

# Lluís Pasqual



(Foto: C. Rodríguez).

## «Viajar a través de los actores»

Una entrevista de Carlos Rodríguez y Adolfo Simón

*Esta «charla informal» a tres voces se llevó a cabo en la sede del Centro Dramático Nacional: Teatro María Guerrero, la primera tarde que asomó el otoño en Madrid. Carlos me había llamado por la mañana de un lunes para comentarme si me apetecía hacer al ali-món con él, una entrevista a Lluís Pasqual... Mientras me hablaba de la necesidad de localizar la cámara con la que hacerle fotos, pasó por mi mente un «collage» de imágenes vivas, tanto que parecían de la víspera... eran mis primeros recuerdos como espectador de teatro... Finales de los setenta... Sentado en un pequeño local del barrio de Gracia en Barcelona... En mi cerebro, como un tatuaje quedaron grabadas escenas que hoy todavía me estremecen, allí descubrí el teatro y de aquella forma de hacer me enamoré. No hay viaje que pueda hacer a la ciudad Condal en la que no busque ávido en la cartelera lo último del Lliure; el último viaje, casi como quien va a Lourdes, fue para ver **Roberto Zucco**, la pregunta que nos hicimos a la salida los integrantes de la excursión fue... «¿Cómo dirige este hombre?». En esta entrevista no nos desvela ese secreto. Al transcribirla he intentado ser lo más fiel a como expresó sus palabras, he evitado cualquier comentario sobre sus respuestas y he intentado plasmar, como si de un personaje teatral se tratase... el clima, las pausas, los silencios y otras cadencias, apoyándome en los más elementales signos de puntuación, no creo que con ninguna «acotación» hubiera podido expresar mejor como vive y siente hoy el teatro Lluís Pasqual.*

**C:** No sé bien como empezar, tal vez por algo tan sencillo como... Tienes cuarenta y cuatro años, y en este tiempo has dirigido el Teatro Lliure, el Centro Dramático Nacional, el Teatro de Europa, la Bienal de Venecia en su sección teatral... No sé si me dejo algo...

«De... de máquinas, no... de instrumentos... de instituciones o como lo quieras llamar, no...»

**A:** Y además en este momento coincide que estás en tres de estos centros a la vez...

«Ha coincidido... se ha dado un momento de eclipse... la Bienal, el Odeon y el Centro Dramático.»

**C:** ¿Y no te provoca vértigo?...

«No... me provoca vértigo subir a la Torre Eiffel, eso sí que me provoca vértigo. Será que lo necesito o será... Hablas de cosas en pasado.»

**C:** Y de cosas que son presente...

«Y otras son presente... No, no, será que lo habré necesitado... Debe ser... Yo tampoco sé como empezar... Una forma de ser, un carácter, será una especie de

bulimia, esa enfermedad que te come ¡come! ¡come! ¡come!... Pero en realidad, por ejemplo... Primero, la experiencia parece que no sirve, creo que no sirve para uno mismo, sirve para los demás... Sirve con el tiempo para simplificar -hablo como director de una institución- para conocer cuáles son los problemas fundamentales desde el principio, porque todas las casas de teatro se parecen: unas son más grandes otras más pequeñas. Todos los maquinistas se parecen, en un sitio son siete y en otro setenta; todos los gremios de un teatro se componen de unas familias, unas repúblicas y una vez se conocen... Y si no se conocen después de haber estado en tres teatros... En realidad, es la misma actividad, pero en distintos... con distintas ramificaciones... Cuando la Bienal de Venecia, le dije a mi equipo del Odeon: *Bueno, no tenemos una segunda sala, vamos a tener una segunda ciudad.* Y en realidad, Venecia es como un apéndice de mi trabajo en el Teatro de Europa, lo único que pasa es que has de coger más

aviones, pero yo nunca pienso que Venecia está a tres mil kilómetros, pienso que está a hora y tres cuartos. A veces para ir a Alcalá de Henares tardas...»

**C:** Pero tú eres un hombre con prisa, se lo comentaba a Adolfo hace un momento: cuando te conocí la primera vez ibas con prisa, siempre te he visto corriendo, y me decía esta tarde, viniendo... A lo mejor, al fin, me encuentro a Lluís tranquilo durante un rato... y llegamos y nos dicen: *No, es que está con una llamada. Y hasta dentro de media hora...*

«Pero eso es una actividad. Es una suerte... No sé si se me pasará dentro de un mes o si... Son como etapas, creo que estoy cerrando una, esa que tú describes, por eso hablo en pasado y creo que empiezo otra... Entro otras cosas porque dentro de un año dejo el Teatro de Europa y de momento no pienso, ni quiero... Me gustaría no hacerme cargo de otra máquina, de otra institución -como responsable único quiero decir- pero... No, a mí me parece una suerte... Hago una actividad durante el día y parte de la noche que me... Y encima me pagan por ello...»

**A:** Sí, es una suerte, sí... Pero el año pasado dijiste en la Residencia de Estudiantes, que para que el Lliure existiera como teatro, había que dedicar una buena parte del tiempo a la gestión... Creo que es importante dejar esto claro y terminar con esa idea de los profesionales que van de *artistas*, pero... Empezaste muy joven en el Lliure y da la sensación de que no has parado un momento y uno piensa... ¿Cuándo se nutre...?

Me nutro... Hay que recordar casi psicoanalíticamente que fui asmático desde los siete hasta los diecisiete años exactamente, durante diez años. Y creo que esa manera en que fumo, como trago el humo, aspirando mucho... Me lo dijo una actriz: *¿Y tú por qué te tragas así el humo?* No lo había notado nunca, es una forma de ir por la vida... Pero me enamoro, cocino y hasta me baño alguna vez en el mar, tampoco soy un *broker*...»

**A:** Igual lo parece desde fuera, nunca se sabe exactamente donde estás...

**C:** Es la imagen que se recibe de ti: ¿Dónde está Lluís? Es un misterio, siempre está ocupado, con ocho mil cosas a la vez...

«No, no. Soy temerario, pero no suicida... Me gustan los retos, pero... No

quiero hundirme en ellos porque no puedo hundir el proyecto y la gente que esté conmigo, ya no tanto por salvarme yo, no, no... Si no pudiera conducir esos coches, no... Creo que no los conduciría, no... Es que a mí no me parece tanto, desde fuera, quiero decir... Que no soy distinto cuando hablo con Gerardo Vera, Isabel Navarro o Álvaro del Amo del Centro Dramático de Madrid, a cuando hablo con mis colaboradores en Francia o con la gente de la Bienal de Venecia, soy el mismo, con un proyecto y... Seguramente muy ambicioso, muy amplio, muy grande. Todo el mundo que se dedica al teatro tiene montañas de ideas y proyectos, entonces tampoco cambia tanto mi idea del teatro, sigue siendo la misma, soy el mismo... Cuando se piensa una programación se barajan veinticinco títulos y de esos veinticinco... La idea del Festival que fue la Bienal de Venecia es algo que podría haber hecho en otro sitio, en el Odeon, como idea... Luego sólo se puede hacer en un lugar como Venecia, de una manera efímera, durante cinco semanas... Tengo por suerte una buena salud que me permite dedicar muchas horas a esto, no quiere decir que no haya podido leer *Del Amor y otros demonios*, al día siguiente de salir en las librerías, necesito leerla, tengo que poder leerla.»

**C: Decías que se acaba una etapa ¿Y cómo es la que empieza?**

«No lo sé, porque todavía no se ha acabado, para que una etapa se acabe, primero es el tiempo quien lo decide, creo que nunca lo decide uno mismo... Tengo todavía una temporada por delante en el Odeon por terminar, y el balance de estos años de gestión; luego tengo tres compromisos de ópera y luego... Además, y sobre todo, tengo y quiero hacer *Bodas de sangre*. O sea que lo de pasado... ¿Cómo quiero que sea?... Me gustaría, vulgarmente, tomarme un año sabático, lo que se dice... Basta, por un vez ¡Basta!»

**A: Has hablado de grandes y pequeños teatros, que todos en el fondo se parecen... ¿Crees en la idea de un teatro... de una Casa Europea?**

«No... De la idea de Europa, lo que me ha supuesto en estos cinco años de *Teatro de Europa*, evidentemente la idea de Europa ha cambiado mucho. Sigo creyendo que es una realidad, me he dado cuenta de una cosa de la que uno no suele darse cuenta... Es un continente viejo, muy viejo, muy viejo, muy viejo...

En historia se dice: *El Viejo Continente*, pero uno no... No lo ven bien, está muy viejo. Corremos el tremendo peligro de convertirnos en una especie de reserva, de museo antropológico de lujo que no me gusta. Me gustaría verlo con otros ojos, porque soy europeo, parte del museo, y me gustaría verlo desde fuera... Ese es el deseo: me lo preguntas y te lo cuento en esta *conversación informal*, pero no sé muy bien... Queda... Hay que hacer las camas cuando de una casa te vas; queda un año...»

**C: ¿Y en estos cinco años?**

«¿Qué?»

**C: Quiero decir... ¿Qué ha sido en estos años del Teatro de Europa?**

«Muy distintas cosas, depende de qué parte de mí te esté hablando... Espero haber crecido... de conocimiento, conocimiento teatral y de vida... Me ha dado la oportunidad de tener como interlocutores a gentes muy distintas, de procedencias y estéticas muy distintas... De formas de pensar muy diferentes. Me ha dado la oportunidad de trabajar con profesionales extraordinarios... Esa cosa tan banal de... En el mundo, los mejores actores son los rusos y los europeos, una cosa es decirlo, y otra, es poder entrar y pasarte dos meses en San Petersburgo haciendo *Roberto Zucco* o trabajar con actores ingleses como he hecho ahora... Ahora ya lo sé: es un placer inmenso, son regalos que uno... Luego, no lo sé... He hecho más amigos...»

**C: ¿Y para el teatro de Europa? No me refiero a la institución, claro...**

*«Un dels últims vespres de Carnaval», de Carlo Goldoni. Direcció: Lluís Pasqual. Teatre Lliure (1985-1991). (Foto: Ros Ribas).*

**«Dentro de un año dejo el Teatro de Europa, y me gustaría no volver a hacerme cargo de otra institución como responsable único»**



«Para una cosa básica, consolidar... Yo soy especialista en catástrofes... Cuando llegamos al María Guerrero, había que construirlo desde unas raíces muy frágiles. Cuando llegué a París fue para exigir un estatuto de autonomía para el Odeon... Que sea *Teatro de Europa* o no, me parece menos importante: es más importante haber consolidado un teatro que era como una filial de la *Comédie Française*, era como la India pero en teatro. Me gusta haber constituido un pú-

blico múltiple: se dice muy fácil y muy rápido, tener setenta y dos días de programación en ruso durante la temporada, seguidos, no en un festival... La gente se ha acostumbrado a viajar a través de los actores... Haber posibilitado ciertos espectáculos que no se hubieran hecho... *Orlando*, con Bob Wilson e Isabelle Huppert... O Chéreau no hubiera montado a Botho Strauss... He podido reunir... Uno cuando... Yo cuando llego al teatro me preguntan: ¿Con quién va usted a hacer-

lo? Digo: *Con los mejores que encuentre*, como cuando uno va al mercado, con lo mejor que encuentre. Y además, tengo una suerte en esta vida... No es que no sea envidioso, pero no soy celoso, y eso es una suerte para dirigir una institución. Lo puedo contar, porque no es un mérito personal, no soy celoso sentimentalmente y no lo soy profesionalmente, no sé serlo... Una *máquina* no me haría avanzar ni retroceder... Eso me permite tener siempre a gentes que sería



Arriba, "Eduardo II", de Marlowe Brecht. Abajo, "Luces de Bohemia", de Valle-Inclán. Dirección: Lluís Pasqual. CDN (1984). (Fotos: Ros Ribas).

des, véanlo... Les he presentado y si luego no se gustan, no se quieren... Pero les he presentado, y así ha pasado con mucha gente de muy distinta procedencia... Desde ucranianos hasta irlandeses: eso me gusta, no sé si estoy hablando como un coleccionista de arte, es posible... Ya he dicho antes...»

**C: Es una reflexión-provocación: el teatro como museo... Hasta qué punto el teatro y más el Teatro de Europa...**

**A: Tal vez, más que la palabra museo o crisis...**

«La ha dicho él, yo no la he dicho.»

muy difícil reunir en otra casa: me ha permitido tener bajo el mismo techo a Peter Chalec, Chéreau, Strehler y a Bob Wilson, a mí mismo, y a otras gentes que me olvido... Que es muy difícil que tengan un techo común, que en Europa se consiga un teatro que tenga ese techo sin ser un Festival en el que suelen ser encuentros esporádicos... Y de eso... Me llevo muy buenos recuerdos...»

**C: Pero perdóneme... Te oigo y tengo la misma sensación...**

«¿De hace unos años?»

**C: No, no... Tengo la sensación de que podría estar hablándome un gran coleccionista de arte que en su colección privada o en su museo abierto al público, ha podido reunir una serie de piezas que no dejan de ser un museo...**

«Pero he empezado diciendo que primero había construido, he dejado una casa abierta y en condiciones... Un buenísimo taller de teatro... Detrás de las programaciones estará... Debe haber una ideología detrás del programa de la Bienal de Venecia, debe ser una manera de pensar que debe reflejarme probablemente... Y todo eso lo he hecho con el público. Es decir, el Teatro de Europa se



podría haber constituido como un laboratorio permanente, pero creo que no era ése el camino, que la gente experimenta con sus propias raíces en su casa y que el Teatro de Europa lo que tiene que hacer es posibilitar que la gente se conozca. Por ejemplo, en el 92, lo que hice fue llevar a siete compañías españolas e iberoamericanas, y lo mejor que se puede hacer es que vean que también hacen teatro: es lo que hay que decirle a Europa, porque no lo saben, para... Para los franceses o los alemanes, Latinoamérica es un sitio con artesanía popular y vacaciones baratas, entonces... Pensar que en Buenos Aires hay once «Shakespeare» en cartel, ni se les pasa por la mente... No, allí también hacen teatro: Vengan uste-

**A: Sí...**

«No estamos en crisis, estamos hundidos en la miseria, a ver si nos entendemos. Es decir, estamos haciendo teatro por no sucumbir, como los pintores siguen pintando seguramente o los escultores siguen esculpiendo. Porque entre hacer un suicidio colectivo -en el caso de que tuviéramos coraje para hacerlo, porque todas las puertas nos las hemos ido cerrando y las que están abiertas no sabemos a dónde van- y decirnos: tal vez, a lo mejor... Perpetuar de una manera lo más honesta y profundamente posible este arte, dará otra cosa, sembrando... Un día saldrá... Estamos en medio de eso, no estamos en una situación mejor.»



**«En Europa corremos el peligro de convertirnos en una especie de reserva, de museo antropológico de lujo»**

**A: Y entonces... ¿Por qué hacer teatro?**

«¿Por qué levantarse de la cama? Esa es la pregunta, no por qué hacer teatro, sino por qué te levantas de la cama...»

**A: Pero una vez levantados de la cama, hay una serie de gente que necesita hacer teatro... Esta necesidad ¿verdaderamente tiene que ver con transformar la sociedad, a los demás o es sólo una necesidad personal? ¿Quiere el público que le cuenten según qué cosas o prefiere no oírlos? ¿Se pueden tirar montañas con flores?**

«No sé si con flores se pueden tirar montañas pero... No tengo respuesta. Ojalá tuviera... Yo hasta ahora sigo haciendo teatro porque lo necesito. Pienso que si yo lo necesito y tengo necesidad y ganas de contárselo a alguien, seguramente exitirá esa persona que necesite... Alguien desconocido, pero sé que... Detrás de tu pregunta, cuando tú me decías ¿Qué ha quedado para el teatro en Europa?... Evidentemente, el Odeon, que es una sala muy determinada y muy especial, un teatro a la italiana, una sala que da un tipo de espectáculos y no otros...»

**A: ¿No has levantado el patio de butacas?**

«Sí, y me han dicho de todo como en todas partes... Eso no es problema. Pero el Odeon no ha fabricado un estilo. Tampoco lo he querido. A mí sólo me parece que hay un estilo de interpretación europea cuando estoy en Seúl, cuando estoy allí y veo... Aquí algo parecido tenemos. Pero cuando estoy en París no; no se parece en nada el mecanismo que mueve al público sueco o napolitano para acudir al teatro. No tiene nada que ver. Es totalmente diferente. Luego hay una manera muy distinta y muy genuina, diría que muy seria, de verdad, es el norte haciendo teatro y el sur... El teatro bueno, el que nos gusta a todos, se hace en los países donde hace frío... Rusia, Inglaterra, Suecia...»

**A: Pero también has dicho que los italianos eran buenos actores...**

«Los napolitanos, porque son una isla muy rara y muy especial. Los napolitanos, -lo he aclarado- por que los otros, no. Son ellos porque tienen una relación con su público y los autores: se trata de un fenómeno vivo en Nápoles, como lo es en Irlanda. Nosotros hacemos teatro más o menos, pero...»

**A: Entonces, en el Odeon has intentado...**

«Reflejar un poco que Europa es un

espejo que se rompió en mil pedazos y cada uno es un trocito de verdad.»

**A: Y eso, el público de París lo ha podido contemplar.**

«Sí.»

**A: ¿Y el público de otros lugares?**

«Lo primero que hay que saber, es que Francia es un país que inventó el chauvinismo. De palabra y hecho. Lo segundo, que yo dirijo el teatro máspreciado y más querido y más... deseado por cualquier profesional francés. Creo que si eso ocurriera en el María Guerrero -y no tiene la historia del Odeon detrás- sucedería el Dos de Mayo en la calle Tamayo y Baus, de nuevo. Si nombraran a alguien de Toulouse... Y no ocurre absolutamente nada. Quiero decir, que Francia dedica un teatro con su presupuesto y eso me parece... Y París, es una ciudad muy variopinta, con gente de muy distinta procedencia y una ciudad que ama el teatro. La gente va a París y coge entradas para ver teatro. Quiero decir, es una ciudad grande y las grandes ciudades de países fríos...»

**A: Y ese intento de encontrar a gentes de distintas procedencias profesionalmente...**

«Eso no lo puede hacer un teatro. Es una labor de siglos. No he hecho más que seguir el eslabón de un continente de gentes que se cruzan y se quieren poner en contacto y a veces, se ponen, otras veces se reúnen, y otras se reencontran. Mozart ya escribía libretos en italiano porque le parecía que sonaba mejor que el alemán.

He intentado meterlos bajo la misma

casa, pero no he pretendido que existiera un estilo, de verdad que no. No existe el estilo europeo, el teatro está muy ligado a... Para compartir con el público. Eso no quiere decir que la gente que se encuentra pueda enriquecerse... Ese, el sentido por el que existe el *Teatro de Europa*, el conocimiento de los unos con los otros... Yo, en Rusia, mira que es raro, San Petersburgo a treinta grados bajo cero... Bueno... De repente, se producen corrientes, choques forzosos, eléctricos, fuertes y eso...»

**A: ¿Qué diferencia hay entre el Roberto Zucco dirigido en el norte, en Rusia, y el que has dirigido en el sur, en Barcelona?**

«Son muy distintos. Vamos a ver, no puedo hacer juicios de valor sobre una cosa que he hecho porque no sé lo que es... Pero en Barcelona... Para empezar, en Barcelona *eran*. En Rusia, interpretaban, lo cual es negativo para mí, para Roberto Zucco. Pero interpretaban de una manera magistral, como no puede interpretar ningún catalán, ningún francés, ningún alemán... Es que no sé cómo contártelo, podría resumir... Los actores... Cuando digo que las dos grandes escuelas, buenas, en Europa son los rusos y los ingleses se nota en el momento que uno dice: ¡¡¡Vamos!!! Y el momento en que el actor se pone a interpretar... Los españoles, los franceses, los italianos a los que conozco -porque he trabajado con ellos- en general (los alemanes mucho menos), alargan el momento lo más posible... Es una mezcla de vergüenza, miedo, pereza, no se sabe bien... Hasta

que se produce... Los rusos realizan un mínimo acto de concentración que a veces puede durar menos de un segundo y tú ves pasar por esa cara, por esos ojos tú ves... Un profano no lo ve, pero tú ves cómo... *Ahora abro las puertas, todo lo que me pasa dentro.* Los ingleses, no se sabe. No existe ese tiempo. No existe. En el momento en que a una actriz le digo *Vamos*. En ese momento, al cruzar la puerta entre la vida y la metáfora de la vida... No hay puerta, no se sabe. Pasan, en resumidas cuentas. Que lo sabe hasta la mula Francis: los ingleses son los actores mejores de Europa.»

algo que sabe todo el mundo, como que el jabugo español es el mejor. Lo que pasa es que te da la oportunidad de tocarlos por dentro y es un prodigio, un placer... Es muy, muy... La realidad es muy distinta, si uno aprende en muchas *realidades* de teatro, es que en Inglaterra no hacen teatro los domingos, es tan normal... Que los domingos cortan la hierba... Es una experiencia personal de *coleccionista* o de lo que usted quiera pero...»

**C: Parece que te ha sentado mal. No lo he hecho con mala intención, es una reflexión que hago y me hago, sobre to-**

día Beckett o la dio Koltés y otros, pero nunca una casa.»

**C: Estamos hablando mucho de ti como director, pero creo que habría que hablar de tu vuelta al CDN, han pasado 6 años y vuelves... ¿Va a ser una continuidad o...?**

«En la única asignatura en la que fui malo -en las otras fui muy bueno- y en la que siempre copié, fue historia. No guardo nada, no tengo ni una foto, ni un cartel, ni un programa, ni un cassette, ni un vídeo de mis espectáculos. Nadie puede suponer -si viene a mi casa- que soy una persona de teatro, excepto por mi biblioteca. No guardo nada. De ser así, no hubiera elegido este trabajo: hubiera hecho algo para que quedara algo. No creo que quede nada, no me gusta, con lo cual, no puedo acometer nada pensando en el pasado, en lo que hice y lo que dejé de hacer. Lo único que es igual, es el personal fijo del teatro, los maquinistas, el



**A: ¿Es una cuestión social, cultural...?**

«Cultural. Y por supuesto, es una cuestión de público. Esos niños han ido al teatro, y han visto magníficas interpretaciones. Tienen referencias. Como cualquiera que se ponga a dibujar, ha visto (aunque sea una reproducción) Picasso, y no le puede faltar esa referencia, en lo que dibuja. A uno que quiere hacer teatro, y ha podido ver a otros actores, sabe cómo quisiera subirse a un escenario. Tienen la Biblia en casa... Shakespeare. Tienen la Biblia en casa y han mamado de ahí. Tienen una predisposición natural, un idioma con forma de boca. Los ingleses son los que de una manera... Ese problema de *me lo creo, no me lo creo*. Y no es una cuestión naturalista. *Me lo creo todo siempre y cuando ese señor me convenza de qué es*. Que es un árbol, una flor o una reina, y me lo crea... Los que no tienen filtro, los más afinados, los más desvergonzados... Pero es

**do, cuando se trata de una institución y pienso que la programación está muy bien pero...**

«Esa respuesta sí existe. Sólo te la dará un artista. Nunca un teatro, eso sólo lo da un director, un actor, un texto, una persona... Como Brecht fue una respuesta, como Grotowski dio una respuesta... Hay gente que odia a Kantor... Pero han dado pequeñas respuestas desde la dirección o la escritura, como la dio en su

portero, los muebles... Como todo en la vida, cada vez es más coyuntural. Estoy en el Consejo de Dirección del Centro Dramático, primero porque me lo pidió una persona que me parece la mejor en este momento para llevar adelante esta casa: Isabel Navarro y porque... creo que tienen que seguir existiendo estas casas hasta que no se diga lo contrario. El Estado tiene la responsabilidad frente a sus ciudadanos en una larga lista donde hay

**«No estamos en crisis...  
Estamos hundidos en  
la miseria, haciendo teatro  
por no sucumbir»**

de todo, casas, hospitales... Y en un lugar, está el teatro, porque a alguien, dentro de diez años, le puede apetecer escuchar a Sofocles o a otro que aún está por nacer.»

**C: En enero de 1990 decías: «Los teatros públicos hay que definirlos o encontrar el papel que desempeñan dentro de la sociedad actual.» Lo más curioso es que por entonces llevabas años dirigiendo un teatro público, has seguido dirigiendo y todavía hoy...**

«No te puedo dar la receta por que no la tengo. Te puedo dar el secreto de mi receta... La única manera -aquí sí he de personalizar porque si no habría que escribir tres volúmenes- que tengo de dirigir una de estas casas es diciéndome todos los días, por la mañana: *Esto no tiene que ser un teatro nacional*. Es la única manera de hacer eso.»

**C: ¿Qué quieres decir?**

«Sí, esto no depende de nadie. Es una república independiente y sólo depende de su público. Tiene unas obligaciones, unas determinadas obligaciones que se limitarían a una: dar cabida a empresas de tipo artístico que nunca serán posibles en función de su rentabilidad económica. Esto es importante tenerlo en cuenta para preservar estas casas. Por lo demás, me digo todos los días: *esto no es una institución*. De otro modo, no funciona. Para ir precisamente en contra de la institución: es como la famosa ley de teatro. Cada vez que alguien me pregunta le digo: *¿Para qué queremos una ley, si tenemos la suerte de que no hay?* Me ocurre lo mismo, para dirigir estas casas, tengo que buscarme un antídoto...»

**A: ¿Por qué diriges entonces *Bodas de sangre*, pudiendo elegir otros textos?**

**C: Sí, porque sabes que Lorca funciona, pero...**

«Te voy a decir por qué elijo *Bodas de Sangre*. Esta obra no es un título. Primero creo que una cosa es elegir una obra, y otra encontrártela por todas partes. Un día está al lado de la cama y no sabes qué hace allí. Otro día, se caen los libros de la estantería y te cae en las manos. Luego es una asignatura para mí pendiente. He hecho el otro Lorca y no he hecho *El Lorca*, pero lo más importante de este proyecto es que para mí nace ligado a dos personas, a dos actores. Si no existieran estos dos actores, no existe *Bodas de sangre*. Este proyecto está ligado a Alfredo Alcón y a Nuria Espert, creo que son... Creo que es como tener a dos grandes intérpretes musicales

y que además, nadie después podrá hacerla de esa manera y dejará un perfume que perdurará... Y además tiene una gran modernidad. Y como va ligado a esos actores y me dijeron que sí, por eso hago *Bodas de sangre*. Pero no por que funcione más o menos. Soy el que más miedo tengo. El que más miedo tiene de todos, soy yo, por que voy a enfrentarme al Federico García Lorca menos auténtico, más deficiente, más de cara a la galería y quisiera tratarlo como siempre lo he tratado: desde dentro y con todo el respeto y sin ninguno. Pero la razón fundamental son los dos actores.»

**A: ¿Y por qué no otros autores? *Capvespre al jardí*, ha sido la única obra de un autor español de menos de cincuenta años que has dirigido...**

«No sé porque a todo el mundo le parece bien que Alfredo Kraus sólo haya cantado ocho óperas, ocho títulos en su vida y dicen: *Qué bien que este señor sólo haya cantado estos ocho u once títulos*. Y a la gente le parece tan mal...»

**C: Nadie ha dicho que nos parezca mal, estamos preguntando simplemente por qué...**

«Porque no tengo más tiempo, no... Y porque, no... Soy un ser responsable. Me responsabilizo de pretender saber contar eso que voy a contar. Luego, a veces sale, otras, no pero... Hay otras cosas que no sé contar y si no lo sé contar, me da igual que sea un autor joven... La juventud no es una categoría estética para empezar... No lo fue nunca. Koltés escribió cosas fantásticas a los veinticinco años y otros las escriben a los sesenta. Leo mucho, mucho teatro contemporáneo. Tengo ocho obras de Koltés inéditas en mi casa. Soy la única persona en el mundo que las tiene y no se puede estrenar ninguna. No me atrevo a montarlas. No sé cómo decirte... Si soy una soprano lírica, no voy a cantar *Nabucco*, porque no voy a hacer el personaje...»

**A: Y ahora que estamos con la ópera, ¿qué ha pasado?**

«Como en los toros, como en los toros... He tenido las mejores críticas en Italia, y en las austriacas me han llamado de todo. Lamentable, de todo... Pero no hago *La Traviata* para ponerles contentos. A lo mejor para que se pongan contentos hago *La Flauta Mágica* que es una alegría... Pero *La Traviata*, no.»

**C: ¿Por qué has montado *La Traviata*?**

«Porque me gusta mucho... Uno hace ópera. Hago *La Traviata* porque hace

treinta y dos años que la conozco y la escucho, porque me parece que es el Verdi más sanguíneo. Él habla de sí mismo y de su mujer, con la que no estaba casado. Habla de él... Le sale una ópera de verdad. Y porque es la historia fascinante de una mujer. Ahí está Greta Garbo que la hizo maravillosamente en cine. No quiere decir que haya hecho una *Traviata* revolucionaria: *Il Corriere della Sera* lo cuenta muy bien: *Hay dos tipos de cretinos, unos quieren el lujo y el bato de Zaffirelli, y otros quieren que salgan en pantys. A estos dos tipos de cretinos no les va a gustar esta Traviata*. No sé, a lo mejor no es un buen espectáculo, no lo sé, pero... Claro, después de cantar el *Sempre Libera*... Al caer el telón, la chica se les desmaya. No sé, no hago la *Traviata* que es... *La Traviata* es como un helado de fresa antes de empezar a hacerlo. No hago *La Traviata* para hacer una tarta, no he hecho... No he tenido ni un uno por ciento del escándalo que tuvo Verdi cuando la estrenó, pero eso me deja... No puedo permitir a ese público, a una parte de ese público, que elija lo mejor y lo peor. No es su *Traviata*. Ya en el mundo de la música alemana Verdi es como... Recuerdo en el Covent Garden, un *Barbero de Sevilla* y en el coro las mujeres iban con velo. Se dijeron: *Sevilla: Sur... Velos en la cara ¿Estarán mal de la cabeza?* Para ellos *La Traviata* es una opereta del sur y si encima no se la dan con burbujas... Eso es lo que ha pasado.»

**C: Decías en el 91... Acababas de estrenar *El Balcon* en el Odeon y dijiste: *Mi contrato aquí terminará en junio del 93... Me preguntas si me veo en esa fecha en el Odeon y si tuviera que decirte lo que pienso... Me gustaría volver al Lliure, a Barcelona, hay muchas razones, no sólo sentimentales -que también- sino porque allí está mi papel, y es mi casa.***

«Al empezar te decía que una cosa es lo que me gustaría, y otra, lo que se cruza en mi vida. Todo eso es verdad, y todo eso lo cumplí con dos abatares. Mi respuesta a ir a Barcelona era firme, pero mientras, se cruzó un elemento en mi vida, que es el Ministro francés de Cultura, Jacques Lang... Que pretendió devolver el Odeon a la Comédie Française. Entonces, tuve que pelearme con él públicamente en la prensa, echar mano de cincuenta grandes nombres europeos para poder seguir defendiendo el Odeon y que fuera independiente. Me quedé por-

que no podía irme: en tres años no ha dado tiempo a consolidar una casa, pero es verdad que tengo ciclos de seis años hasta ahora.»

**A: Pero también hay que consolidar el Lliure con el nuevo proyecto junto al Mercat...**

«Pero eso es una tarea diaria. El hecho de construir el Lliure es una tarea que se viene haciendo desde hace dos años, diariamente; primero lo hice yo, luego Fabiá, Lluís Homar y Montanyés pero hasta que no esté para estrenar, vamos a estar así.»

**A: ¿Qué queda de aquel momento en el que se creó el Lliure? Parece que fue ayer, y parece que ha pasado un siglo.**

«Teníamos unas ganas... Y sabíamos por qué: porque no nos lo habían dejado hacer. Cuando hay tantas ganas y no te han dejado hacer, es igual que una metáfora sexual, exactamente lo mismo. Por eso fue una magnífica historia de amor...»

**A: Una historia de amor que luego fue...**

«Como todo.»

**C: Primero se convirtió en matrimonio...**

«Como todo se convierte en una historia de matrimonio, y uno intenta... Por eso hay que levantarse por la mañana y hay que decir: *Esto no es una institución. Y además, no me canso de ver a la persona que tengo enfrente y además...* Si no, se mecaniza... Se mecanizan los teatros, como está mecanizado el arte, seguimos repitiendo esquemas y el público sigue repitiendo el esquema de venir a sentarse y escuchar. Pero no es un hecho vivo como lo es el fútbol. El fútbol no se repite. Hay un sentimiento que está vivo, que no se repite cada domingo o cuando juegan... No sé cuando juegan, sólo veo los partidos de la Copa del Mundo.»

**A: ¿Y que hacer para que entre el aire en el teatro?**



“Julio César”, de Shakespeare.  
Dirección: Lluís Pasqual. CDN  
(1988). (Foto: Ros Ribas).



“El Público”, de F. García Lorca.  
Dirección: Lluís Pasqual. CDN  
(1986). (Foto: Ros Ribas).



**C:** Algo que me pareció curioso fue que terminaste aquí con un espectáculo con el que derrumbabas el teatro y, luego, inauguras el Odeon con el mismo espectáculo, incluso lo interpretas en Barcelona.

«Y en París...»

**C:** Bien... Has tirado el teatro en París, has reconstruido otro y ahora parece que quieres volver a tirar el teatro...

«No.»

**C:** ¿No?

«No. Cuando digo cerrar una etapa... Lo primero que he dicho es que quería... Nada. Eso es muy fantástico, pero poco práctico, porque uno tiene que decidir sobre una obra de teatro o una ópera que ha de dirigir en el 99 o en el 98.»

**C:** Es curioso, pero se repite, hace unos meses... Adolfo Marsillach me dijo que quería dejar de dirigir...

«Yo no he dicho eso... Quisera, después de tantos años, dar una mirada desde el exterior a todo esto y poder hacer teatro de otra forma.»

**A:** ¿Volver a tener la necesidad de cuando nació el Lliure?

«No, ya no aguanto tres noches sin dormir, soy otra persona. Me hablas del Lliure y tengo el recuerdo de una historia de amor y luego una historia de amistad que ha quedado con mucha gente. Pero como no soy nostálgico, no siento nada especial ni... pienso que ha sido otro... Me hablas y...»

**A:** Debe ser mi nostalgia al recordar *Tres hermanas*, *La Bella Helena*...

«Un momento rico como ése no se puede repetir, es decir, a no ser que uno cambie. Es como la primera vez que uno se enamora: se enamora del amor al mismo tiempo. Ese sentimiento no lo voy a tener nunca más, nunca... Allí yo descubría todo y hacía todo. Esa osadía que se tiene en ese momento -no sé si me atrevería ahora a montar *Las tres hermanas*-, ese amor, ese descubrir al mismo tiempo...»

**A:** ¿Crees en las escuelas o en el bagaje personal? En aquel momento del Lliure, tú eras el más joven y...

«Hay cosas que se aprenden. Llevaba haciendo teatro desde los quince años, se aprende cómo se abre un foco, cómo se cuelga...»

**A:** Pero ¿cómo se aprende a eso que llamas tocarles dentro?

«No sé.»

**A:** No sabes, ¿o no quieres decírnoslo?

«Yo que sé... no, no sé.»

«El Estado tiene la

responsabilidad frente a los ciudadanos de una larga lista de cosas... Y una de ellas es el teatro»



**C:** Has tenido, en dos ocasiones, el proyecto de abrir una escuela para directores: en el María Guerrero y en el Odeon. Decías: *El teatro no se enseña, se aprende. Ninguno de esos proyectos se ha llevado a cabo. ¿Tienes intención de realizarlos?*

«No se ha llegado a hacer porque eran muy complejos o porque uno se da cuenta que no se enseña, se aprende. Es verdad, uno lo intenta. Vi un espectáculo, un Beckett montado magníficamente por Alfredo Alcón, y si algo es en este mundo Alfredo, es actor. Y en ese momento... Creo que el director es como un suplantador del autor, del sentimiento del autor, y eso te da fuerzas para contar cosas. No sé... Digo que hay cosas que se aprenden, porque lo que es un escenario... Y luego, hay algo importante, y es que uno ha de querer contar eso.»

**A:** ¿Siempre has montado las obras que se caían de la estantería?

«No, hay dos obras que las he querido montar a la primera lectura: una fue *Capvespre al jardí* y la otra el Goldoni: *Un dels últims vespres de Carnaval*... lo cogí para leer otra cosa y, leyendo, dije: ¡Ah! Esto. En un viaje a Buenos Aires, lo elegí. No todo siempre es de la misma manera.»

**A:** ¿Has montado por encargo?

«Sí.»

**A:** ¿Un encargo que no te gustase?

«No. He tenido la suerte de no tenerlo que hacer.»

**C:** No sé si sacar el tema, pero es inevitable. ¿Cómo es el trabajo sin Fabià?

«Es que... No soy nostálgico, y tampoco sentimental... ¿Cómo es el trabajo?... No porque lo importante es cómo es la vida sin Fabià, no el trabajo, el trabajo es una parte de la vida... Una persona tan importante...»

**C:** No he querido ser tan explícito...

«Pero yo sí, ya somos adultos como para... Esa es la pregunta. Luego, concretamente, el trabajo es... De otra manera, es como esa historia que ya no volveré a tener. Lo cual no quiere decir que no tendré una escenografía mayor, menor, mejor o peor que lo que me habría hecho Fabià. Dependerá del punto de encuentro que tenga con el escenógrafo. Pero esa historia no se puede repetir.»

**A:** Cuando encuentras comunicación, estableces continuidad: Frederic Amat, Alfredo Alcón...

«Es muy difícil encontrar a gente con la cual sintonices a un nivel no superficial. Sí, sí. Me encanta trabajar con la misma gente, es evidente que una compañía que va a trabajar dos meses y no se conocen entre ellos, emplean un mes para conocerse... Pero las experiencias vividas ya no se pueden repetir, incluso si se dieran los mismos ingredientes, el componente emocional y el artístico serían distintos. No sería un descubrimiento.»