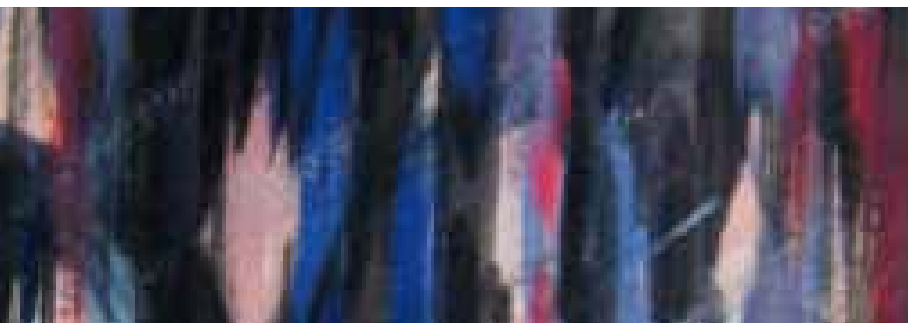


LLIÇONS MAGISTRALS



Lluís Pasqual

LLIÇÓ INAUGURAL

Obertura del curs acadèmic 2009-2010



**Diputació
Barcelona**

| **Institut del Teatre**

OBERTURA DEL CURS ACADÈMIC 2009-2010

Jordi Font

Director general de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Hola. Bon dia a tothom.

2

Som a l'inici d'un nou curs. No és aquest curs 2009-2010 un curs qualsevol. És un curs que podríem qualificar d' excepcional. Un curs on culmina un llarg i tortuós procés: el de la plena incorporació dels ensenyaments artístics superiors a l'espai europeu d'educació superior, és a dir, el ple reconeixement de les arts, finalment, com a via de coneixement.

Fa pocs dies el Consell de Ministres va aprovar el Reial decret d'ordenació dels ensenyaments artístics superiors que desenvolupa la LOE, on s'estableix quins són els nous paràmetres d'aquests tipus ensenyaments. Amb aquest Reial decret, que es publicarà aquesta setmana en el BOE, els ensenyaments artístics superiors esdevenen subjecte de ple dret de l'espai d'educació superior, al costat dels ensenyaments universitaris i equiparats totalment amb ells, però amb paràmetres propis, com sempre hem defensat, sense la cotilla que suposaria, per als ensenyaments artístics, haver d'adaptar-se a les estructures universitàries actuals. Això és el que consagra aquest decret. Aquest és un procés que arrenca

l'any 2004. L'Institut del Teatre ha estat en tot moment en primera posició, ha tibat de la resta d'escoles artístiques de l'Estat i ha sabut construir consensos amb elles i liderar les negociacions amb el Ministeri d'Educació. Després d'alts i baixos, tot ha acabat francament bé i tothom reconeix a l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona el paper cabdal que ha tingut en tot el procés.

El proper curs 2010-2011 serà, doncs, el de l'aplicació dels nostres estudis a l'espai europeu d'educació superior. Estem ara, ho saben molt bé els professors, en un moment complex d'elaboració dels nous plans d'estudis superiors d'art dramàtic i de dansa. Un moment de canvi. Sempre que hi ha canvi hi ha tensió. La tensió entre el desig de seguretat –tan legítim, per altra banda– i el desig d'innovació, d'aventura, de conquesta de nous horitzons. Estic segur que tots estarem a l'alçada del repte i que, de nou, com sempre ha sabut fer aquesta casa, sabrem deixar de banda les inèrcies, els petits interessos –que sempre hi són–, per mirar lluny actuant amb ambició col·lectiva. Aquest és el moment en el que estem.

Per inaugurar aquest curs de trànsit, doncs, hem volgut convidar una personalitat molt destacada del teatre català que ha estat sempre al capdavant en la voluntat d'innovació creativa: Lluís Pasqual.

Lluís Pasqual va començar a moure's en el marc del Centre de Lectura de Reus. Es va relacionar molt amb algú molt estimat per a nosaltres, que fou director de l'Institut, en Pep Montanyès, que ens va deixar ja fa temps, en el marc del Centre d'Estudis Teatral d'Horta. Va estudiar Filosofia i Lletres a la Universitat Autònoma de Barcelona i es va llicenciar a l'Institut del Teatre. Va fundar, amb en Fabià Puigserver, el

Teatre Lliure el 1976, un moment d'emergència de projectes culturals, molts dels quals no van saber o no van poder arribar a bon port. La creació del Lliure va significar l'estabilització, l'esplèndida concreció, d'un aquests projectes, que, sens dubte, marca un moment de maduresa del teatre català. Es va definir com a teatre públic, que no teatre oficial. Això ha definit sempre el Lliure: un teatre al servei de la ciutadania, al servei del públic, però no al servei de cap oficialitat, autònom del poder. Lliure. Arribat el moment de crear el que després va ser anomenat Teatre Nacional de Catalunya, molts van pensar que era el model Teatre Lliure el que calia defensar i l'equip del Lliure l'encarregat de crear-lo. Van quedar, però, a la cuneta. L'autonomia respecte al poder feia nosa i causava recels.

No cal insistir en la llarga trajectòria del Lliure i de Lluís Pasqual en el seu si. És prou coneguda per tothom. Per dir només algunes coses, faré esment que aviat arriben els reconeixements de fora per a en Lluís Pasqual: el 1983 va ser nomenat director del Centro Dramático Nacional-Teatro María Guerrero, a Madrid; l'any 1990 va ser nomenat director del Théâtre de l'Odéon de Paris-Théâtre de l'Europe (a tots dos llocs va dirigir, amb molt d'èxit, multitud d'obres que no esmento, perquè són moltes); el 1995-1996 va dirigir la Biennial de Teatre de Venècia.

Rep, en aquesta època, molts premis, entre els quals cal destacar, el 1984, el Premi Nacional de Teatre del Ministerri de Cultura, que li tornarà a ser atorgat el 1991. També el 1991 és nomenat Cavaller de les Arts i de les Lletres de la República Francesa; el 1985 rep el Premi Ciutat de Barcelona; el 1988, el Premi de Teatre de la Generalitat de Catalunya;

el 1991 també és nomenat Oficial de les Arts i de les Lletres de la República Francesa, i el 1996, Cavaller de la Legió d'Honor de França.

Són aquestes algunes de les distincions obtingudes. Entre 1997 i 1999, després de tots aquests reconeixements, Lluís Pasqual, que ja havia rodat prou pel món, torna al born i assumeix la codirecció del Teatre Lliure. Torna a ser un moment de canvi, de tensió, d'elaboració de nous projectes. Se li encarrega llavors la redacció del projecte La Ciutat del Teatre, que havia d'aglutinar i articular les sinergies generades pel nou Institut del Teatre, el nou Teatre Lliure del Palau d'Agricultura, el Mercat de les Flors i el nou edifici que s'havia de construir tancant la plaça Margarida Xirgu. Jo crec que va ser un projecte especialment interessant, amb idees molt innovadores, obert, és a dir, no tancat a cap col·lectiu ni a cap disciplina. Però llavors va passar el que ja havia passat abans, temps endarrere, amb el Lliure. Aquest projecte recollia, precisament, el millor de l'esperit del Lliure. La Ciutat del Teatre volia ser un conglomerat públic, però no oficial, és a dir, que no volia estar al servei d'un partit, d'un govern, d'una persona. L'autonomia respecte al poder tornava, doncs, a fer nosa i causava de nou recels. Mai no es va portar a terme. No va ser possible, doncs, per segona vegada.

Crec que la trajectòria de Lluís Pasqual és una referència per a nosaltres, sobretot en un moment de canvi com aquest. Un moment en què hem de deixar endarrere allò que ens dóna seguretat, però que ens manté quietos, atrinxerats, per saber fer el que ell ha sabut fer tantes vegades: posar-hi ambició per imaginar nous futurs.

Res més. Us deixo amb en Lluís Pasqual.



LLIÇÓ INAUGURAL

Obertura del curs acadèmic 2009-2010

Moltes gràcies. Bon dia a tothom. Em poso aquí, al costat de la taula, perquè no vull que hi hagi una taula entre vosaltres i jo, assegut al darrere movent les cametes per sota. Bé.

Els directors de teatre –jo sóc director de teatre, entre altres coses– no se sap massa per què servim. Normalment, responem a estímuls de fora, és a dir, que quan arribem a l'assaig podem tenir les nostres coses al cap però no sabem massa bé què dir. És quan ja hi som i veiem actuar un actor, o s'encén un llum, o quan alguna cosa passa a l'escenari, que diem coses. Llavors sí. Llavors tenim capacitat de resposta. Per això jo vaig dir que no volia, i no sabia, fer una lliçó magistral parlant d'un tema i desenvolupant-lo bé per inaugurar aquest curs acadèmic de l'Institut del Teatre, perquè no és la meva feina, perquè no ho sé fer. I també perquè a la gent de teatre ens passa que ens deu faltar algun cargol al cap perquè no sabem explicar-nos el món, les coses, sols. El teatre és una activitat que no fa un tot sol. El teatre s'ha de fer amb gent, amb gent amb què vas dialogant i confrontant-te normalment cada dia. Per això jo vaig demanar que, en comptes de fer una lliçó magistral, vosaltres mateixos em

féssiu arribar una sèrie de qüestions a les quals jo, d'una manera o d'una altra, pogués anar contestant. Amb les vostres propostes vàrem fer, doncs, una llista amb uns temes. Aquí la tinc, en aquesta llibreta. No podré desenvolupar-los tots, perquè necessitaria massa temps, una eternitat, però veurem el que podrem fer.

Primers anys

En aquesta llista hi ha moltes preguntes sobre mi. A mi no m'agrada gaire parlar de mi perquè trobo que, excepte per a la meva mare, no té excessiu interès. En Jordi Font ja m'ha presentat suficientment. Sí que diré, però, que vaig dedicar-me al teatre perquè volia ser actor. Tothom que s'acosta al teatre ho fa, al principi, per ganes de fer d'actor, de pujar a dalt d'un escenari. Després hi ha un moment en què algú s'ha de posar a l'altra banda, algú s'ha de posar a baix a dirigir. Un bon dia em va tocar a mi.

Però abans de voler fer d'actor, diré que vaig poder dedicar-me a estudiar i a fer teatre perquè era al·lèrgic a la farina. Aquesta és la clau de volta de tot. Tota la vida que he tingut la dec a ser al·lèrgic a la farina. Es pot arribar al teatre des de diferents llocs. Jo vaig arribar-hi des de l'asma.

Quan jo era petit era asmàtic i a casa tenien un forn. Ja és ben dramàtic per a un nen asmàtic estar rodejat tot el dia de pols de farina. L'única manera de poder fer-hi front era, a part de fer servir una mena de polvoritzadors molt antics que venien d'Andorra, aprendre a respirar d'una altra manera. Vosaltres ja sabeu que els asmàtics agafen l'aire, agafem

—bé, ja no en sóc, per sort—, inflant molt poc els pulmons. Al carrer on hi havia casa meva, on jo vaig néixer, hi havia un geperut, molt geperut per cert, que ensenyava a respirar, fonamentalment a les embarassades. Jo vaig anar durant un any seguit a veure el geperut, tres dies a la setmana, i m'ensenyava a respirar amb això, amb el diafragma, allò de la respiració intercostal que us ensenyen ara a fer aquí, allò que hauríem de respirar com respira un nen, que no és conscient que respira, que fa servir aquest tipus de respiració instintivament. Tot això, a mi, m'ho va ensenyar el geperut. I afortunadament, perquè quan vaig arribar a Barcelona a estudiar Filosofia i Lletres, em vaig trobar que tenia una bona eina per poder trobar feina. I efectivament vaig trobar feina: als Estudis Nous de Teatre, l'escola que van muntar en Montanyès i en Boadella, i després a l'Orfeó de Sants. I fins i tot a l'Institut del Teatre. Jo vaig ser professor abans de ser alumne a l'Institut. Un bon dia, els de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants em van dir: «Per què no ens fas el taller de final de curs? «Val, doncs, ja el faré», vaig dir. Jo tenia una mica més de vint anys. Quan un té una mica més de vint anys pensa que ningú altre no és capaç d'expressar el que un té dintre i vol dir. Així que vaig fer aquell taller fent jo mateix tots els papers de l'auca, de director i d'autor del text, amb l'ajuda d'un bon amic, en Guillem-Jordi Graells, i vam fer un espectacle que es deia *La Setmana Tràgica*. Amb aquest espectacle de l'Orfeó de Sants ens va agafar una bogeria i vàrem llogar un teatre, el teatre del Casino l'Aliança del Poblenou, per fer-lo tres dies. El vàrem llogar per fer-lo tres dies i vàrem durar un any. Mentrestant, jo vaig a la *mili*, etcètera. Va durar un any! Va ser la primera vegada, i això és una cosa que sents molt poques vegades, que

vaig pensar que havia fet un espectacle necessari. Era com si en aquell moment es necessités, aquell espectacle. Això em va donar una certa seguretat, perquè jo, en realitat, estava encaminat a ser professor de llatí. Jo estudiava Filosofia i Lletres i volia ser professor de llatí. Em vaig anar decantant i vaig pensar que algú havia de fer aquest tipus d'espectacle. És difícil imaginar avui, excepte per a algunes persones que veig que són aquí, el que era la Barcelona d'aquell temps: la gent de teatre no érem quatre però sí quaranta, ens coneixíem tots; jo anava als Estudis Nous de Teatre a la tarda, al vespre anava a Horta a fer espectacles gairebé amb la mateixa gent i més tard anava amb en Joan Font –teníem poca son i molta curiositat– a veure els espectacles de cabaret de la Maria Aurèlia Capmany i en Josep Anton Codina a La Cova del Drac, que era l'únic lloc on llavors es podien fer aquests espectacles, els primers d'aquest tipus a Barcelona. I no sabies com, però de mica en mica ens trobàvem, o en Joan o jo, que un dia et deixaven portar un canó de llum o ajudar en qualsevol altra cosa. És a dir, coneixent la gent a qui havíem de conèixer. I després va venir el Grec, el Grec, per dir-ho així, democràtic que vàrem fer entre tota la professió. I després ens vàrem reunir per afinitats. I després va venir el Lliure.

Fabià Puigserver

El Lliure és –ara quedaré molt cursi– una història d'amor. Una història d'amor entre persones.

Jo vaig conèixer en Fabià Puigserver en un bar. En un bar de... Tarragona! Ens vàrem enamorar. Era evident que

no podríem tenir fills, però vàrem decidir fer teatre junts. Explicat només així, és clar que pot semblar com per anar directament al psiquiatre. Però no. Immediatament això ho havíem de compartir amb altra gent, gent que avui és aquí, com la Muntsa Alcañiz, com en Pere Planella... Vàrem fer la família una mica més gran i ens vàrem posar a fer allò. Jo poques vegades parlo del Lliure i mai d'en Fabià Puigserver perquè a mi se'm va morir una altra persona a part d'un escenògraf, que també. Els meus sentiments no eren òbviament només els que poden provocar una relació director-escenògraf.

Per a molts de vosaltres, per a la majoria, Fabià Puigserver és el nom d'un teatre, d'una sala que és aquí al davant. Així és i així ha de ser. Així és la vida.

Fabià Puigserver era un mestre. Un mestre del seu ofici i un mestre de la vida. Una estranya barreja. El Fabià va néixer fill d'una mare a qui, quan estava embarassada, li deia una amiga seva pagesa a Olot: «Vés a veure camps de blat!, vés a veure camps de blat que això, a la criatura que surti, li fa bé!», i la mare se n'anava a veure els camps de blat; que va néixer en una cuneta, en una cuneta quan la mare fugia cap a França passant els Pirineus; que va tenir la sort que la mare cosia i brodava molt bé. Tan bé que va ser contractada, com a cosidora i broadora, per una família aristòcrata francesa i va entrar a treballar a la casa dels comtes de Montpezat, un dels fills dels quals és el marit de la reina Margarida –es diu Margarida?– de Dinamarca. La senyora de Montpezat va agafar molt d'afecte a aquella criatura, que havia arribat a tres anys. S'hi va estar fins als nou, quan van marxar cap a Polònia. Recordo el Fabià explicant-me l'escena en què la senyora li

tocava peces al piano i li ensenyava pintures de Renoir, fins al punt que la seva primera frase en francès va ser «Pierre-Auguste Renoir», el nom d'un pintor. Es va educar com un noble, a casa d'uns nobles, és a dir, en una casa amb una educació i una forma de fer que només tenen aquells que tenen accés directe a la cultura, que no han de sortir de casa seva per veure un quadre, per poder gaudir de l'art. Va aprendre, doncs, un refinament propi d'un estatus social molt elevat, que no tocava al fill d'un comunista empresonat en un camp de concentració. D'allà va anar a Polònia. A Polònia el teatre és l'esport nacional. Els actors són portadors d'una cosa molt valuosa, que és el llenguatge. Els actors són sempre la referència de com s'ha de parlar. Va aprendre Belles Arts i va tornar aquí amb un bagatge cultural adquirit en un país on fer teatre era una cosa normal, on la qualitat del teatre era sempre molt alta, amb uns actors molt bons i un nivell plàstic, escenogràfic, molt potent.

Va venir aquí, es va fer més català que ningú i es va posar a treballar. Quan jo el vaig conèixer, el dia que jo el vaig conèixer, em va dir que deixava el teatre, que n'estava tip, que n'estava fart. És difícil que algú pugui imaginar avui la penúria, la misèria i les dificultats que implicava fer teatre en aquell moment i començar a fer teatre. Existia l'Institut, com una illa estranya, i existíem els altres, els que anàvem al carrer d'Aribau, els que anàvem a Horta i els que anàvem a la Cova del Drac. Ho dic, això, per entendre el Fabià en aquell determinat moment. Ell era una persona que tenia un fil directe entre el cap, o els ulls, si voleu, i les mans; aquesta era la gran força d'en Fabià. Podia fer de qualsevol objecte, de qualsevol tela, de qualsevol tros de fusta, una cosa extraordinària.

Només s'enfadava amb els actors. S'enrabiava quan dirigia perquè era l'única matèria que no hi havia manera d'agafar-la. Un actor és una matèria que rellisca. Diuen que la nostra matèria, amb la que treballem els directors d'escena, són els actors. Jo crec que no, jo crec que la nostra matèria és el moviment i l'energia. Després hi ha els actors, amb els quals un treballa com pot, i n'obté coses per aproximació.

El llibre de Peter Brook *L'espai buit*, que va sortir precisament als anys setanta i que tant ens ha fet somiar i pensar, parla de coses que nosaltres ja fèiem intuïtivament, sense saber-ho, sense que en aquells moments ho poguéssim teoritzar. En Fabià va tenir la intuïció de l'espai. Una intuïció que va poder materialitzar gràcies a una casualitat, com passaven llavors les coses a Barcelona. Un amic seu de la mili el va trobar i li va dir: «Escolta, tenim una sala de ball a Gràcia que no sabem què fer-ne, si vinguessis i donessis un cop de mà...!». I allò es va transformar en el Lliure. Què és el Lliure?

13

El Teatre Lliure

El Lliure és un espai on es pot fer teatre de la manera que un vulgui –posar l'escenari i el punt de vista de l'espectador com un vulgui– i sobretot té unes mides i no unes altres, és a dir, no és molt gran, afortunadament. El fet de poder-lo transformar com volguéssim i el fet de tenir aquestes mides volia dir que teníem l'espectador molt a prop.

Per una banda teníem l'espai buit a la nostra disposició, perquè el Lliure era fonamentalment això, un terra, un terra que, segons l'ocasió, o bé era pintat, o de ceràmica, o de

fusta, però bàsicament era un terra. Un terra on es podien fer poques coses –després en Fabià en feia moltes!– i per on caminaven els actors. Aquestes mides condicionaven de tal manera la nostra feina que, sense adonar-nos-en, ens vàrem haver d’inventar una dramaturgia, una manera d’interpretar, intentant trobar la nostra veritat escènica pròpia (que ja sabeu que aquesta és una de les expressions que, en una escola de teatre i en un assaig, és de les més gastades, perquè la gent de teatre la fem servir constantment: «això és veritat / no és veritat; això m’ho crec / no m’ho crec»), perquè qualsevol impostura, per petita que fos, hauria estat detectada a causa d’aquesta extremada proximitat. El Fabià deia: «En aquest teatre no pots posar ni una punta de coixí que sigui de plàstic ni un tros de seda que no sigui de veritat, perquè el públic se n’adona, perquè ho veu, perquè està a trenta centímetres!». Aquesta proximitat de l’espectador va fer que la veritat que buscàvem hagués de ser justament aquella, la de la relació de molt a prop, allà on difícilment pots enganyar i on sovint, quan fèiem els espectacles en disposició central, no podies ni tan sols girar-te d’esquena. Des del punt de vista artístic, aquesta proximitat, i també la falta de diners, va anar creant un tipus de dramaturgia, una forma de fer, que ens obligava a sintetitzar, a anar escombrant, en la mesura del possible, tot allò que sobrava, tot allò superflu, prescindible.

Jo no sóc nostàlgic, és a dir, no penso que qualsevol temps passat va ser millor, però haig de dir que aquell va ser un moment collonut. Va ser un moment extraordinari, no tant perquè nosaltres podíem omplir les nostres vides fent allò que ens agradava d’una manera normal. No. Va ser extraordinari perquè teníem al costat una col·lectivitat que sortia de

la misèria cultural i que va anar creixent en la mesura que creixíem nosaltres. Nosaltres vàrem passar de fer funció tres dies la setmana a fer-ne cinc, de fer obres petites a fer-ne de més ambicioses, de mantenir una obra un mes i mig a mantenir-la tres mesos. De cop i volta allò es va convertir en un fet normal, deixant de banda l'excursionisme, que llavors era una de les característiques pròpies del teatre català. En Josep Anton Codina, que era llavors el cap dels «excursionistes», sap perfectament de què parlo. Un dia et tocava anar a fer una funció a no sé quin col·legi major o teatre parroquial de barri i després havies d'anar a parar a una altra sala de no sé quin altre lloc. De cop i volta hi havia una sala amb programació estable i un públic que coneixia el repertori, coneixia els actors i pensava: «Què farà avui, la Lizarán? Quina disposició escènica ens haurà preparat avui, en Fabià?».

15

Quan, molts anys després, un rellegeix *L'espai buit* de Peter Brook pensa: «Doncs parlàvem en prosa i no ho sabíem!». Estàvem fent el mateix que llavors feia el millor teatre europeu: eliminar tota retòrica del teatre.

Sobre els directors d'escena

Seguint la llista de temes, parlaré ara de la feina dels directors d'escena.

Hi ha dos tipus de directors. Hi ha els anomenats directors creadors i un altre tipus de director, entre els que em sembla que jo em trobo, que són els directors intèrprets.

Jo no sóc un creador. No ho sóc ni vull tenir aquesta responsabilitat. Jo sóc un intèrpret. Amb això no estic dient que

ser intèrpret sigui poca cosa: la Maria Callas era una grandíssima intèrpret i en Pau Casals també.

Jo puc cuidar i regar la planta perquè es faci gran, meravellosa, i doni moltes flors, però la llavor no l'he posada jo. L'obra no l'he feta jo. La llavor l'ha posada un poeta, de més o menys qualitat, que ha deixat un tros d'ell mateix en la seva obra. La meva feina com a director és interpretar-la perquè arribi a la gent amb la intensitat que l'autor demana. Diguéssim, per explicar-ho d'alguna manera, que és fer el mateix que fa un actor. Un actor intenta posar-se dintre de la pell d'un personatge. Bé, es pot discutir molt sobre què és un personatge i què és posar-se dintre de la pell d'un personatge, però, per entendre'ns, jo faig una mica el mateix amb un autor.

Un autor és una forma de respirar, d'estar en el món. Jo m'he d'inventar aquest autor, me l'he d'imaginar per saber quina relació tenia aquest escriptor amb el món i amb ell mateix, és a dir, contra qui escriu o a favor de qui escriu. Jo me l'haig d'imaginar per poder saber si estava content o si estava empenyat, per intentar estar al més a prop possible del que ha dit. I això és una feina d'intèrpret.

En el cas de l'òpera encara ho és més. En un text de teatre les respiracions del text les va escoltant i deduint un mateix, segons la seva pròpia respiració, però si aquest autor és un compositor, les respiracions estan perfectament marcades, tot i que el de la batuta –vull dir, el mestre– pugui fer durar més o menys un passatge. Estan posades negre sobre blanc en una partitura, aquesta meravellosa manera que ha anat trobant la música per deixar constància de l'expressió en el pentagrama. En l'òpera, més que mai, un director d'escena és un intèrpret.

Sobre el dramaturg

Ara diré coses poc correctes políticament. El dramaturg neix com un espia, un controlador ideològic. Els únics que tenen dramaturgs de veritat i els fan servir són els alemanys, perquè aquesta figura se la van inventar ells. Va estar en absoluta decadència fins a la segona guerra mundial, després de la qual torna a aparèixer perquè era el de la policia, el que controlava el que es deia. Jo he treballat amb dramaturgs alemanys. No ho entenc gaire. Si algú m'ha d'explicar l'obra, que és el que fa el dramaturg, per què serveixo, jo? Una cosa és comptar com a col·laborador amb un adaptador d'un text, però una altra molt diferent és col·laborar amb un dramaturg. Jo necessito entendre l'obra i fer-ne la meva pròpia elaboració per poder-la muntar.

17

Sobre els meus mestres

Hi ha, en aquesta llista, moltes preguntes sobre quins han estat els meus mestres. Doncs mireu, per exemple, en Josep Anton Codina n'és un, que és aquí al davant.

Hi va haver un moment en què jo necessitava posar-me el llistó més alt. Sentia que em faltava aprendre. Jo ja estava fent teatre, ja estava dirigint, però alguna cosa em faltava.

Necessitava aprendre més coses.

Jo tinc molts mestres. Diré els referits al teatre, que són els que potser interessin més avui. Un és un polonès, desconegut entre nosaltres, que es diu Adam Januskievich, un director molt musical que em va ensenyar, sobretot, a escoltar.

Després –no és per fer-me el *xulo*– vaig estar un mes amb en Grotovski, del qual el que m’ha quedat no és res referit al teatre, perquè ell llavors ja portava un camí que l’allunyava del teatre. Recordo que em va dir: «Si un dia et donen un ganivet i et diuen “Mata aquest nen!”, demana sempre vint-i-quatre hores. Potser tu téns molt clar que no mataràs mai aquell nen, però, tot i això, tu demana sempre vint-i-quatre hores, perquè no saps si, potser, amb la mort d’aquell nen, salvaràs tota la humanitat, vés a saber, no saps mai el que pot passar!». Aquesta frase és el que més em va quedar d’ell. I també, òbviament, els seus ensenyaments, que servien molt, però que servien, sobretot, per anar-se’n del teatre, com ell mateix va fer finalment.

L’altre mestre va ser l’Strehler, que em va ensenyar un concepte, el concepte del teatre d’art, com anomenen a Itàlia una manera determinada de fer teatre –a Itàlia no tenen problemes amb les paraules– i a comprometre’t absolutament amb aquesta forma de fer teatre i a fer-ne, d’allò, la teva vida.

Aquests són els mestres directes. M’ha ensenyat moltes coses també la Caballé. M’han ensenyat moltes coses molta altra gent.

Diré, sobre els mestres, per acabar, que tots els que estem aquí som fills dels tres grans mestres que, en un segle, van canviar la història del teatre i la història de la interpretació: Stanislavski, que elimina la retòrica, que transforma l’actor al servei de la teatralitat artificial i de si mateix en un altre que ha de saber interioritzar el procés de creació d’un personatge, que no inventa res però que, amb gran encert, posa, negre sobre blanc, allò; Brecht, que dóna als actors,

trenta anys després d'aquesta reforma, una consciència política, una consciència de l'exterior i introdueix la dialèctica en la interpretació, i Grotowski, segons el qual el teatre està al servei de la vida, serveix per trobar una vida més plena i feliç.

Aquesta referència als mestres em permet lligar amb una altra pregunta que em demana si el teatre es pot ensenyar o no.

Sobre si el teatre es pot ensenyar

19

Jo crec que no, que el teatre no es pot ensenyar, però sí que es pot aprendre. Es fa com un simulacre; representa que hi ha uns professors que ensenyen a fer teatre, fent com si es pogués ensenyar veritablement, però el teatre, com tot en aquesta vida, un l'ha de trobar abans en algun lloc. És molt irracional això de voler fer teatre. Si es pensés bé i es tingués en compte la dificultat que comporta, potser un pensaria que és millor dedicar-se a una altra cosa, però, malgrat tot, la gent que s'hi dedica ho viu com una veritable obsessió. Amb aquesta obsessió, amb aquesta ànsia per fer teatre, un entra, doncs, en una escola d'arts escèniques i em sembla que el que ha d'intentar fer és, amb l'ajuda d'algú, o d'alguns, els mestres, de forma similar a com feia la maièutica socràtica de què ens parla Plató, anar traient allò que un ja porta a dins, deixar sortir aquesta predisposició pel teatre i aprendre a encarrilar-la amb un fort exercici de la disciplina. Per això deia abans que el teatre mai el fa un tot sol, perquè es necessita ajuda per fer aquesta part, que pot arribar a ser dolorosa, i perquè sempre ens apropiem –l'Strehler en deia

«robar»– de coses dels altres després de mirar i mirar molt, que és l'activitat en què es basa fonamentalment el període d'aprenentatge d'un actor.

I de mica en mica un va trobant les seves limitacions físiques o espirituals.

Sobre la vista i l'oïda

Una vegada, fa molts anys –de tot fa molts anys–, estava jo treballant amb l'Ana Belén, i algú em va fer notar que estava desconcertada perquè deia que jo no la mirava mentre ella assajava, que jo mirava a terra. Però jo sí que estava molt dependent del que ella feia: l'escoltava intensament mentre ella feia el seu paper.

Jo, generalment, començo per escoltar. Sóc molt capaç de no mirar gens l'escenari quan comencen els assajos o d'anar-me'n ben lluny, sense que em vegin els actors. O fins i tot de posar-me d'esquena després d'estrenar. No acostumo a veure mai les obres que munto, però sí que moltes vegades les sento. Sento llavors la respiració dels actors i la del públic i sé si l'obra va bé o no. Deu ser gràcies al geperut, que em va ensenyar a respirar, no ho sé. Per a mi l'oïda és molt important. La meva mare cantava, potser és això. O potser no, perquè la meva mare cantava i la meva germana és pediatra.

En fi, que hi ha veus que poden ser per a uns personatges i no per a uns altres. La veu és un element fonamental per a un personatge. Tan fonamental com per a un actor o una actriu.

Sobre què ens ofereix el segle XXI

Ara diu, aquí a la llista, que què ens ofereix el segle XXI...!

Tant de bo ho sabés...!

Bé. Pel que fa al teatre, diré que em sembla que la noció de personatge està actualment en crisi. Fins a un cert moment del segle XX, el període, diguéssim, no ocupat per la televisió, aquell home o aquella dona que hi havia dalt de l'escenari era, d'alguna manera, un concentrat, un representant del públic. Em fa l'efecte que això ha deixat de ser així. És com si el personatge hagués caigut i s'hagués trencat en mil trossos. La forma d'interpretar ha canviat. Fa trenta anys es deia molt allò de: «Això, el meu personatge no ho pot fer», «això, el meu personatge no ho faria mai». Ara això no ho diu ja ningú, perquè ara tot és possible. Aquesta fragmentació ens ha fet guanyar potser en possibilitats d'interpretació, en possibilitats de punts de vista, i també potser en tranquil·litat i en comoditat, perquè s'han anat eliminant rigideses, velles formes encotillades de fer teatre. Hem canviat, hem après algunes coses noves que no sabíem. Això està molt bé. I una vegada més li hem tret retòrica i pols, que s'acumula sempre (el teatre envelleix i s'ha de refer cada deu anys, diuen els polonesos i, curiosament, també els argentins).

El que no ha canviat gens, però, és la misteriosa ingenuïtat, gairebé infantil, del públic quan seu en una sala a mirar i a escoltar disposat a deixar-se captivar per una història i la necessitat, per a un director amb la seva posada en escena, i per a un actor o una actriu mitjançant la creació del seu personatge, de ser capaços de transmetre poesia explicant aquella història. De sentir i transmetre emoció. La mateixa emoció

que va ser capaç de transmetre'ns a nosaltres l'autor d'aquella història, d'aquella peça teatral.

Sobre les indústries culturals

Aquesta gairebé no la contestaré. Jo ja sóc molt gran i això de les indústries culturals és una cosa molt recent, de fa deu anys. Abans això no existia. Com es pot associar el mot «indústria» al de «cultura»? No. El teatre no és cap indústria. Indústria, de què? Això fa riure. El cinema i els vídeos potser sí que són en part una indústria perquè es poden reproduir, però el teatre no. La gent de teatre som artesans. Fem artesanía cada dia. I punt. Aquest concepte de les «indústries culturals» és l'invent d'algun beneit.

Bé, jo he arribat fins aquí. Ara proposaria que em féssiu preguntes, per no fer un final. Qui em pregunta?

22

El Lliure d'abans i el d'ara

Em demanen si puc fer un paral·lelisme entre el Lliure d'abans i el d'ara.

No. No puc fer cap paral·lelisme.

A veure, vejam, sí, diré alguna cosa. En primer lloc diré que jo sóc una persona amb sort. Mai m'ha tocat la loteria ni els cecs, ni res, però he tingut molta sort per haver pogut viure uns determinats moments que van fer relativament fàcil, que van permetre, la realització de grans projectes culturals amb què he estat molt vinculat personalment.

Per respondre la pregunta diré que, per entendre el Lliure d'abans, un se n'ha d'anar cap aquell moment històric. Ara, sincerament, no es podria fer. En aquell moment no érem nosaltres sols, la gent del Lliure, que empenyíem; era tothom que empenyia. La gent del carrer empenyia. Tothom volia sortir d'aquella misèria cultural en què vivíem, de la que parlava abans. Tothom, cadascú en el seu terreny, volia fer realitat els seus somnis i aspirava a viure en un país normal i a gaudir, per exemple, de la cultura de forma normal. Tothom volia anar al teatre i poder veure un Shakespeare de forma normal. I nosaltres teníem ganes de fer teatre de forma normal. De manera que, finalment, l'existència del Lliure va ser una cosa normal. Tot ens va ajudar.

El mateix em va passar també a Madrid quan vaig anar a dirigir el Centro Dramático Nacional. Vaig arribar a Madrid el 1983, pocs mesos després de la primera victòria dels socialistes. Teníem tantes ganes...! Sabeu per què poc després es van restaurar de dalt a baix cinquanta teatres d'Espanya? Perquè jo li vaig dir a un senyor en un sopar. Jo tenia un ministre, en Javier Solana, ministre de Cultura llavors. Em va dir: «Yo, de teatro, no sé nada, absolutamente nada. Yo soy químico. Necesito formación e información sobre este asunto. ¿Qué hay que hacer? ¿Por dónde hemos de empezar? Jo li vaig dir: «Pues empecemos... ¡por arreglar las goteras! Una vez tapemos las goteras, y tengamos espacios teatrales en condiciones en España para poder actuar, entonces ya veremos». Llavors em va dir: «¿Y de cuántos teatros estamos hablando?». I jo li vaig dir: «No sé... para empezar... ¡de cincuenta!». I em va contestar: «¿Y tú vendrías conmigo a explicarle esto mismo al ministro de Hacienda?». I jo li vaig dir que és clar que

sí. I vàrem anar a sopar amb el ministro de Hacienda, que llavors era en Carlos Solchaga, i aquest em va preguntar: «¿Y de cuántos teatros estamos hablando?». I jo li vaig dir: «¡De setenta!». En Solana em va mirar tot sorprès. Vàrem aconseguir, després de la preceptiva retallada del ministre, que va baixar la xifra fins a cinquanta, prou finançament per poder restaurar de dalt a baix, efectivament, cinquanta importants teatres espanyols.

Però això no es va aconseguir perquè jo tingui molta capacitat de convicció. Es va aconseguir perquè en aquell moment era fàcil aconseguir pressupostos per a la cultura, fins i tot a Madrid, perquè estava tot per fer, per construir. De la mateixa manera, també era més fàcil defensar posicions de principi, com la que vaig exposar a en Solana quan li vaig dir que jo creia que la companyia del Centro Dramático Nacional havia de fer gires amb caixets molt baixos per totes les autonomies. I hi va estar d'acord i es va fer. Durant dos anys la companyia del Teatro María Guerrero va fer gires a molt baix preu per tot Espanya. Això seria avui del tot impensable. Com ho seria igualment que algú com jo anés a sopar amb un ministre d'Hisenda per parlar de teatre i se n'anés del sopar amb un pressupost sota el braç com aquell per dedicar a la cultura.

I quan vaig arribar a París em va passar el mateix. Ara la paraula Europa està una mica en crisi, desgastada, i sembla, segons com, gairebé una etiqueta per posar als productes, però llavors ens ho creïem tots, això d'Europa. A França s'ho creia tothom, i la prova és que Miterrand va establir un teatre nacional, l'Odéon, amb un pressupost molt alt, al servei de la idea d'Europa.

Em va ser relativament fàcil, doncs, en aquells tres moments, en aquells tres llocs, defensar els meus projectes. Allò que diuen: les sinergies acompanyaven. Ara no és possible. La situació actual no té res a veure amb aquells tres moments.

Després, a Catalunya, va venir la idea de crear el Teatre Nacional i es va fer. Allà està. I com que ara n'hi havia dos, de teatres públics, doncs va començar allò de si un era el teatre oficiós, el dels socialistes, i l'altre el teatre oficial, el de Convergència. I tot allò. Bé.

No. No puc fer cap paral·lelisme. Els polonesos diuen que cada deu anys els teatres s'han de renovar totalment. Us heu fixat com envelleixen les fotografies de teatre?

25

El Lliure ha conservat aquesta cosa de dependre de diverses institucions, que segons com és una llauna, perquè has de negociar amb uns i amb els altres. Però això valdria la pena conservar-ho. Diguem-ne que és el preu d'una certa llibertat.

Josep M. Flotats

És un gran actor que parla de forma rara. Però també parla de forma rara l'Espert. I parlava de forma molt rara, raríssima, la María Casares. Hi ha gent que té música pròpia. La música d'en Josep M. és francesa, la de la Núria és de l'Hospitalet de Llobregat i la de la María Casares era gallega. Parlava francès amb accent gallec. Els francesos la intentaven imitar, però no hi havia manera. Hi ha maneres de parlar que criden l'atenció del públic. Això és com el fetge, o t'agrada o

no t'agrada. I sobre gustos... A mi m'agraden els actors que parlen rar.

Diferència entre dirigir prosa i dirigir òpera

Els cantants, afortunadament, ja no es permeten segons quines coses del passat i ara saben interpretar, són molt més actors. Avui dia hi ha moltes escoles que ensenyen a interpretar els cantants d'òpera. La forma d'interpretar d'un actor i la d'un cantant d'òpera són coses molt diferents. La circumval·lació cerebral que s'ocupa de l'expressió del llenguatge parlat està en un lloc del cervell, i la circumval·lació cerebral que s'ocupa de la música està en un altre lloc totalment diferent, oposat. Per això els tartamuts poden cantar sense tartamudejar, i gent que no pot parlar per algun tipus d'accident cerebral pot cantar. Això vol dir que el motor expressiu de la interpretació teatral i el de la interpretació operística parteix de llocs diferents.

En el món de l'òpera la combinació de llibertat per crear i l'absoluta i rigorosa disciplina que marca la partitura és molt interessant. Els grans cantants, per exemple, tenen una gran llibertat per crear el seu rol. Per a un director d'escena el plaer de moure's dins un Mozart és extraordinari. Tu vas en un tren que es diu Mozart, i vas molt tranquil, perquè saps on vas, però en aquell tren pots fer el que vulguis. Bé. Això ens porta a la polèmica sobre la direcció escènica a l'òpera, sobre els canvis d'època de les òperes, etcètera, totes aquestes coses. En primer lloc, diré que jo crec que amb talent tot es pot fer. En segon lloc, haig de dir que una obra es pot doblegar,

certament, però mai fins al punt de trencar-la. Si això passa, doncs per a mi no està bé, perquè jo, com a director d'escena, ho deia abans, sóc un intèrpret i intento que el que el compositor va escriure allà, en la seva òpera, arribi a la sensibilitat contemporània.

En Gerard Mortier, que és un gran director de teatres d'òpera, ha tingut la gran habilitat de fer-nos creure a tots que l'òpera és el gran art contemporani. Que era l'art contemporani per excel·lència. Però això no és veritat. L'òpera és com una calaixera antiga del segle XIX o del XVIII. Tu la pots tenir en estat original, molt ben conservada i envernissada a monyeca, tal com es feia a l'època, o la pots pintar de vermell i canviar-ne totalment l'aspecte i fer-la molt moderna, a la manera d'Andy Warhol, però aquell moble no deixa de ser una calaixera antiga, un objecte que no es correspon amb la nostra època. Em refereixo, amb això, que hi ha unes estructures dins del món líric, a les òperes, i es nota, que són ben bé vuitcentistes, que és la part de l'òpera que a mi m'emprenya. Després hi ha l'altra, la que a mi m'agrada, que és la de poder estar en contacte tan intens, dia i nit, amb la música, que va entrant dins teu.

Dirigir teatre de prosa i dirigir òpera sembla el mateix ofici, perquè hi ha escenari i hi ha un públic que seu en una sala, però són coses diferents. A l'òpera hi ha una faixa entremig, entre intèrprets i públic, que és la música, que és la que filtra tots els sentiments, els que van de dalt a baix i els que van de baix a dalt de l'escenari.

L'òpera és àlgebra, és com fer matemàtiques, i el teatre és *swing*, és a dir, que no saps mai cap a on anirà la respiració.

Les institucions públiques i la cultura (el teatre)

Que hem millorat, no hi ha cap mena de dubte. A veure. L'any 1975 no hi havia ni Generalitat i, per no haver-hi, no hi havia ni Ministerio de Cultura. Pel que fa a la cultura, hi havia, a Madrid, un despatx a la vuitena planta del Ministerio de Información y Turismo, en uns despatxos cedits per la Sección Femenina, on anava jo, que era el simpàtic del Lliure i sempre m'enviaven a aquests llocs, carregat de muntanyes de factures perquè ens donessin la subvenció i amb dues bosses de magdalenes que m'havia donat la meva mare per regalar-les a la Maruja García del Castillo, la cap d'interventors del Ministerio de Información y Turismo en aquells moments, la de la famosa frase dita al ministre Solana quan aquest, després de veure-la arribar al ministeri a dos quarts de deu del matí, li va preguntar: «Pero, ¿usted llega siempre a estas horas?», i ella li va contestar: «Sí, Ministro, pero yo ya llego desayunada». Aquesta és una frase que es va fer molt famosa.

Les relacions actuals són molt millors, tot i que sempre hi ha conflicte entre el teatre i les institucions públiques. No sé per què, però el teatre té com un plus de perillositat que altres àmbits de la cultura no tenen. Els diners del Liceu, del Real i d'altres institucions culturals es posen sempre damunt de la taula sense problema i no es discuteixen. Els diners per al teatre sempre s'han de negociar.

Va haver-hi molts problemes entre el Lliure i les institucions, sí. Però va ser normal que n'hi hagués, que hi farem.

El teatre d'idees

Jo sóc un mal espectador de teatre. Sempre ho he estat. Hi ha una cosa que em posa malalt. No suportó seure a veure un espectacle i no saber per què l'han fet, aquell espectacle. Necessito veure, o si més no entreveure, la seva necessitat, la idea que mou aquell espectacle. Sempre hi ha, o n'hi hauria d'haver, un perquè. Aquest perquè forma part del món de les idees.

Jo faig teatre, em sembla, per mala consciència. Faig una feina que m'agrada i a sobre em paguen. Una feina que m'ha donat moltes i moltes satisfaccions. Jo crec que alguna cosa he de donar a canvi. Jo no faig teatre perquè vull i punt. Ningú no té el dret a fer això. Hi ha un motiu social, sí, encara que aquesta sigui una expressió molt gastada. Tots hem fet teatre per motius polítics. Jo ho vaig aprendre a fer així. Per defensar la nostra llengua i la nostra cultura, per poder fer clàssics en català o muntar obres d'autors nostres. I per poder fer això amb llibertat. Cadascú té els seus propis motius per fer teatre. En el meu cas és aquest: tornar alguna cosa a canvi de tenir el privilegi de poder dedicar-me a aquest ofici.

29

Consells per dedicar-se al teatre

Per dedicar-se a la interpretació cal una gran, gran, llibertat i una gran, gran, disciplina. I aprendre moltes coses: a cantar, a ballar, etcètera. Totes aquelles coses que un actor ha de saber. Però si un el que vol és dedicar-se a la direcció escènica, llavors cal dedicar-se a estudiar i a llegir molt, perquè un ha de saber de tot, absolutament de tot.

Billy Wilder va fer un dia una famosa conferència on especificava tot el que havia de saber un actor. Era una llista relativament llarga. Després va fer una llista de tot el que havia de saber un director i la llista se li va fer interminable. És això.

Els millors muntatges del Lliure de Gràcia pel que fa a la disposició escènica

Déu meu! No puc dir quin era el millor o quin em va agradar més!

Era més un joc. El joc de canviar la disposició escènica cada vegada a veure què passava. Ens agradava jugar a això.

Els anglesos, d'actuar, en diuen *to play*. I actuar, interpretar, és això: jugar. Els actors anglesos, que són els que més m'agraden, són els millors actors del món. Són tan bons perquè tenen dues característiques. Una és genètica i ningú en coneix el misteri, i l'altra és que no fan funció els diumenges a la tarda. El teatre és una cosa tan habitual a Anglaterra que els actors anglesos no necessiten fer funció el diumenge a la tarda, perquè descansen com tothom.

Els actors anglesos han inventat una forma de fer la seva feina que la converteix en un joc. Arriben al teatre, als assajos, amb el text perfectament après i llavors es dediquen a jugar a l'escenari, amb total llibertat. I construeixen el seu personatge en funció de com els veuen els altres actors, els companys, i en funció de les seves rèpliques, de l'energia que es genera entre ells. Es «roben» coses els uns als altres constantment. Fan allò del Barça del Cruyff i sobretot de Guardiola: no són una llista d'estrelles, sinó un equip. I tots estan molt pendents

de totes les jugades. L'equip està per sobre de les individualitats, que poden ser molt bones, però estan sempre al servei del col·lectiu. Per això són els millors.

I tot i que també n'hi ha d'actors dolents, a Anglaterra, el que passa és que no ho sembla, perquè el que passa és que estàs pendent del partit.

Moltes gràcies.

L'autor

Lluís Pasqual (Reus, 1951) és llicenciat en Filosofia i Lletres, en l'especialitat de Filologia Catalana, per la Universitat Autònoma de Barcelona, i llicenciat en Art Dramàtic per l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Dirigeix el seu primer espectacle, *Roots*, d'Arnold Wesker, el 1968.

És fundador del Teatre Lliure de Barcelona el 1976, on dirigeix el primer espectacle, *Camí de nit*.

Als 32 anys, el 1983, és nomenat director del Centro Dramático Nacional-Teatro María Guerrero de Madrid. El 1990 se'n va a París per dirigir, durant sis anys, l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Els anys 1995 i 1996 dirigeix la Biennial de Teatre de Venècia. Entre el 1997 i el 1999, per encàrrec de l'Ajuntament de Barcelona, és comissari del Projecte Ciutat del Teatre. Des del 1998 fins al 31 de desembre del 2000 codirigeix el Teatre Lliure. L'abril del 2004 entra a formar part del Teatro Arriaga de Bilbao com a assessor artístic, des d'on impulsa el Projecte BAT, un laboratori de formació, col·laboració pedagògica i promoció i creació d'espectacles contemporanis.

El 2011 accepta la direcció del Teatre Lliure per al període 2011-2015.

**Institut del Teatre
de la Diputació de Barcelona**

Director: Jordi Font

© Lluís Pasqual
Maig 2012

Propietat d'aquesta edició: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona
Tel. 932 273 900
i.teatre@institutdelteatre.cat
www.institutdelteatre.org

Transcripció dels parlaments: Artur Arranz i Galiano
Disseny gràfic i maquetació: Artefacto
Producció: Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona
Dipòsit legal: B. 15082-2012

Il·lustració de la coberta

El lago de los cisnes, fragment de pintura de Carlos Santesieban dedicada a Joan Magrinyà. Agost de 1953. Tècnica mixta.

Fons: Joan Magrinyà, dipositat a l'Institut del Teatre
MAE. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques

Lliçons magistrals

Josep Palau i Fabre, *Problemàtica de la tragèdia a Catalunya: Obertura del curs acadèmic 2003-2004*

Hermann Bonnín, *Un teatre nacional extraviat i submergit: Obertura del curs acadèmic 2005-2006*

Rafael Argullol, *La passió d'Ió: instint i raó: Obertura del curs acadèmic 2007-2008 / Tetralogia amfíbia. El joc etern*

Catàleg de publicacions de l'Institut del Teatre

www.diba.cat/llibreria/institutdelteatre