells, icebergs i cabanes selvàtiques com per al ritme de la narració. Muntatge d'aventures i aventura escenogràfica, atès que entre les moltes prohibicions de l'època hi havia la de no poder clavar ni un clau al terra de l'escenari del Palau de la Música.

La primera etapa del treball de FP, que situarem a la primera meitat dels seixanta, és fortament lligada als muntatges dirigits per Ricard Salvat i M. Aurèlia Capmany a la Cúpula del Coliseum, seu de l'EADAG i reducte indispensable de l'època, i també en altres espais als quals la gent de l'EADAG accedí. Establiré la llista i les línies dels treballs més representatius d'aquests inicis:

A la Cúpula del Coliseum, FP debuta amb una ambientació abstracta a base de xarpelleres esquitxades amb calç (plafons verticals com a parets i una tensada com a sostre) per a l'escenificació de Capmany d'*Algú a l'altre cap de peça*, de Pedroló; una cadira de fusta és l'únic complement (1962). Al muntatge poètic *Poesia i realitat*, l'espai de la cúpula es tornava a ambientar en un sentit abstracte amb unes simples reixes. Per a una escenificació de Salvat de *La Dorotea*, de Lope de Vega, en un escenari natural (Castelldefels, 1962) FP fa presents tots els llocs de l'acció ubicant-los amb simples al·lusions a il·lustracions del segle XVII en un estil força naïf i dona al conjunt un to uniforme sollat de grisos. L'escenografia estilitzada la contrasta amb uns figurins convencionalment realistes. Al Teatre Grec de Montjuïc, el 1963, construeix una gran estructura de mecanotub —la torre més alta fa setze metres— per *Santa Juana*, de G. B. Shaw, dirigida per Salvat. Amb tarimes i uralites s'ubiquen els diferents llocs i l'estructura permet la simultaneïtat d'escenes. Tot el conjunt escenogràfic, la indumentària a base de cotons i els accessoris, armes, armadures insinuats és de color gris. Sols uns mínims elements de color: un detall d'un sol color per a cadascun dels personatges. Fem també esment d'al-

2. Vegeu: Jordi Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona, intent de teatre nacional*. Monografies de Teatre, Institut del Teatre i Edicions 62, 1978.

gunes notables ambientacions a base de mobles i objectes estrictament realistes: l'esbós d'un cafè noucentista refrendat amb un vestuari escaient per a *La més forta*, de Strindberg (1963) o l'ambient d'alta burgesia de *Mort d'home* (1962) contrastat en aquesta ocasió per un conjunt allegòric de vestits de carrer amb màscares neoclàssiques i per un cor de dones amb mocador negre al cap i sense cara, és a dir, amb màscares de mosquitera sense faccions.

Hom diria que el món de FP ja és en potència en aquestes primeres realitzacions: la tendència a disposar dramàticament de l'espai escènic i al lliure tractament dels elements escenogràfics. FP ja transita en els seus inicis per l'eix concreció-abstracció i busca l'estilització i l'allusió simbòlica tant en l'objecte escenogràfic com en el vestit, la màscara i l'accessori. FP porta de la llunyana Polònia una certa austeritat expressionista.

Cap als darrers anys de la dècada, és quan el treball de FP comença a empènyer amb força el teatre barceloní. Hom diria que és l'escenografia allò que fa que es moguin els ressorts dramàtics que han de posar en marxa un teatre més modern, no pels seus textos més o menys actuals, sinó per la concepció de l'escenificació. En pocs anys, hom diria que l'escenografia de FP s'allibera i ens posa davant dels ulls uns contrastos tan radicalitzats com el que podria observar-se entre l'escenografia de *Semper Nunc* (1967), de Junyent Massana, i la de *Tot amb patates*, de Wesker, dirigit per Màrius Gas (1969).

Semper Nunc, una ambiciosa realització escenogràfica d'un classicisme expressionista poc habitual en els escenaris catalans contemporanis, que malgrat el rotund i merescut fracàs de l'obra que embolcallava, fou premiada (havia estat presentada en el *Ciclo de teatro latino*) i es convertí en certa manera en un relleu del prestigi de FP. *Tot amb patates*, en canvi, oblidava el barroquisme de les enormes xarxes de *Semper Nunc* i transformava radicalment l'espacialitat d'un teatre a la italiana tan convencional com l'Aliança del Poble Nou, de Barcelona. Però entre aquests dos espectacles que faig servir com a punts de referència d'aquesta etapa, FP crea un seguit d'escenografies ben interessants de les quals podria afirmar-se que llur aspectes visuals esdevenen elements de primer ordre en la transmissió del discurs global. Un cop d'ull a les més representatives ens situarà en aquesta etapa en què FP es converteix en motor de la modernització del teatre per dintre i per fora.

Examinem *Les noces de Figaro*, de Beaumarchais, dirigida per Francesc Nello (1967), *El adefesio*, de Rafael Alberti, dirigida per Màrius Gas, *Els baixos fons*, de Gorki, dirigida per Nello (1968) i la *Nit de reis*, de Shakespeare, dirigida per Ventura Pons. A *Les noces de Figaro* un collage de gravats de l'època empaperen les parets que acoten l'espai escènic que no ubica cap lloc concret sinó que l'eixampla al context històric on va ser concebuda. Els vestits, els accessoris i alguns mobles acompleixen puntualment la funció de precisar els aspectes més domèstics de la ficció. En definitiva, l'escenografia no fa més que acotar un espai de joc amb al·lusions històriques. *El adefesio* és també un espai de joc lliure i polivalent immers en una atmosfera permanent creada escenogràficament a partir d'un conjunt pictòric i objectual d'al·lusions simbòliques d'iconologia catòlica i de factura surrealista. Els presonatges convertits per obra i gràcia dels figurins en grotescs cossos deformats potenciaven encara més la venta tràgico-còmica de l'obra d'Alberti. Per a *Els baixos fons* creà un ambient realista totalment acurat tant pel que feia a l'aparença dels objectes del lloc representat com a la pertinent degradació dels materials involucrats.

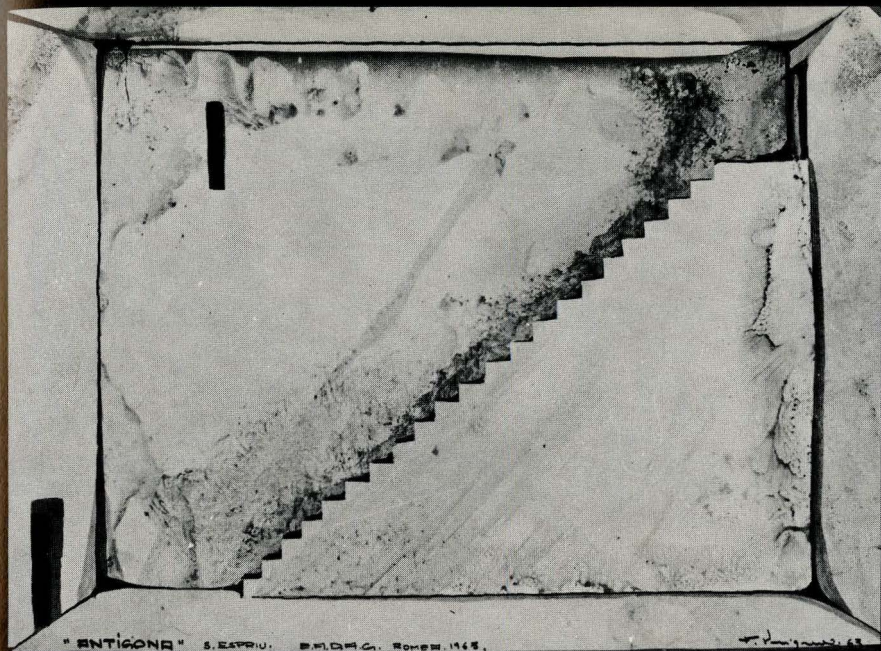
En tots aquests muntatges, l'escenografia juga un paper important que sovint s'erigeix en missatge essencial per a la comprensió de l'espectacle. La imaginació en la tria de materials, els bons acabats, el punt pertinent en la degradació de l'aparença de les coses, que seran constants en els posteriors treballs de FP, tenen en aquesta etapa una importància suplementària atès que aquests espectacles es produeixen en un marc de teatre independent que dona els seus primers passos envers la professionalitat. El públic pot conèixer o almenys intuir l'existència d'un teatre de més qualitat que el mediocre teatre comercial de l'època. La imaginació i l'atreviment de FP obliga en alguna mesura l'evolució dels gustos dels artistes del teatre i força l'evolució dels aspectes tècnics i artesanals, dintre del subdesenvolupament absolut dels escenaris.

FP ens fa algunes consideracions al respecte.

FP: *Efectivament, és probable que després del meu treball amb l'EADAG es produís un canvi. És lògic, atès que començo a treballar amb directors diferents mentre que fins aleshores pràcticament ho havia fet tot amb Ricard Salvat i M. Aurèlia Capmany. Vaig trobar com un alliberament, com un nou marge de llibertat que coincidia amb un moment en què jo tenia moltes ganes d'explicar-me. Aquest*

punt dolç l'identifico sobretot a partir de Les noces de Figaro. Abans, però, amb El adefesio ja havia experimentat la primera temptativa de crear un espai poètic, un espai on els elements escenogràfics no anessin a remolc de l'acotació per a representar un lloc determinat, sinó que tinguessin capacitat de crear un espai respecte a un lloc poètic i no respecte a l'acció concreta. Penso que el resultat d'aquest trencament, malgrat ser la primera vegada que jo posava en marxa tot aquest concepte, va ser una de les meves realitzacions més reeixides. Va ser interessant per a mi i per als altres. De sobte es parlava de l'escenografia poètica i no de l'escenografia decorativa. Tot això marca una pauta en el meu camí professional. I en dir professional he d'aclarir que jo no he fet mai cap distinció entre el teatre professional i l'independent. Jo enfocava igual El adefesio amb Màrius Gas sense cobrar que la Nit de reis amb Ventura Pons per a una companyia professional que l'estrenaria al Romea. Cap diferència ni des del punt de vista estètic ni de mentalitat d'escenògraf. L'únic que podia variar l'enfocament era la qüestió dels mitjans de què podia disposar o el destí mateix de l'espectacle, és a dir, si havia d'anar amunt i avall, si havia d'estar sotmès a la intempèrie o si havia de canviar constantment de tipus de local. I aquesta era la majoria dels casos. Les escenografies dels espectacles estrenats al Teatre de l'Aliança com Les noces de Figaro i Els baixos fons també estaven previstes per poder-se muntar en altres teatres. La situació d'aquesta època a mi no em coaccionava gens. Potser sí que hi havia tipus de treball amb més premisses que et marcaven una pauta com per exemple les coses per als Joglars, quasi bé sempre molt sotmeses a una idea prèvia.

Respecte a la possible influència que poguessin tenir les meves escenografies en els directors amb qui treballava, és probable que aleshores la hi tingués més que no pas ara. Un exemple podria ser el treball sobre El adefesio. Recordo el primer enfrontament amb Màrius Gas. La meua proposta no se l'esperava ningú i la topada va ser considerable. Sobretot davant del vestuari que proposava una deformació dels cosos força important. Les actrius havien d'anar plenes de postissos. Si sobre el dibuix ja es van espantar una mica, quan van veure un figurí construït es van pensar que era una broma. Encara riuen. Màrius Gas, el director, el primer. No se li havia acudit de fer-ho d'aquella manera i els assaigs havien anat per una altra idea. Imagineu com estaven les



1963. *Antígona*, de S. Espriu, direcció de R. Salvat. Projecte no realitzat per a les representacions al Teatre Romea, de Barcelona. *La disposició espacial i l'eloqüència dels materials, base dramàtica per a un projecte escenogràfic.*

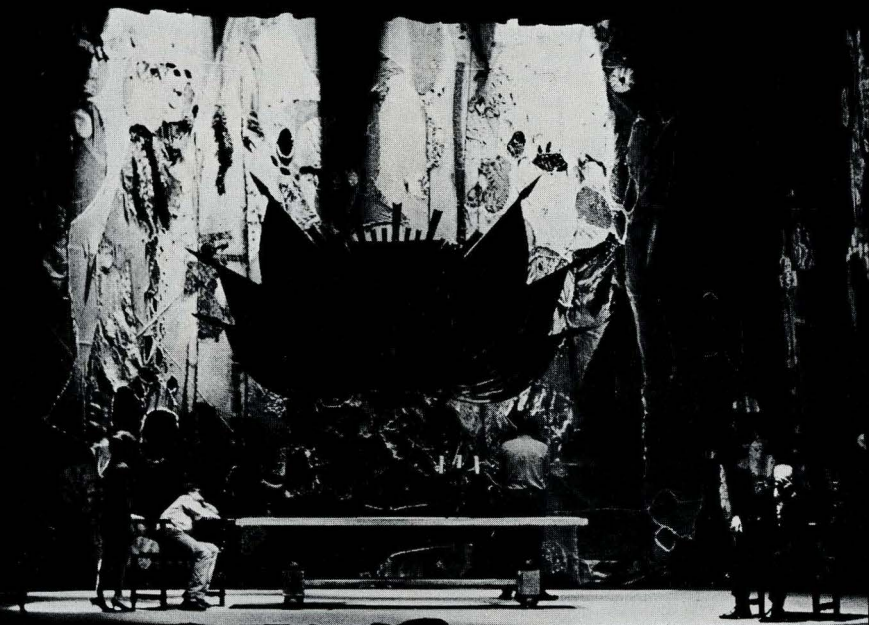


1963. Figurins per *Antígona*, de S. Espriu, escenificada per R. Salvat.



SEMPER NUNC

Alberto Vilar
67.



1967. *Semper Nunc*, de Junyent Massana, direcció de F. Cruzate al Teatre Romea. *La influència de l'expressionisme polonès.* (Foto 2, Javier Huelln Her.)



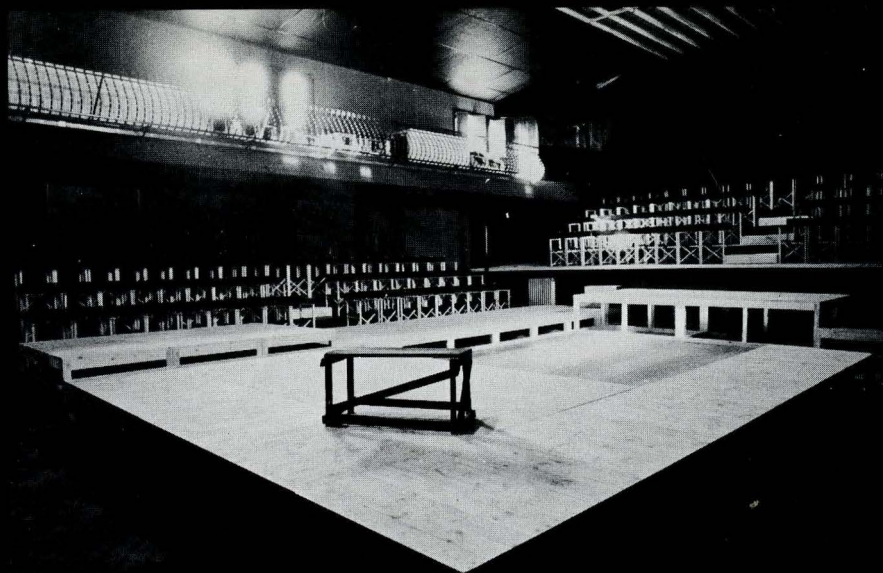
1968. *El adesio*, de R. Alberti, direcció de M. Gas, al Teatre Capsa, de Barcelona. L'escenografia inscriu els llocs de l'acció en un espai poètic no gaire precís. (Foto Barceló.)



1969. *Tot amb patates*, d'Arnold Wesker, direcció de M. Gas al Teatre de l'Aliança del Poble Nou, de Barcelona. *Utilització integral d'un teatre a la italiana.* (Foto Barceló.)



1971. *Yerma*, de F. García Lorca, direcció de V. García. Assaig al teatre de l'Aliança. *El protagonisme de l'element escenogràfic.* (Fotos Faixat.)



1976. Teatre Lliure, de Barcelona. *L'espai disposat per un assaig de Camí de nit*, de Ll. Pasqual. (Foto Aymerich.)



1977. *Leonci i Lena*, de G. Büchner, direcció de Lluís Pasqual al Teatre Lliure. *La materialitat del lloc representat, element decisiu pel comportament dels personatges.* (Foto Ros Ribas.)



1982. Figurins per *Primera història d'Esther*, de S. Espriu, escenificada per Lluís Pasqual al Teatre Lliure.



1982. Figurins per *El misantróp*, de Molière, escenificada per Fabià Puigserver al Teatre Lliure.

coses en aquella època: la persona que va entendre que allò era una proposta amb la qual es podia jugar va ser la M. Luisa Oliveda i va ser ella qui va aconseguir que allò tirés cap endavant. Ella se'l va posar i va convèncer els altres que allò podia funcionar. Vist en perspectiva, ¿és curiós, oi, el poc atreviment d'en Gas i el coratge d'Oliveda? Van decidir que valia la pena d'arriscar-s'hi i tot va anar molt bé fins al final. Gas va saber aprofitar-ho i ho va dur fins a l'última conseqüència. Va sortir un espectacle rodó. I aquesta mena de coses s'anava produint també amb els altres. Potser no tant amb Francesc Nello perquè hi havia una col·laboració més estreta i les idees evolucionaven més conjuntament. No hi havia sorpreses, diríem. Però, al capdavant, el cert és que els directors que havien vist un parell de coses meves que els havien interessat venien a demanar-me que treballés amb ells esperant que hi aportés alguna cosa diferent. «Algo moderno.» És clar que de vegades passava allò que havia de passar: quan la dramaturgia no es reelaborava, si tot el treball escènic, cos i veu de l'actor inclosos, no s'adequava, com s'havia fet en el cas de El adefesio, no ens hem d'enganyar, la cosa no funcionava. Com el cas de Nit de reis, per exemple, on jo havia proposat un llenguatge plàstic determinat que després es contradeia amb un treball escènic molt convencional.

I si hem de parlar d'aspectes més tècnics, com la construcció, la confecció, la maquinària i totes aquestes qüestions tan importants en l'estètica final d'un espectacle, també és probable que alguna cosa hi hagi aportat. Les escenografies no me les feia tot sol, evidentment. En aquella època hi havia una col·laboració molt estreta amb els tècnics i amb tota la gent que em construïa les escenografies o amb qui jo treballava per fer-les. Jo mai no m'he fet les escenografies a casa perquè mai no he tingut taller de construcció. Des dels temps que estem comentant, quasi bé sempre he treballat amb Toni Corominas. El adefesio i Les noces de Fígaro ja van ser fetes al seu taller. Aleshores, les construccions, sovint, no eren exactament encàrrecs sinó que jo les feia conjuntament amb ell. Pràcticament les pintava jo. Ara, jo encomano qualsevol cosa, per complexa que sigui, a Corominas i m'ho fa, però aleshores jo em passava el dia al seu taller, la qual cosa, en certa mesura, ens feia un favor mutu perquè jo aprenia unes tècniques que ells dominaven i ells també aprenien molt perquè amb mi començaven a fer coses que abans no havien fet mai. Tot no era construir amb fusta i

pintar. Jo vaig introduir al taller de Corominas la fotografia ampliada, per exemple, i potser també la idea que a l'escenografia hi podia intervenir tot. Recordo l'estiu sencer que vaig passar al taller de Corominas per fer el ciclorama de xarxa de Semper Nunc. Dos mesos treballant xarxes i enganxant-hi gases per a una sola peça del decorat. Aquella era una escenografia de boigs que avui seria impossible de fer només pel cost del temps. Llavors, els costos havien de ser baixos necessàriament i només podien ser-ho si tots hi posàvem el coll. No es tractava de fer una comanda i demanar la factura sinó que calia buscar les coses a bon preu, escatimar i evidentment fer els projectes comptant amb tota aquella realitat.

5. ELS ANYS SETANTA: INVENTS I SÍNTESEI

Durant la dècada dels setanta, l'evolució del treball escenogràfic de FP es veu influïda superficialment per la tònica generalitzada d'accés al gran públic d'estètiques experimentals dels anys seixanta que ja comencen a assumir els grans directors de repertori. Una evolució relativa, atès que l'essencial concepció dramàtica de FP de l'espai escènic i de l'objecte escenogràfic manté la seva línia. Examinem algunes de les obres més rellevants d'aquests anys (1970-1975) immediatament anteriors a la fundació del Teatre Lliure.

La noche de los asesinos (Teatre Capsa, 1970) s'ubica en un conjunt abstracte de factura constructivista en el qual els objectes que fan el dispositiu no varien el seu sentit en funció de l'ús que en fan els actors. Una escenografia de materialitat apta per a funcionar com a instrument de percussió al servei d'un teatre cerimonial incipient i estilísticament força confús per la seva contradicció bàsica de barrejar la denúncia política amb els redescoberts principis artodians del teatre de la *crueldat*.

Les escenografies creades per FP per a l'escenificació de Víctor García *Yerma*, de García Lorca (1971) i per a la *Lisístrata* escenificada per José Luis Gómez (1972) poden, encara avui, considerar-se corollari de la dramàtica escenogràfica que tendia a fer assumir a la transformació material de l'espai escènic la responsabilitat de fer presència permanent el

concepte del discurs de l'escenificació en una metàfora visual de gran potència. La lona mòbil de *Yerma* supera la noció de permanència visual escenogràfica i va més enllà del simple element abstracte polivalent capaç d'ubicar per l'ús que se'n fa els diferents llocs de l'acció i s'erigeix en element capaç d'expressar a través del seu moviment les subtils metàfores relatives a la interioritat dels personatges presents o a la situació del conflicte dramàtic en evolució. *Lisístrata* ubica l'acció damunt d'un enorme matalàs situat en un escenari a la italiana, creant-hi tota una orografia subtilment metafòrica. La censura prohibí determinades protuberàncies subsceptibles de ser relacionades amb al·lusions sexuals, cosa que no succeí amb l'utilatge de simbologia molt menys subtil com per exemple les olles obertes i les vergues flàccides que duïen respectivament les actrius i els actors del cor de vells. FP supera amb aquestes realitzacions el paper complementari de la teatralitat de l'objecte en la seva funció utilitat-connotació i el de la seva possible autonomia en l'organització general de l'espai escènic com a estructura o com a atmosfera. Efectivament, en aquests espectacles, l'objecte escenogràfic i la seva permanència visual més o menys insistent, va més enllà de la producció de sentit per allò que representa, per allò que connota o pels significats que l'acció li pugui anar conferint. Espai i escenografia esdevenen una mateixa noció dramàtica. L'espai escènic el fa l'objecte escenogràfic.

El 1975, any d'eufòria pre-democràtica, any d'èxits teatrals força importants a Catalunya com *Alias Serrallonga* i *La Setmana Tràgica*, hom té la sensació que el teatre ha de convertir-se en marc fonamental de trobada dels ciutadans ansiosos d'onejar banderes i de crits de llibertat. Aquest és l'any en què FP realitza una major quantitat de projectes escenogràfics i hom observa després de l'eufòria dels «invents» la seva insistència en un considerable esquematisme en la relació espai escènic-escenografia i escenografia-narració dramàtica. Vull citar alguns muntatges significatius per la seva considerable simplicitat plàstica de conjunt, pel seu atreviment en la simplificació del lloc de l'acció en la més subtil al·lusió metonímica: les tarimes pelades d'*Alias Serrallonga* i *Setmana Tràgica*; l'espai de joc de *Un hombre es un hombre* amb la successió d'imatges ben escarides per situar els diferents llocs. I també vull destacar d'aquesta prolífica tanda de muntatges el fort contingut simbòlic, no gaire freqüent en la seva obra, de l'escenografia de la versió de

Terra baixa que aquell any escenificà el Teatre de l'Escorpí. Una adaptació amb les tintes socials molt carregades que es representava sota una gran xarxa plena de pans i damunt d'un conjunt rústic estilitzat que feia destacar l'eloqüència de la puresa dels materials —fusta, sacs, blat— que el constituïen.

Paral·lelament a tota aquesta síntesi en l'objecte esceno-gràfic i en la seva relació amb l'espai escènic que duu en el seu si la suma de tots els llenguatges que hem vist fer servir a FP des dels inicis, el seu treball comença a sortir esporàdicament de l'estricta transformació de l'espai escènic i a incidir en la globalitat de l'espai teatral. En realitat la radical sortida de l'escenari a la italiana ja s'havia produït el 1969 amb la transformació del Teatre de l'Aliança per *Tot amb patates*, de Wesker. El 1972, *Una guerra en cada esquina*, de Matilla, escenificada en el teatre Capsa per Antoni Chic, introdueix en el teatre professional de casa nostra l'escenari central. *La senyora Julia* dirigida per Marsillach el 1973 també incorpora una passarella que envolta els espectadors. I el 1975, els esmentats *Alias Serrallonga* d'Els joglars i *La Setmana Tràgica*, de l'Escola de l'Orfeó de Sants acosten el nostre teatre a opcions espacials diferents del tradicional escenari frontal. És l'època en què el teatre europeu ja ha mitificat espectacles com *1789*, *1792* i *L'âge d'or* del parisenc Teatre du Soleil o *Orlando furioso* muntat per Luca Ronconi. FP segueix essent un dels motors essencials de l'assimilació catalana dels nous corrents més enllà de la simple importació.

Però, en realitat, aquest nou tractament espacial, en alguns casos, no va més enllà de ser un recurs estètic que modernitza superficialment un teatre psicologista, caricaturesc o naturalista al capdavant com era el cas dels primers muntatges citats en aquesta línia. És a *La Setmana Tràgica* i a *Alias Serrallonga* on la sortida de l'escenari a la italiana és ja un element dramàtic més profund. Es tracta d'escenificacions que no pretenen revivre dramàticament el temps de la història explicada en escena sinó que més aviat el mostren com un element més d'un discurs reivindicatiu. Per tant, l'espacialitat no convencional, d'una fisicitat molt rellevant, s'erigeix en la forma més propícia tant per la clau documental de *La Setmana Tràgica* com per l'enfocament lúdic i irònic d'*Alias Serrallonga*. La combinació dels múltiples punts focals de la representació amb la situació pas-

siva de l'espectador fuetejaven la seva atenció bo i creant una nova actitud en la recepció.

Aquesta prolífica etapa suggereix, per la gran varietat de camins escenogràfics transitats, un eclecticisme considerable, etiqueta amb la qual val la pena de veure si FP està d'acord.

FP: *Jo no veig que aquesta sigui una etapa eclèctica o que ho sigui més o menys que una altra. En tot cas, jo no sóc conscient de passar per aquest tipus d'evolució. Abans, com ara, cada treball depèn de l'espectacle que tinc entre mans. Tant en el terreny escenogràfic com en el de la concepció espacial. No hi veig, per exemple, cap salt intencionat, en l'etapa que acabem d'examinar, quant a la utilització de l'espai teatral en la seva globalitat. El salt, si de cas, es produeix molt abans. La tendència o la mania de sortir de l'escenari, de crear un espai escènic lliure de la boca i la caixa escènica ja té un bon precedent l'any 1969 amb el «tinglado» organitzat a l'Aliança per a Tot amb patates. En aquell espectacle es va fer ben evident. Havíem desmantellat l'escenari, l'havíem oblidat al darrera i vam fer l'espectacle al mig de la platea. La gent hi seia al voltant i hi havia escenaris multifocals: el camp de bàsquet en un lloc, l'altre en un altre: cada escena passava en un lloc diferent. Això ja es feia en aquella època i si no s'havia fet abans és perquè no havia tingut mitjans ni possibilitats. En una altra mesura, això jo ja ho tenia molt experimentat a la Cúpula del Coliseum, en aquest cas perquè el propi espai ho demanava. A l'escola Adrià Gual disposava d'una cúpula, un espai rodó, on no hi havia escenari per destrossar ni per evadir. Era un espai rodó que havies d'adaptar en cada ocasió. De vegades teníem una certa tendència d'arraconar els espectacles per aconseguir la frontalitat però la majoria d'espectacles es concebien i es plantejaven en cercle. A La corrida, de Richardson, que transcorria en una plaça de toros, la gent seia al voltant i el centre era l'arena.*

Vull dir que tot això de l'abandó de l'escenari a la italiana no va ser cap descoberta d'un moment concret sinó que era una cosa que tots plegats dúiem al cap des de feia anys. I, efectivament, és cert que això també ha evolucionat força. Dramatúrgicament, el pes de l'ús d'una espacialitat o d'una altra varia. Tens tota la raó que, de vegades, els jocs espacials amb textos pensats per a ser fets amb la convenció italiana eren velleïtats estètiques i que és a Alias Serralonga i a La Setmana Tràgica on l'espacialitat és un element

important del discurs. En efecte, perquè aquests dos espectacles són de text nou. Tots dos han estat escrits condicionats a la mena de distribució espacial amb què es representaren. Quan inventaven La Setmana Tràgica ho feien en una sala i cadascú parlava des d'un lloc. Quan les improvisacions es van fixar en un text definitiu tots sabíem que allò no es deia en un escenari convencional sinó que el públic seria al centre. Alias Serrallonga es va assajar i crear partint de la idea que hi havia la plataforma, la torre de mecanotub i l'escenari teatri. L'espectacle anava canviant dia a dia, però un dels motors que li feien adquirir una forma determinada era saber que l'espectacle ocuparia tota la sala. Això se sabia des del dia que es va decidir fer Alias Serrallonga. Tot amb patates o Una guerra en cada esquina eren obres escrites per a l'escenari i l'elaboració per a un altre espai sempre era una mica forçada. Exemples n'hi ha a bastament: Al Lliure vam començar creant allí mateix Camí de nit. Vam decidir fer-ho central perquè era la distribució idònia de l'espai nou del Lliure i a partir d'aquella disposició es va treballar. D'aquí a fer Hedda Gabler al centre ja hi ha tota una acumulació d'experiències que et guien. ¿Com ho has de fer perquè els llenguatges organitzats per a ser mirats frontalment funcionin mirats per dues bandes? De vegades és possible i de vegades es fa difícil. Les tres germanes van anar a parar a l'escenari frontal perquè en el moment que volies respectar certes coses et trobaves lligat a la frontalitat en què havia estat pensada. Sempre es pot fer una altra lectura, però en aquella ocasió semblava que s'havien de respectar uns determinats trets.

La relació públic-escena, la base d'aquesta relació, per a mi, és en la dramaturgia i no en l'escenografia. L'escenografia pot oferir, evidentment, la possibilitat que això es faci, però qui ho ha de decidir és el director, el dramaturg o la persona que decideix explicar una cosa des d'un punt de vista. En l'època que estem examinant, sovint tot això era, en efecte, una decisió una mica forçada més que una opció dramaturgica. Però potser el canvi contribuï que algú ja es plantegés alguna obra a partir d'una relació espacial més enllà de l'escenari. Aquelles propostes espacials de concepció purament escenogràfiques dels inicis proposaven, finalment, a l'espectador unes representacions aparentment més noves. Eren coses pròpies de la cultura del moment. La gent volia «inventos».

vento» que no pas que fos bona o dolenta. L'èxit de Yerma no tenia, en el fons, res a veure amb els valors de l'obra ni amb la seva interpretació: la gent anava a veure la màquina. Era espectacular i teatral, no ho dubto, però per a mi no era suficient. Ja ho vaig dir en un article que vaig publicar aleshores a «Destino» en el qual em queixava de moltes coses perquè em semblava que dramàticament no s'havia anat prou lluny. Per a mi era molt frustrant que totes les possibilitats que jo havia previst per a aquell dispositiu escènic que tothom coneix com «la lona» acabessin essent una simple màquina. Perquè l'espectacle es podia fer perfectament en un escenari. Si hi havia alguna diferència gestual és perquè no hi havia més nassos, la màquina els obligava. Per a mi no era això. No es tractava que jo els fes trampes perquè anessin caient a dintre sinó que allò fos una cosa lúcida. Això és una meditació que ja me l'havia feta ben clarament en el seu moment. En realitat, jo estava ben furios contra Víctor García perquè no havia sabut potenciar el que tenia entre mans. Almenys des del meu punt de vista. Potser ell es pensava que ho tenia i potser sí que ho tenia i que va fer el que en realitat volia fer.

En general mai no he pretès de buscar cap coherència estilística sinó la conseqüència amb cada projecte. Hem parlat d'espai, però tampoc en el tractament de l'objecte, de l'escenografia, no puc ser conscient de si sóc essencialment eclèctic o de si ara sóc més o menys simbòlic. El fet de la varietat i la quantitat de treballs escenogràfics de l'any 1975 no crec que sigui representatiu de cap estat meu especial. Entenc molt bé que es consideri que acaba una etapa i que en comença una altra en ser aquest any l'immediatament anterior a la creació del Teatre Lliure.

El boom va ser Yerma, en aquells anys; però en aquella època jo em plantejava com sempre cada projecte per les seves característiques. Yerma sorgí així, com La noche de los asesinos o com Lisístrata, coses dels mateixos anys, ben diferents i en el fons ben iguals. A la Noche de los asesinos, per exemple, jo em deixava guiar pel que em demanava Trives, qui tenia al cap tota la moda d'aleshores del teatre de la crueltat i a mi se'm va acudir aquella escenografia metàl·lica que anava bé per a la idea de violència que perseguia el director. Era una escenografia per una banda molt sintètica, un espai genèric que no explicava res i, per una altra, aquella escala de ferro i els plafons de bidons oberts que proporcionaven una sonoritat metàl·lica que, en definitiva, era la

principal font de violència del muntatge. Crueltat a part, el conjunt podia recordar el constructivisme de Meyerhold. Però en miniatura. Fer una cosa meyerholdiana al Capsa que era una butxaca ben petita, era prou difícil. Però, de sobte, el Capsa semblava un teatre gran. Vaig aconseguir donar una certa impressió d'alçada. Qui conegui el que va ser el teatre Capsa sabrà que allò no era Baureuth. Tanmateix amb *La noche de los asesinos* hi vaig saber crear un clima fred, asèptic, violent.

Parlant d'objectes, d'escenografia, les qüestions estilístiques van pel mateix camí. De l'enorme quantitat d'objectes utilitzats a *Alias Serrallonga*, per posar un exemple, uns eren construïts, d'altres inventats, com la vaca que es desinflava o els ninots de la cort, i d'altres ja existents i utilitzats en multitud de sentits. Un tipus de treball que si no es repeteix és simplement perquè cap plantejament dramàtic d'altres espectacles no m'ho ha suggerit. Si a la darrera versió de *Primera història d'Esther* tornen a aparèixer elements populars és per estil i per país. Tot això no es dona mai en el meu cas, per una predilecció per una cosa o per una altra. En aquests anys tenim, per exemple, *Un home és un home*. De seguida, entren en joc tota una sèrie de coses. Un Brecht. Jo no n'havia fet cap llevat d'algunes experiències a l'EADAG amb *La bona persona de Tsé Zuan*. Aquesta obra és de les que tenen un model, no només escenogràfic sinó també gestual i de posicions de l'actor. Vols allunyar-te del model, fer-lo més sensual en certa mesura, i alhora, sintetitzar, és a dir, arribar a la possibilitat d'explicar amb un sol element tota una escena o tota una situació i evitar coses que no siguin necessàries. Explicar les coses amb un mínim de coses quan n'hi ha tantes a explicar dona feina. Un home és un home és una obra que passa a molts llocs, que demana una dinàmica escenogràfica important. Volia fer-la intel·ligible sense carregar, triant els elements importants de cada escena. Aquí, hi entrava el concepte d'espai lúdic com a moltes de les obres que examinàvem abans. La «pagoda» era una joguina, un joc, una joguina de llauna gran i s'arribava a l'elefant del final sense deixar la idea de joc. En realitat, no hi ha una diferència efectiva, per exemple, amb *La Setmana Tràgica* on amb petits elements es sintetitzava tot un món. Les màscares de cos de *La Setmana Tràgica*, en definitiva, estaven pensades en un sentit idèntic, perquè amb una sola cosa es pogués donar una explicació complexa.

un espai lúdic que sintetitzava la totalitat d'uns conceptes de l'escenificació. ¿Que els pans penjats eren elements simbòlics? Potser més que un símbol eren una síntesi de tot un món, del món de la terra, del blat, del pa. És difícil aquesta qüestió del símbol que plantejes en el teu examen. Jo no m'ho plantejo mai, d'antuvi. No l'utilitzo. Per a mi el símbol és una cosa sabuda, concreta, establerta; quan me n'invento un és difícil de dir-li símbol; m'invento només una síntesi de determinades coses. El pa et remet a moltes coses, és una cosa massa genèrica perquè simbolitzi quelcom. El pa pot simbolitzar l'eucaristia, imagina't, i això pot no tenir res a veure en un determinat context. A Terra baixa, el pa, em donava, em suggeria, un món d'aquest país, un estatus social, un ambient rural. Per a mi, era més suggeridor que no pas simbolista. Altrament, els pans penjats era clar que havien d'ésser secs, mai no es podia acudir a ningú que aquells pans eren tous del dia, la qual cosa et remetia alhora a la secada. Potser sí que tens raó que hi havia un símbol en el disseny del personatge de la Nuri. En aquest cas jo vaig fer la dramaturgia conjuntament amb Montanyès i Graells i he de dir que d'aquell concepte de la Nuri sóc pare fins al final. En aquell moment veia molt clar — no sé si ara ho seguiria veient de la mateixa manera — que la Nuri era la veu de Guimerà, que a través d'ella Guimerà parlava de les coses que feia. La Nuri és ell, un personatge absolutament modernista com era Guimerà. Sempre ho posa tot en qüestió. És el personatge bo, innocent, com ens pensem que era Guimerà. No sé si ho era o no, però sempre ha estat considerat com la bona persona, el pensador, l'home impecable. Allò que pensa del món que descriu ho posa en boca de la Nuri. Per això la Nuri és un personatge impossible de fer, perquè la seva saviesa és inversemblant. És una nena impossible que no té res a veure amb cap nena de cap món real. Les paraules de la Nuri són conceptes. Per tot això em va semblar que aquella nena no havia de ser un personatge real. Havia de ser un personatge simbòlic a través del qual aparegués a l'escenari un pensament modernista. Per això anava caracteritzada de fada modernista, perquè no era una persona sinó una idea. En conjunt es tractava d'explicar Terra baixa des d'una altra òptica que semblava vàlida i que em duïa a defugir el naturalisme. Era un muntatge fet en equip i fins i tot l'escenografia era discutida i decidida conjuntament. Hi ha una porta per trobar el llenguatge possible per a cada manera d'explicar una cosa. Aquí havíem

fet un salt mortal. Potser sí que en aquella ocasió vam fer un treball malaguanyat i vam agafar Terra baixa oblidant algunes coses i menystenint-ne d'altres, fent canvis sinó grauuits potser sí superficials i plens de desconeixement del fons. Tanmateix, aleshores, teníem pressa.

L'hèroe, de Rusiñol, que acabo d'escenificar, per exemple, és tot el contrari. Està ben lluny dels salts mortals en els quals cada cop crec menys. La preocupació d'explicar aquesta obra no està a voler simbolitzar ni sintetitzar res, sinó a anar a trobar una tècnica nova, una tècnica perduda, que és la del melodrama, mentre que en el treball que comentàvem l'intent era, precisament, eliminar tot el que fos melodramàtic. El món objectual de L'hèroe és, doncs, consegüent amb un realisme estricte, amb un tractament, amb una òptica estètica, és clar; però tot el que allí surt no vol dir res més d'allò que és.

Sobre aquestes qüestions de les diferents lectures dels nostres textos, a mi em sembla que hi ha molt camí a fer. Sabem el que hi ha al text, però el teatre es fa sobre l'escenari. Una obra s'ha d'experimentar molt per a conèixer-la bé. Som uns perfectes desconixedors del nostre teatre, perquè no l'hem vist ni l'hem fet, al marge de si té més o menys valor, si és o no «un Ibsen». De fet, tampoc no coneixem Ibsen en aquest país. És fotut passar-se la vida cremant i fent focs nous. Cal conèixer el que tenim i això només es pot aconseguir fent-ho.

6. VESTIR L'ACTOR, VESTIR EL PERSONATGE

Totes les possibilitats de la caracterització del personatge a partir de la indumentària, de la màscara, del maquillatge i de l'accessori han estat, probablement, consumades i no exhaurides per FP. Des dels començaments la varietat estilística i la pertinència de les indumentàries creades per FP han estat sempre prou valorades. Tant en el terreny del vestit que reproduïx els models de la realitat (*La més forta* [1962] *Les noces de Figaro* [1976], *Els baixos fons* [1968], *La cacatua verda* [1977], *Hedda Gabler* [1978], *Les tres germanes* [1979], *L'hèroe* [1983], com en el de l'estilització per les seves múltiples vies de forma, color o materials (*Primera història d'Esther* [1962], *Santa Joana* [1963], *El Adefesio*

[1968], *El retaule del flautista* [1970], *Alias Serrallonga*, *Antígona*, *Titus Andrònic*, *Vida del rei Eduard II d'Anglaterra*, *El misantrop*). També són notables les seves incursions en el camp de la indumentària metafòrica capaç de transformar tota mena d'objectes i materials en vestits significatius com els utensilis de cuina que caracteritzaven l'exèrcit de *La comèdia de la guerra* (1969) o les malles d'ordit que vestien els personatges de *Lisistrata* (1973). El símbol la fantasia, la caricatura, la paròdia, han tingut sempre figurins pertinents molt celebrats en les realitzacions de FP. Citem a tall d'exemple, una de les imatges més celebrades del teatre català contemporani: els vestits de primera comunió de *Mary d'ous* (1971) pel seu refinat sentit paròdic i per la gran versatilitat de les mutacions que anaven escurçant les faldilles i els pantalons. Les incursions de FP en el terreny de la màscara i en el del canvi de l'aparença del cos de l'actor compta també amb reeixides aportacions. Des de les dones sense cara a partir d'una mena de careta d'esgrima amb mocador negre al cap (*Mort d'home*, 1962) fins a les màscares clàssiques de cuir d'*Operació Ubú* (1980) i els vestits carcassa dels personatges de la cort d'*Alias Serrallonga* o els del psicodrama ubuesc d'*Operació Ubú*, tenim un bon nombre d'acurades realitzacions de FP en l'àmbit que podríem denominar com *grotesc*.

Hi ha quasi bé sempre en els vestits i les màscares (quantitativament menys sovintejades en la seva producció) quelcom més que un disseny refinat, rigorós o imaginatiu i que una bona realització artesanal. Hi ha teatralitat, és a dir, un conjunt de capes informacionals que solen barrejar-se amb una sàvia naturalitat: d'una banda, la representativitat social o l'al·lusió als trets reals d'un vestit, i, d'altra, la pròpia capacitat d'aventura dels materials que representa o ostenta la seva capacitat de «viure» plenament en el context escènic els avatars dels personatges que vesteixen.

Hom diria que els vestits de FP faciliten en bona mesura la relació de l'actor amb el personatge tant en la definició del seu paper com en la de l'estil interpretatiu. Aquí es podria plantejar una qüestió referent a com s'arriba a aquesta pertinència del vestit escènic, si pensant a vestir un actor real o pensant a vestir un personatge de ficció.

FP: *Evidentment, vestint l'actor respecte al personatge i vestint el personatge respecte a l'actor. Ara estic fent el vestit que Joan Pons ha de dur a l'òpera Falstaff. En Pons fa un metre noranta d'alçada i cent trenta-cinc de cintura.*

Estic inventant un personatge però sé que l'actor té una aparença determinada. Per la idea de Falstaff no tinc cap problema. Vestiré l'actor. Ara, si Falstaff l'hagués de fer un cantant petit i prim, la feina seria meva. Hauria d'anar en contra de l'actor per aconseguir un Falstaff determinat, que ha de ser com una bèstia, voluminós com un bocoi ple de cervesa. Si tens una companyia que ha de fer uns personatges molt estereotipats i resulta que els actors no et lliguen, i he de falsejar el realisme, inevitablement l'adaptació conduirà l'estil de l'escenificació. Així resulta que aquest àmbit també es converteix en una dramaturgia. De la mateixa manera que tries un text en funció de la companyia amb què treballes, la tipologia de cada obra és també un factor decisiu. Hi ha obres que necessiten determinat tipus d'actors i si no els tens val més no fer-les. La qüestió prèvia d'un figurí pot venir de l'actor i pot venir del personatge. I això no és eclecticisme, és simplement que el teatre es fa amb tot alhora i que tot pot tenir una importància decisiva. Però no es poden establir fórmules. Realisme o no realisme, has de vestir l'actor i has de vestir el personatge. Si el vestit no ha de ser realista, la situació es planteja en uns altres termes però de forma idèntica. Abans comentàvem el personatge de Nuri de Terra baixa vestida de fada modernista. El fet que el representés Muntsa Alcañiz ens oferia d'entrada una joventut i una veu que, volguessis o no, et donaven una pauta. Una altra actriu de característiques diferents m'hauria dut sens dubte a expressar la mateixa idea del símbol modernista en un altre figurí. Té molta relació, efectivament, en el meu cas, la concepció d'un figurí i l'actor de què disposes.

Hi ha un tema bàsic en aquest àmbit: els materials amb els quals jo em trobo bé i amb els que tinc més possibilitats expressives, que són els materials naturals, orgànics, les llanes, els cotons, les sedes, les coses de veritat. Quan he d'anar a can Ribes i Casals a comprar tergal i nilons pateixo perquè no em donen resultat. No vull dir que no pugui treballar-hi. He arribat a fer tot un espectacle amb plàstic com aquella Farsa del Mestre Patelin que va muntar Joan M. Gual. Si entro en un concepte sóc capaç de passar-m'ho bé amb qualsevol material. Però la riquesa que et donen els materials naturals és superior. Es noten, donen una puresa a l'escena. I no només en el cas de la proximitat amb l'espectador que es pugui donar al Lliure. Quan faig una cosa fora de Barcelona me n'adono. Ara estic fent una òpera a Madrid i una part del vestuari el faig aquí mentre que una altra es con-

fecciona allí. Jo envio les robes però ja sé el que passarà. Els figurins, igualment meus, del cor i dels figurants que es fan allí semblaran d'una altra pel·lícula. És un problema de materials i de la manera com es confeccionen. La sastreria teatral en aquest país és una sastreria moderna camuflada pels colors i les formes. El tall i la manera de construir són moderns i resulta una cosa ben insulsa. No es té en compte el tall històric. No saben fer servir un llibre de tall històric i construir un vestit com es feia a l'època. Un vestit antic és en realitat un vestit modern amb forma antiga. I això passa fins i tot amb els més professionals del ram de la confecció teatral. Les coses més estilitzades són impossibles d'encomanar. En la interpretació d'un dibuix, per detallat que sigui, es pot confondre un plec per una ratlla de la roba i una ombra per un pegat. I si pretens fer alguna cosa a base d'un tractament de materials no convencionals, com les malles de Lisístrata o d'Eduard II, encara és més impossible. Penseu que hi ha indumentàries teatrals que les has de fer directament sobre el cos de l'actor com si es tractés d'una escultura. I això, és clar, o ho fas tu mateix o no hi ha manera. Amb un figurí històric absolutament rigorós passa el mateix. Jo ja no faig cap dibuix en aquests casos. És un diàleg entre la Isabel Abellan, que és la meva modista de confiança, i jo. Això s'ha de fer així i això s'ha de fer aixà i endavant. Busquem el vestit autèntic i el copiem a la mida que calgui però buscant un material que s'hi assembli i construint-lo de la mateixa manera que l'original. Aquests vestits no els dissenyo, sé com són i sé com han de funcionar. Si de cas, em pot interessar que varïi la tonalitat o el color per raons del personatge o que els teixits siguin més prims o més gruixuts, però sense sortir-me del tractament adient. De vegades, per crear és més important tenir materials a l'abast i poder remenar armaris que fer molts dibuixos. El taller d'un teatre és un obrador de pastisseria. La modisteria sempre ha estat una artesanía. Per molt Pertegaz i molt d'alta costura que sigui un vestit, han de cosir-lo i això és un ofici artesà com qualsevol altre. Però el cert és que això, fora d'aquí, d'aquest petit taller del Lliure, no es fa. Potser els únics que enfoquen la confecció teatral d'aquesta manera són en alguna mesura l'Isidre Prunés i la Montse Amenós. La resta sol treballar de la forma que deia i això es nota en els espectacles. Tu envies un dibuix a Cornejo i te l'interpretaran com voldran. Hauries de fer un dibuix amb tantes

explicacions escrites al costat, detall per detall, que donaria més feina la literatura que el construir-lo tu mateix.

7. EL TEATRE LLIURE: DRAMATÚRGIA DE L'ESPAI

L'espai del Teatre Lliure ha ubicat la majoria dels treballs escenogràfics més recents de FP. Disset obres en el moment de la publicació d'aquest article, algunes d'elles escenificacions dirigides per ell mateix, les concepcions de les quals parteixen d'una disposició espacial de base triada de la gamma de possibilitats que el local de Teatre Lliure, dissenyat pel propi FP, ofereix. En la tria de la base espacial de cada escenificació del Lliure conflueixen, d'una banda, els factors de relació espacial exigits pel discurs que mena el muntatge i, d'altra, els factors de visibilitat i de proximitat de l'espectador. Tot això que condiciona el llenguatge dels elements escènics no sol ser factors fortuïts en un espai estable i polivalent com el del Lliure, a hores d'ara prou experimentat. El fet que l'espai de la representació sigui més elevat o més baix que el punt de vista de l'espectador, que l'espectador trepitgi directament l'espai escenogràfic o l'espai lúdic o el contempli a més o menys distància, sol estar força relacionat amb els nivells d'illusió i de vivència que es vulguin establir entre la representació i l'espectador.

La disposició espacial més freqüent en el Teatre Lliure és la de l'espai de la representació envoltat totalment o parcial pels espectadors i amb una disposició de l'espai del públic elevada de manera que tots i cadascun dels espectadors gaudeixin d'una visió de conjunt de l'escena. Aquest espai central és, de vegades, alçat damunt del terra del teatre (com en els casos de *Mahagonny*, *Titus Andrònic*, *La Bella Helena* o *El balcó*), d'altres quasi arran del terra real (com *Camí de nit*, *Leonci i Lena*, *Vida d'Eduard II d'Anglaterra*, *El misantrop* i *L'hèroe*). En ocasions, es combinen les dues modalitats (com a *La cactus verda* o a *Operació Ubú*) i en d'altres, les menys freqüents, la representació té lloc frontalment (com en el cas de *Les tres Germanes* i *Jordi Dandin*), sense arribar a la convenció a la italiana, atesa la situació domini de l'espai dels espectadors organitzat com una graonada.

Aquestes disposicions espacials de base solen incidir de tal manera en determinats aspectes convencionals de la representació que s'erigeixen en un interessant element dramàtic. Al marge dels aspectes de la visió de conjunt que puguin oferir a l'espectador, la disposició espacial configura, per exemple, aspectes decisius com són les entrades i les sortides dels personatges.

Depèn de la disposició espacial que les aparicions dels personatges en escena siguin «màgiques», com en el teatre a la italiana, immediatament relacionades amb el lloc de l'aparició o estrictament físiques. El primer cas es dona quan la centralitat de l'espai escènic cedeix alguns segments del seu perímetre a un element escenogràfic significatiu del lloc d'on vénen o a on van els personatges. Hom podria dir que en aquest cas l'element esmentat supleix metonímicament la caixa màgica tradicional. Seria el cas d'espectacles com *Hedda Gabler*, *Titus Andrònic*, *El balcó* o *Advertència per a embarcacions petites*. El segon cas, que seria el de les disposicions de *Leonci i Lena*, *Camí de nit*, *Mahagonny*, *Eduard II* o *El misantrop*, en les quals cap zona precisa del perímetre no està dedicada a simular convencionalment un lloc precís, els personatges no «apareixen» mai en escena. Entren en l'espai de la ficció venint d'algun lloc físic no conceptual. Com assenyala Jaume Melendres referint-se a aquestes qüestions espacials «en un escenari a la italiana, els actors hi entren sota la forma màgica d'aparició. No vénen d'enlloc (o vénen com a màxim d'un lloc purament conceptual), sinó que, de cop, entren en escena: li basta un lleuger desplaçament, l'obertura d'una porta, un pas endavant, mentre que a l'espai central, les entrades i sortides dels personatges adquireixen una innegable materialitat. Són físiques i no conceptuales. Els desplaçaments adquireixen una entitat material i el caràcter de fets dramàticament significants (...) «Aquests desplaçaments significants adquiriran el seu significat pel grau de contrast amb la ficció representada, pel contingut mateix de l'espai.» Canvien, doncs, en relació a la concreció o l'abstracció dels elements que defineixen el lloc representat. No és el mateix, per exemple, pel sentit dramàtic dels desplaçaments que estem analitzant, el grau de realisme de l'espai escènic de *Leonci i Lena* o *El Misantrop* que exigeixen una relació ben concreta amb l'element escenogràfic que un espai molt més èpic com era el cas de *Camí de nit*.

FP: Això de les entrades a escena és, per a mi, al llarg

del temps i sobretot de la meva experiència com a director, una de les coses més complexes i que determinen més un espectacle: com s'entra, de quina manera i d'on, pot explicar tot un concepte dramàtic. Potser això sigui sovint el taló d'Aquilles d'un espectacle. Cada vegada dono més importància a l'aparició dels éssers humans en un espai i a allò que aquest simple fet pot explicar. La familiaritat amb un espai potser ajuda d'aprofundir en aquestes qüestions. O potser no.

Un espai obert té avantatges respecte a un escenari i té inconvenients. En molts moments de la meva vida, abans de la creació del Teatre Lliure, pensava que el teatre sols podia ser eficaç si estava lliure de totes les càrregues d'un escenari. Ara sóc més escèptic respecte a això, perquè he descobert que no existeix la polivalència absoluta d'un espai, que no pots fer el que vols en una sala buida perquè també té unes mides, unes obligacions, una estructura. A la sala del Lliure, li vam posar Lliure precisament, perquè ens semblava molt lliure, però també té els seus límits. N'hem obtingut moltes de possibilitats; però al capdavall també t'hi trobes amb limitacions. No amb les mateixes d'un escenari convencional, però les té. No és la panacea. Però és que tampoc no existeix aquesta llibertat absoluta respecte al plantejament de la relació públic-espectacle ni per l'espectacle sol.

En el cas concret del Teatre Lliure en el qual bàsicament treballa amb textos clàssics que han estat escrits per a l'escenari a la italiana, sovint et trobes amb autors que potser perquè tenen un concepte molt més global del teatre no requereixen cap esforç ni cap translació important per portar la seva dramaturgia a una espacialitat oberta. Però d'altres, no. N'hi ha que et resulta estructuralment bàsic que siguin representats a la italiana perquè la forma està tan lligada a una concepció del fet escènic que la translació espacial comportaria transformar l'obra en una altra. Això, de vegades, et ve de gust fer-ho però, d'altres, trobes que no cal. I és llàstima no poder comptar en ocasions amb aquest element cultural que és també la manera, la concepció original de l'obra. El cas de Primera història d'Esther, que juga amb un món d'imatges frontal, perquè surt de gravats, comptar amb aquesta mena d'iconografia em sembla fonamental. La dramaturgia espacial ja és en el text d'Espriu. Tot passa dintre d'un gravat. Evidentment que pots agafar aquell món i representar-lo en un escenari central però em sembla que llavors entrem en un altre nivell de comprensió. El mateix

problema he tingut ara amb L'hèroe. Jo tenia una idea molt d'estampa, d'illustració, de cromó d'aquells anys, tota la imageria heroica popular del calendari. I ho veia frontal. I no sols pel que feia a l'escenografia sinó pel propi concepte de l'actitud heroica que veig com una cosa plana, llunyana, frontal i molt gestual. De vegades necessites que la gent vegi una cosa frontalment o fins i tot necessites un fons fix. I tot això, ve-t'ho aquí, demana un escenari a la italiana.

Potser, al capdavant, l'ideal per a la creació no sigui disposar d'una sola sala sinó de disposar de la sala idònia tot el temps que la necessitis. No hi ha cap teatre al món que no t'obligui d'una o d'altra manera. I, finalment, els teatres a la italiana són els que permeten més joc, precisament perquè són més restringides les seves possibilitats. Són tan limitades que, un cop assumides, dintre d'un escenari també pots fer moltes coses. Per això han durat tants anys i han donat tant de si. Altrament, ja haurien desaparegut. Personalment, no crec tampoc que un teatre a la italiana sigui la mare dels ous, però moltes vegades el voldria tenir. Tot condiciona i tot és atractiu. El Murieta estava pensat per a la sala del Lliure. En un altre lloc hauria estat un altre espectacle ben diferent. A l'espai del Lliure ja no em plantejo si l'espectacle que he de muntar el faré o no a la italiana sinó directament com el faré perquè funcioni dintre de les possibilitats de què dispo.

8. DRAMATÚRGIA DELS MATERIALS

El protagonisme dels materials en el centenar de dissenys que estem sobrevolant és evident. La constant recerca de possibilitats, com si cada element d'una escenografia o d'un vestit hagués de comptar sempre amb un material idoni, ha desenvolupat en el treball de FP un coneixement en aquest camp realment envejable. Una recerca que la imaginació fa inexhaurible. L'examen, escenografia per escenografia, vestit per vestit, em dóna la raó. Les textures naturals o tractades i les degradacions pertinents de cada element ha estat una tècnica fonamental més protagonista que complementària. El segell, probablement. Guaitem enrera:

Les sanefes esquimals pintades a les robes i les canyes naturals de la cabana selvàtica de *Les aventures d'en Massagran*. Les xarpelleres esquitxades de calç en *Algú a l'altre*

cap de peça. Les màscares sense cara de mosquitera de *Mort d'home*. La barreja de materials tan significativa com el disseny mateix dels figurins de la *Primera història d'Esther* on confraternitzaven els cotons de colors pintats amb trepes i pintures plàstiques amb les panes i cotons usats i amb el cartó de les barbes i els maquillatges de fantasia. Els feltres de *El retaule del flautista*. La lona de *Yerma*. El matalàs i les malles d'ordit de *Lisístrata*. L'estampat de l'immens guardainfants d'*Alias Serrallonga*. L'espart, la fusta blanca, el pa i la pana de *Terra baixa*. El *pach-wear* de *Medea*. La llista seria inacabable.

La darrera etapa, la del Teatre Lliure, que abasta set anys dels vint que contemplem, aguditza probablement la importància dramaturgic dels materials. Examinem tres exemples prou representatius d'aquest nivell del treball escenogràfic de FP.

A) LEONCI I LENA³

El de Büchner és un text poc freqüent a l'època: sis de les seves onze escenes estan situades a l'exterior; una setena escena no duu cap indicació d'espai. Així, doncs, només quatre escenes (36 per cent) transcorren de manera explícita sota teulada. L'espai escènic de FP per al muntatge de Lluís Pasqual segueix la pauta de la majoria estadística: és un espai exterior, un camp. Està fet, alhora, amb elements naturals (aigua, plantes) i artificials (gespa), barrejats, així, aparentment, per raons tècniques i per raons, pots, artístiques.

Aquesta opció escenogràfica va més enllà de la simple escenografia. Forma part de manera indissoluble de l'escenificació, és a dir, de la lectura d'un text que el director considera com un text d'aire lliure (teatralment artificios, per tant) i com un text on conviuen els elements naturals i els que no ho són.

Un prat amb aigua i plantes és, d'altra banda, un terreny —un espai— fonamentalment fronterer o ambigu. No és ni un jardí ni és la naturalesa salvatge i feréstega, perillosa. Presenta, visualment, un equilibri interessant: ni l'home no hi domina omnipotent i implacable —com a Versalles—, ni

3. Aquesta anàlisi de l'espai escènic de *Leonci i Lena*, de Büchner (Teatre Lliure, 1977) prové del material d'un seminari de l'Institut del Teatre redactat per l'autor d'aquest article conjuntament amb Jaume Melendres.

n'és la víctima hipotètica. Veiem, de bell antuvi, una relació de forces igualitària i, en aquest sentit, per poc que el text hi ajudi, una tensió dramàtica *no argumental*, que al capdavall es revelarà com la tensió fonamental.

Des d'aquest punt de vista, ens trobem davant d'un muntatge en el qual l'espai escènic ni té una funció merament *decorativa*, ni fa de simple *suport material*. És un espai dramàticament significant. En efecte, la pràctica i la teoria brechtianes ens han acostumat a comprendre —seguint Marx— que l'ús dels objectes i, per tant, la seva mateixa concepció, són un afer socialment determinant, que expressa una posició i una relació de classe. Fins ara, però, el teatre havia negligit la significació social i humana de l'ús de la naturalesa. Aquest *Leonci i Lena* aborda aquest problema i el resol d'una manera tan subtil com interessant.

Els elements primordials d'aquest espai són: un pla de gespa; una petita bassa, «practicable», en un angle; un pendent acabat en terraplè a l'extrem més allunyat de la bassa. Sobre aquest espai s'installaran, sense destruir la impressió general d'exterior, els interiors indispensables: la cambra-glorieta de Lena, el castell —vist alhora des de «dins» i des de «fora»— i un espai indeterminat, imaginari, caigut del cel.

Però el tret més important d'aquest espai és la combinació de realisme i d'irrealisme. Dos factors contribueixen a crear aquesta impressió: a) L'esmentada presència d'elements naturals i no naturals (assimilats, respectivament, a «realitat» i «irrealitat»). b) Les diferències d'escala, en el sentit geomètric del terme. Si bé la superfície de gespa ens és donada a escala natural, és a dir, sense desproporció amb la figura humana (això sí, només com el fragment d'un prat més gran), i la bassa participa també d'aquesta propietat, altres elements, en canvi (barana, castell, utillatge en general), han estat produïts a escala més petita. Hi ha un tercer grup d'elements escenogràfics en els quals la noció d'escala (la referència a la realitat) no és ni tan sols aplicable, com és ara la cambra-glorieta de Lena.

Cal subratllar que és la combinació d'aquests dos factors a) i b), allò que dóna la impressió simultània de realitat i d'irrealitat. Si afegim a aquesta impressió l'ús de colors vius o en tot cas, nets —la utilització de robes, opaques i sòlides en uns vestits, i, en altres —Lena— de teles vaporoses, trobem en l'escenografia de *Leonci i Lena* tots els ele-

ments que són propis d'una determinada tradició en la il·lustració de contes infantils: de la millor tradició.

I és que la il·lustració del conte infantil (presentada de vegades en relleu desplegable, cosa que encara accentua més les similituds amb *Leonci i Lena*, tendeix, precisament, a crear en l'observador la mateixa sensació (molt poc estudiada críticament) de realitat i d'irrealitat simultànies. La relació entre aquests conceptes és, sempre, una relació oberta, una «estructura significant» que deixa, com a mínim, un grau de llibertat a l'observador. Cada observador utilitza aquest «grau de llibertat» a la seva manera; cada observador, per tant, llegeix el conjunt de la Il·lustració-Espectacle a la seva manera.

Aquesta consideració podria fer pensar que, en contradicció amb el que ha estat dit més amunt, aquesta escenografia, com la il·lustració d'un conte, està només al servei del text. És merament funcional. Cal recordar, però, que la il·lustració és sempre, en realitat, una determinada escenificació del conte, una visualització concreta, la fotografia fixa d'un llarg moviment.

L'espai de *Leonci i Lena* és, al capdavall, un espai joguina. No per atzar, l'utilitatge (piano, castell) té sovint la forma de juguina, instrument que reuneix tots els atributs *externs* del seu equivalent real, a excepció de la realitat. És, aquesta, una opció d'escenificació perfectament coherent amb la definició dramaturgica del text: una comèdia, un *joc* escènic que relata una peripècia escènica fictícia.

En aquest espai obert no hi ha cap cartell que prohibeixi l'espectador trepitjar la gespa. Hi ha però, uns límits escènics que el persuadeixen de no fer-ho. Gosarà, com a màxim, tocar la gespa amb la punta dels dits per comprovar que, efectivament, es tracta d'un decorat. El cel pintat, de pessebre, que envolta el públic i les cases miniatura situades a l'angle més llunyà del centre de l'espai hi afegeixen la noció de distància sense cap precisió.

El públic encercla gairebé totalment aquest espai, i ho fa des d'una posició generalment elevada, i la no precisió de l'espai obert representat a l'escenari central fa que no hi hagi cap perspectiva privilegiada o, inversament, que totes siguin privilegiades. Aquí, la posició elevada dels seients fa que, a més de privilegiada, la visió de l'espai per part de l'espectador sigui de domini. Contribueix a aquest fenomen el fet que el públic es familiaritza amb l'espai abans que comenci l'espectacle, mecanisme similar, una vegada més, a

la hipòtesi de l'estètica de conte: es poden mirar les il·lustracions sense llegir el text, al marge del text; i generalment sempre es miren primer les il·lustracions. A *Leonci i Lena*, corroborant els aspectes dramàtics de la centralitat que hem examinat en el capítol anterior, els personatges no *apareixen* mai a escena. Entren en el camp de visió de cada espectador *venint d'algun lloc*. No són visibles simultàniament per a tothom perquè cadascun té un camp visual diferent i l'existència d'aquesta singularitat és conscient.

La lectura serà la mateixa per a tothom, tanmateix, atès el protagonisme de la materialitat per damunt de la disposició en tots els aspectes de la representació.

La relació que cada personatge té amb la naturalesa representada que acabem de descriure és la principal font d'informació, la millor explicació de les accions dels personatges. Una naturalesa representada per la materialitat de tots els elements escenogràfics descrits. L'espectador interpreta els fets de la falla a través del caràcter dels personatges i aquest caràcter queda dibuixat en les seves dues vessants, individual i col·lectiva, tant per la manera de conduir el conflicte a través de les respectives intencionalitats com pel simple pas per l'espai de cada personatge. Tots i cadascun dels comportaments corroboren el seu sentit en la seva relació amb la naturalesa representada a l'espai i amb la materialitat de la seva indumentària.

Leonci i el seu interlocutor Valeri saben viure en aquell prat. Hi podrien viure eternament, com Robinson Crusoe a la selva, fent-ne un ús constant. Leonci pren un bocí de gespa i el fa volar com un pensament efímer. Valeri el pot agafar al vol i tot menjant-se'l, cantar la pervivència al món de les races herbívores. Aquest cas no es dona a l'obra però exemplifica la riquesa de la relació d'aquests dos personatges amb la naturalesa materialitzada per l'escenografia. Això aporta una notable informació al marge d'allò que el fil conductor argumental i els diàlegs diuen. La gestualitat dels actors mullant-se «realment» en la bassa o les diverses formes de gaudir de la respiració en relació a l'aire lliure representat arriben a dur significats d'identica categoria que el contingut de les idees provinents del text. Lena travessa l'espai gairebé sense trepitjar-lo, volant, aïllada sempre sota un paraigua mentre que la Gouvernante ha d'apamar el terreny amb ulls i peus i l'oratge amb el nas, pels seus anys, i la seva responsabilitat protectora. El Rei domina l'espai sense moure's del castell, l'escombra amb la capa, però quan

s'hi passeja en calçotets, l'orografia, i hom diria que el propi aire pur, poden amb les seves forces. Els Consellers, en canvi, menystenen la gespa i es defineixen clarament com a éssers pertanyents a un món tancat buròcrata. I ben al contrari els dos Servidors d'Escena són barroers i poc respectuosos amb l'element natural i sí que ho són, en canvi, amb els elements no naturals del conjunt escenogràfic que abans hem descrit. La caricaturesca actuació d'aquests personatges es basa precisament a fer molt evident la realitat i la irrealitat escènica, la qual tracten com uns maquinistes teatrals tractarien un decorat.

Hi ha també un personatge que pertany al món dels objectes i el seu pas per la vida —l'escenari, l'espai, el camp de jocs, el núvol— de Leonci té la mateixa vigència de les joguines que l'acompanyen. La traducció escènica d'aquesta identificació és literal. Per uns moments la natura queda a segon terme per donar protagonisme a la realitat-irrealitat d'uns objectes. El patetisme d'aquest personatge també es relaciona amb l'anacronisme a l'espai de la seva indumentària, en la inoportunitat del model lluït en l'esdevenir de les situacions en què apareix.

B) VIDA DEL REI EDUARD II D'ANGLATERRA

La base espacial és semblant a la que acabem d'examinar on l'espectador domina el conjunt de l'espai escènic directament identificat per una zona d'arena de forma el·líptica, la centralitat de la qual també implica el tipus d'entrada «física» en l'espai de la ficció. Damunt d'aquesta arena el·líptica tenen lloc totes les escenes de la peripècia d'un rei que barreja els sentiments i l'ètica en les decisions polítiques. Damunt l'arena hi ha unes velles fustes que no connoten precisament la magnificència dels temps del seu regnat. Aquestes fustes seran al llarg de l'espectacle canviades de lloc pels actors i es convertiran en subtils al·lusions de diferents indrets en què l'acció transcorre. L'escenografia ubica la història vista de molt lluny, sense precisió. Més que un entorn visual metafòric és una forta presència d'uns materials vells, degradats, que ironitzen la ferotge lluita pel poder que ubiquen.

La preponderància d'aquesta materialitat en la proximitat i domini de l'espectador permet també que els objectes que van apareixent en escena i molt especialment allò que

vesteixen els personatges ostentin la seva materialitat com a principal significat. Els vestits informen, més que pel rigor històric de la seva forma i pels símbols que jerarquitzen el poder, per l'aparença del material amb què estan fets. El pas del temps es fa eloqüent fins i tot en escenes que es superposen. Es a dir, que dues temporalitats de ficció poden coexistir per uns moments en el mateix espai i sense cap al·lusió verbal que hi faci referència, gràcies a la fantàstica convenció que dóna sentit dramàtic al significat temporal de la degradació d'un material.

C) EL MISANTROP

En un sentit radicalment contrari al que hem anat adjudicant a la importància de la relació dels materials amb la conducta dels personatges (*Leonci i Lena*) o amb continguts conceptuals que els són externs (*Vida del rei Eduard II d'Anglaterra*), cito el cas de l'escenificació d'*El misantrop* dirigida pel mateix FP. L'espacialitat respon també en aquesta ocasió a la centralitat sense entrades il·lusòries, per bé que els espectadors del primer rengle de cadires trepitgen l'espai escènic materialitzat en un sòl que representa un lluent mosaic blanc i negre com un escaquer. Mitja dotzena de cadires d'època són els únics objectes que acaben d'ubicar el lloc de l'acció. Els personatges vesteixen models representatius de la moda de l'època, quant a la seva forma i construcció, però que eliminen —exceptuant-ne un— tot l'enfarfegament de llaços i detalls i resulten encara més simplificats per la via del color i les robes d'una mateixa gamma de blancs que en primera instància podria connotar estiu, joventut. Però, en realitat, la gran virtut d'aquesta asèpsia ambiental creada per FP per a *El misantrop*, de Molière, és que aconseguix que en les mateixes condicions de proximitat que són habituals al Teatre Lliure —més radicals en aquest cas si comptem que l'espectador és dintre l'espai— es buidin en bona part de contingut dramàtic, d'acció, tant el caràcter com els avatars de la indumentària, habitualment tant significatius. L'estilització en blanc d'*El misantrop* fa, en definitiva, que es difumini el retrat costumista i que, malgrat la proximitat, es transfereixi el gruix de l'atenció habitualment molt copsada pels aspectes materials, a allò que diuen els personatges: a la paraula.

Hem vist que l'espai del Teatre Lliure té, en qualsevol de

les seves disposicions, la peculiaritat de la proximitat entre representació i públic. La veu, el gest, el vestit, el maquillatge de l'actor, així com l'utilatge i els elements escenogràfics, sigui quin sigui el sentit que els doni la representació, fan una ostentació de la seva materialitat que la proximitat converteix, probablement, en decisiva. I crec que és interessant que el mateix FP ens comentí si potser a aquestes alçades de la seva experiència i del seu domini dels materials, la invenció escenogràfica, el concepte espacial, va, en certa manera, a remolc del joc efectiu amb la qualitat material dels elements que fa servir.

FP: *No hi té res a veure. Segurament que si aquí, al Lliure, he descobert d'una manera més concreta el material, la proximitat, no és la causa ni la finalitat. Per a mi, el material és una qüestió de textura, de sensualitat dramàtica. Jo actuo igual en un escenari llunyà. Quan faig la Fedra, d'Espriu, necessito que el vestit que ha de dur Núria Espert sigui de ganxet i no de plàstic. I això funciona dramàticament. Aquell vestit era una relíquia de museu, estava fet a mà, cosa que efectivament, de lluny, no es veia. Però no és el problema el fet que es vegi o no. Hi ha coses que no es veuen, que la gent no mira amb detall, però que desprenen a través del seu moviment, del seu color, que és exacte, que no és blanc, que no és beix, que no és gris, sinó que té el color d'haver estat rentat mil anys, que reflecteix el món del treball, la quantitat d'hores que hi duu ficades de gent treballant per a algú. Un vestit així només el pot tenir algú prepotent. Hi ha tota una sèrie de coses que dramàticament tenen importància més enllà de la percepció de la proximitat. L'espectador potser no n'és conscient, però hi ha una màgia que es desprèn de determinats tipus de materials. És com si diguéssim que els dibuixos d'en Casas estan fets amb quatre ratlles i que no saps si anaven vestits de fil o de cotó: les ratlles responen perfectament al material del vestit que duu el personatge retratat. Al llarg del temps, aquelles ratlles mantenen la noció d'un material determinat.*

Cal trobar en cada material, tot i que s'aparti del realisme, un sentit dramàtic diferent. I no crec que tenir cura d'això es divorciï de la creativitat o de la inventiva. La utilització d'objectes vells, de coses gastades, té l'avantatge de jugar amb elements que tenen vida pròpia, que han tingut història. Jo no dic que tinguin vibracions especials però és que una de les grans dificultats del teatre és el procés d'en-

velliment d'una cosa, d'humanització d'un vestit. A Fulgor i mort de Joaquín Murieta hi havia un vestit autèntic i un altre de molt semblant i fet amb tots els seus ets i uts. El segon era una disfressa mentre que l'autèntic ja duia a sobre el caràcter d'un personatge. Tot això pot semblar banal, però dona un resultat dramàtic determinat. I amb això jo hi jugo molt últimament, perquè puc explicar al públic un conjunt de coses que sovint amb els invents no hi arribes. N'expliques unes altres. L'eloqüència dels materials és formidable. Jo puc construir un vestit de nou però ja ho faig amb materials vells amb la qual cosa hi guanyo molt. Hi ha molta història darrera de cada cosa. El problema està a arribar a fer història amb una cosa que no en té cap, que la compres a la botiga.

Es ben clar, però, que no es pot dir que aquesta sigui la meva única manera de fer. Ni crec que sigui cap deturada ni cap estancament. Si ens mirem Operació Ubú, per exemple, tenim unes bates pintades que no tenen res a veure amb el detall realista. Els figurins grotescs dels Ubú són coses que a mi m'agrada fer. Tot això és un món obert on cap tot i hi pots inventar, fabricar i trobar. El Murieta el traspasso a un món de circ: si el circ el conceptualitzo en lloc de donar-li els trets i la seva textura real no s'entendria la proposta. Requeria la noció nostàlgica. Si l'estilitzava i feia un Mori el Merma ja no era un circ sinó un invent. Partint d'una iconografia de circ i volent que fos el màxim de semblant possible, hauria preferit haver trobat autèntics vestits de pallaso que no pas inventar-me'ls. Si cal inventar un pallaso inventat com els de Cruel Ubris, me l'invento. Però llavors ja no és «el pallaso» sinó el meu pallaso, el que jo vull fer.

9. INFLUÈNCIES EN L'EVOLUCIÓ D'UN ESTIL

Aquest examen del treball escenogràfic de Fabià Puigserver parteix, com hem dit al principi de l'article, de l'observació dels resultats d'un bon nombre d'espectacles coneguts. Finalitzem aquesta aproximació furgant en aspectes més lligats a la pròpia visió de l'escenògraf, al qual demanem una reflexió sobre les influències en la seva carrera que ell pugui conèixer o intuir, sobre els seus punts de referència, sobre el seu treball amb diferents directors.

FP: Jo no sé si evoluciono o si estic aturat des de fa molts anys. Però potser sí que hi ha coses que avui no faria. Jo, avui, no faria, per exemple, el vestuari de Nit de reis tal com llavors el vaig fer i en canvi sí que tornaria a fer els pallassos de Cruel Ubris. Procuro no imposar-me excessivament sobre les coses i de dedicar-me a fer en cada moment només allò que en aquell moment t'agrada. Mai no m'he mogut per dèries. És evident que cadascú pot estar en una ona determinada, però en el moment que algú t'explica la concepció d'un espectacle, l'Operació Ubú de l'Albert Boadella, per exemple, automàticament hi entro i de seguida em trobo en el meu terreny sense fer cap esforç. No em dic mai «anem a fer el que em demanen i avall». M'ho passo bé entrant en qualsevol llenguatge.

Fent un examen seriós de les meves influències, n'hi ha una de ben clara. La del punt de partida. L'escola polonesa d'escenografia on hi ha una dosi important d'expressionisme. Molt important. I em sembla que jo no em vaig desprendre d'aquest expressionisme, del tractament plàstic del material i de la visualització de l'escenari, ben bé fins a la Yerma. El que passava és que per raons personals meves, de cultura, i per la relació que anava tenint amb aquest país, aquest expressionisme s'anava transformant en un món una mica més clar, més racional. L'escenografia de Semper Nunc és potser l'exponent més clar de l'escenografia polonesa en aquest país. Allò era una mostra ben típica dels tipus de coses que es feien al món on havia viscut i havia treballat fins aleshores. I em sembla força normal que això ho arrossegüés tant de temps.

Una altra influència em ve de la pintura, d'una determinada pintura contemporània. Tàpies m'ha influït molt. En certa mesura per la concepció i el tractament del material. Quant al món de l'escenografia actual, a mi mai no m'han influït els alemanys de tota l'escola de Dresden, que ha estat una escola molt important. Tot i que en un moment em va seduir, mai no he arribat a acostar-m'hi. En canvi sí que m'han influït els darrers deu anys els mons d'Ezio Frigerio i de Luciano Damiani. Tots dos. Potser llur tractament de l'ambient mediterrani ha fet que m'hi identifiqui en certa mesura, com si en el seu treball hi hagués també quelcom de meu.

Hi ha tres directors que, efectivament, m'han fet evolucionar i amb els quals hi ha hagut una relació molt estreta: Francesc Nello, amb qui vam crear conjuntament molts es-

pectacles, Lluís Pasqual i jo mateix. Pasqual té un sentit plàstic molt desenvolupat. Fila. Et diu vull una llum que hi havia aquell dia en aquella hora en aquell lloc. Té idees molt clares i molt poc convencionals alhora. Molt teatrals. El vestit de Madame Irma d'El balcó havia de ser un vestit d'or. Jo de seguida vaig pensar en una roba daurada, un lamé; però no, havia de ser més, allò no era res, havia de ser un vestit d'or. I vaig voltar fins que vaig trobar allò que pesava catorze quilos i que es va haver d'encomanar a una fàbrica de Ciutadella i fer que ens fessin a metres aquell material que feien servir per a fer petits moneders. Si un altre director em diu or potser jo li diré lamé. Però si Pasqual em diu or jo me'l crec i sé que ha de ser allò, que la imatge que ell té del personatge és així. A Leonci i Lena, això va ser molt evident. Pasqual es queda molt sovint amb imatges sorgides als assaigs. Els actors s'han de disfressar sempre, des dels primers assaigs i de vegades es queden amb les coses que funcionen. El Valeri va sortir a escena amb la mateixa roba dels assaigs. Jo m'havia de preocupar de com vestir Valeri i no podia. Era claríssim que funcionava així i així ho vam fer. Vol una cosa blava però senzilla; jo acabo tenyint de blau uns pantalons que l'actor duu cada dia. Amb Pasqual he vist més clar que mai que sovint el figuri ideal no cal inventar-lo. Pasqual no vol que li dibuixi coses, vol que li'n porti. I té raó. Si el personatge no està dibuixat es sent més lliure i és més fàcil descobrir una imatge hipotètica. I a mi em va bé. La creació de Al vostre gust també ha anat d'aquesta manera.

Amb altres directors, tot i haver fet coses interessants, la relació ha estat sempre molt més convencional. Amb Albert Boadella, per exemple, la comunicació és relativa. No es produeix el nivell d'influència que em demanes. M-7 Catalònia va ser un espectacle que vam fer conjuntament i ens vam entendre. Però tinc la impressió que el vaig dur jo més al meu terreny que no pas ell a mi al seu. La idea que ell tenia al principi no es va arribar a fer del tot. Estàvem molt d'acord en el punt de partida i jo vaig fer una escenografia que li era útil i prou. A Operació Ubú també va anar tot molt bé. Boadella m'explicava la seva idea com si fos una pel·lícula: l'entrada de la Generalitat. A l'entrada de la Generalitat hi ha dues columnes. Però aquesta entrada durava pocs minuts i escenes com aquesta n'hi havia quaranta. Ell em parlava sempre d'imatges fotogràfiques, em proposava llocs concrets i vaig haver de ser jo qui li preguntés

per què no creava la síntesi del lloc a través dels personatges, com sempre havia fet amb Joglars. I així vam arribar finalment a l'espai de joc, a la convenció total. Un cop convençut que era millor la manera d'explicar dels Joglars que posar-se a construir escenografies, ja estava. Sens dubte és molt més boig el Lluís Pasqual en aquest tipus de treball comú.

Quant a la influència del tercer director, que sóc jo, es tradueix en un constant esforç d'alliberar-me de prejudicis, de ser excessivament polit i de tenir coaccionada la imaginació. Els darrers anys em trobo cada vegada més tranquil en aquests aspectes. Crec més en les coses que surten de seguida que en les coses que elaboro molt. I això tant en les coses que es van produint en mi mateix com en la relació amb un actor o amb un vestit. No vull burxar massa en les coses, no les vull forçar i estirar més del que donen i així aconseguixo que surtin amb més naturalitat. Això és el que l'escenògraf està aprenent del director, encara que en realitat tot és cada vegada més la mateixa cosa: jo mateix.

Recordo Jordi Dandin, on disposava de tres elements dintre un espai tancat molt còsmic. Tenia una obra molt simple a la mà que havia d'explicar amb mitjans molt simples i la vaig fer relaxadíssim amb l'escenògraf. En canvi, amb el director, no. Tenia una idea massa preconcebuda del que volia dels actors i com que no m'ho feien, sortia de polleguera. Això m'ha passat més sovint com a director que com a escenògraf. Ara vigilo molt més i miro de no estirar la corda més del que cal. Si el que vull no ho fan avui, potser ho faran demà i, si no, ja serveix el que fan. I això, tant amb els actors com amb mi mateix, m'està donant bons resultats. Quan estic forçant una cosa, afluixo en el moment just. Prefereixo que sigui petita i bona. Les idees a les quals no arribes no em serveixen. No m'interessen. Prefereixo arribar a les darreres conseqüències d'una cosa petita que no arribar-hi i quedar-me a mig camí d'una de gran.

Vulgues que no, sempre hi vas una mica, més enllà. El Misanthrop, per exemple, requeria més, no per la via de l'escenògraf sinó com a director i treball d'actors. Havien de donar molt més del que podien per donar el punt just al projecte. El text és molt més gran de com el vam representar. En canvi, amb L'hèroe estic molt relaxat. Dintre del to que hem triat, els actors estan al màxim de les seves possibilitats i no hi ha ningú que no arribi al que ha de ser. I això per a mi és important. M'agrada ser ambiciós,

però amb mesura. Abans ja he parlat dels salts mortals. Pertanyen a una altra època. Abans del salt mortal, cal saber saltar la corda, després la tombarella, després el mortal.

Per a fer bona escenografia primer se n'ha de fer de dolenta, com probablement ho són més de la meitat de les meves. Però s'han de fer. Si aquí no veiem desenvolupar-se més l'escenografia, probablement és perquè ben poca gent dels qui la fan són gent de teatre. Bé, són escenògrafs i potser han fet la carrera a l'Institut del Teatre i aquest fet els va vinculant al món del teatre i a poc a poc alguna cosa n'aprenen. Però molt pocs.

Probablement el meu cas s'aparta de la norma precisament per la intensitat de la meva relació amb el teatre des de tots els punts de vista. Abans de ser escenògraf el que jo volia era «fer teatre». Les grans polèmiques amb el meu pare eren perquè jo volia anar a l'escola de teatre però no per fer escenografia. El que passa és que com que jo dibuixava i tenia prou habilitat per al dibuix, com a mal menor em van permetre matricular-me en una escola d'arts plàstiques i com a mal menor vaig fer escenografia. Però em quedava sempre la recança de no estar ficat en el teatre fent teatre. És a dir, que amb l'escenografia m'hi vaig trobar com amb un ofici emanat de la carrera de Belles Arts que havia triat. Els meus començaments a Polònia van ser fent d'actor i participant en muntatges i quan vaig arribar a Catalunya i vaig entrar a l'EADAG ho vaig fer amb la idea de fer teatre, de fer interpretació. El que passa és que com que sabia escenografia en donava classes mentre feia d'alumne d'interpretació i de direcció. És natural que la meva visió dramàtica sigui més global que la imperant en l'escenografia que en general es fa.

En efecte, el cas de Fabià Puigserver és ara per ara únic en el panorama teatral català. Potser és un dels pocs professionals de la nostra escena contemporània en qui pesen més els coneixements que les intuïcions, les experiències que els experiments, en la seva digna tasca escènica.

JOAN ABELLAN

RESUMEN

El escenógrafo y director teatral catalán Fabià Puigserver es autor de más de un centenar de proyectos escenográficos y de vestuario teatral correspondientes a espectáculos producidos en su mayoría en Cataluña, pero también en Madrid y más allá de las fronteras españolas. Probablemente el más conocido internacionalmente sea el que elaboró para la escenificación que hizo Víctor García de *Yerma*, de García Lorca. La obra de Fabià Puigserver está presente, y frecuentemente como protagonista, en todos los intentos de recuperación artística del teatro catalán de los últimos veinte años. Desde las postrimerías de la Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) y el punto culminante de la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) hasta el actual Teatre Lliure de Barcelona, del que es cofundador, sus realizaciones han contribuido, más allá de la estricta decoración escénica, a la modernización de muchos conceptos dramaturgicos. Este artículo se adentra en su prolífica obra para analizar sus peculiaridades y aportaciones y contrastar las deducciones del crítico con las opiniones del propio autor del material estudiado. Este repaso a dos voces de toda la obra escenográfica de Fabià Puigserver constituye además una interesante reflexión general sobre la técnica y la teoría del espacio, de la vestimenta y de los materiales escénicos, contribuyendo por tanto al conocimiento de un factor fundamental de la evolución de la actual escena catalana.

RÉSUMÉ

Le scénographe et directeur théâtral catalan Fabià Puigserver est l'auteur de plus d'une centaine de projets scénographiques et de garde-robe théâtral appartenant à des spectacles dont la plupart sont produits en Catalogne mais aussi à Madrid et au-delà des frontières espagnoles. Le plus connu internationnellement est, peut-être, celui qu'il a élaboré pour la scénification de Víctor García de *Yerma* de García Lorca. Dans tous les essais de redressement artistique du théâtre catalan des derniers vingt ans on constate la présence et le protagonisme de l'oeuvre de Fabià Puigserver. En effet, depuis le déclin de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) jusqu'à l'actuel Teatre Lliure de Barcelone, dont il

est coproducteur, ses réalisations ont contribué à la modernisation de beaucoup de concepts dramaturgiques au-delà de la stricte décoration scénique. Cet article s'engage dans son oeuvre prolifique, il en analyse les particularités et les apports et il contraste les deductions du critique avec les opinions du propre auteur du matériel étudié. Cette révision à deux voies de toute l'oeuvre scénographique de Fabià Puigserver constitue aussi une intéressante réflexion générale sur la technique et la théorie de l'espace, de l'habit et des matériaux scéniques et il contribue, en même temps, à la connaissance d'une pièce fondamentale dans l'évolution de la scène catalane actuelle.

SUMMARY

The Catalan scenographer and theatrical director Fabià Puigserver has created more than a hundred scenographic and wardrobe projects, mainly for shows produced in Catalonia but also for ones in Madrid and beyond the Spanish border. Internationally he is probably best-known for his contribution to Víctor García's staging of *Yerma* by García Lorca. Fabià Puigserver stands in the first rank among those who have dedicated themselves over the past twenty years to the revival of the Catalan theatre. From the last years of the Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) to the peak years of the Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) at the present Teatre Lliure in Barcelona which he co-founded, he has collaborated in bringing up to date many dramatic concepts that go beyond the limits of mere stage decoration. This article penetrates into his prolific work through analysis of his popularity and achievements and measures the conclusions of critics against the author's own opinions of the material studied. This double review of all of Fabià Puigserver's scenographic work also constitutes an absorbing general reflection on the technique and theory of space, wardrobe and stage materials and contributes to the study of a fundamental piece within the evolution of the contemporary Catalan stage.