

# "SÓC BESSONS"

**Sóc a la parada de Vallvidrera dels Ferrocarrils, un dimecres del mes d'agost: tot esperant Pasqual. Però, aquesta vegada, Pasqual/Godot sí que arriba. Pujo a casa seva, admiro la panoràmica sobre Barcelona, m'ofereix una coca-cola... Comencem. Primer d'una manera un pèl rígida, després la cosa flueix millor...**



**DAVID PLANA.- Sempre he pensat que ets un director molt fidel a l'autor i a la història que ell ha inventat. No t'agradaria tornar a escriure, fer el germen d'una història?**  
**LLUÍS PASQUAL.-** Jo vaig començar escrivint en un moment i en una edat en què penses que el que tu tens per dir no ho pot dir ningú més i, especialment, d'aquesta manera. Això ho pensa gairebé tothom que escriu i és veritat molt poques vegades, que és quan surt un Koltès, per exemple. Hi ha un moment, però, que és amb *Leonci i Lena*, que jo em sento per primera vegada en la pell d'algú, i descobreixo que és el que m'agrada més. Més que explicar-me jo en primera persona, el que a mi m'agrada és disfressar-me d'algú, com fa un actor, en realitat, i explicar una història. D'aquesta manera, cada vegada que dirigeixo intento disfressar-me de l'autor. A vegades t'escau millor una disfressa i a vegades una altra, com els actors amb els personatges. En el cas de Shakespeare, i especialment amb el *Hamlet*, jo crec que hi ha un parell o tres de tries fonamentals en el moment en què et poses a fer-lo. Evidentment, tu pots fer el «teu» *Hamlet*, perquè l'obra dóna per a tot, però en el meu cas i en aquests moments em semblaria un error. L'essència de *Hamlet* és dintre la pròpia obra i es troba en l'actuació. He vist molts *Hamlets*, des del *Hamlet* de Bob Wilson que vaig produir jo mateix a la Biennal de Venècia amb un sol actor fins a *Hamlets* anglesos, francesos, polonesos, russos..., i n'he vist d'extraordinaris

(el de Lepage, per exemple), però els *Hamlets* que jo recordo són els dels actors que interpretaven Hamlet, no els recordo per la posada en escena. Tot això, d'altra banda, va lligat amb el teatre Arriaga. Per a mi tots els espectacles van lligats amb un teatre. Tu em vas fer d'ajudant de direcció al *Tot esperant Godot*, i aquell *Godot*, de veritat, de veritat, només es podia fer al Lliure i en aquella sala. Si tenia un sentit, era allà. I a l'Arriaga, tenint en compte que, després de molts anys, era el primer cop que s'hi tornaven a fer produccions i que és un teatre municipal, amb un públic molt divers, vaig pensar que allà un experiment meu amb el *Hamlet* no hi feia res. A mi em va semblar que l'espectacle havia de tenir alguna cosa, i que consti que les paraules estan molt gastades, de «popular», gairebé maldestre i poc refinat, com ho és aquell teatre tan potent. I, per tant, en certa manera, potser «l'experiment» ara i aquí, per a mi, era allò que en diem «explicar la història», amb el risc que algú em digués que era un espectacle convencional. Volia que la gent pogués seguir la història i se n' enamorés. I volia que fos una opció d'actor i no de director.

**DAVID PLANA.- El teu Hamlet sonava molt bé. Hi havia frases que semblaven dites per primera vegada.**

**LLUÍS PASQUAL.-** La versió és la primera peça d'un muntatge i la fonamental. Jo estava molt mal acostumat. En català treballava amb una traductora esplèndida, que era la Carme Serrallonga, i en castellà, amb en Manuel Vázquez Montalbán i, sobretot, en Jaime Gil de Biedma, que em va traduir l'*Eduard II* de Marlowe i el fragment d'*Un somni d'una nit d'estiu* que sortia a la *Comèdia sin título*. Pel *Hamlet* vaig estar un any buscant traductor. Primer un, després un altre, tots eren gent molt bona, però a un escriptor, quan li demanes el *Hamlet*, li agafa un atac de pànic i et demana dos anys de temps. En teatre, a més a més, les paraules es van cuinant en els assaigs. Jo pensava, «aconseguiré que me la faci aquella persona», però era conscient que després, en el moment en què jo li canviés una expressió o una paraula, a aquesta persona li agafaria un atac. I seria un atac justificat, perquè ell s'hauria passat tres mesos per trobar aquella paraula o expressió, però el teatre no és només això. Aquella paraula pot ser fonamental, però és fonamental acompanyada de moltes altres coses, vés a saber si el que cal és un altre matís. I estem parlant de textos molt arrelats a l'escenari i a una companyia. Per tant, vaig apurar fins a l'últim moment, en el fons no sé si conscientment o no, i dos mesos abans de començar a assajar no tenia traducció. Vaig decidir que la faria jo. I em vaig tancar a traduir. De fet, feia anys que hi pensava, em semblava que sabia el tipus de llenguatge que volia sentir. A més, m'agrada traduir i els darrers anys ho he fet sovint. I mentre traduïa anava fent la necessària i imprescindible versió (com diu Jan Kott), és a dir, anava tallant amb la idea d'intentar treure tota una part de retòrica que allunya l'espectador contemporani. El sistema dels elisabetians de glossar el que acaben de dir és una forma col·lectiva de pensament i reflexió que ells necessitaven i utilitzaven però que justament a nosaltres ens distancia, ja que estem acostumats a entendre-ho tot de seguida (o a fer veure que ho entenem, tant és). La tria, doncs, va consistir en intentar eliminar retòrica i fer el text el més transparent

possible i, al mateix temps, intentar conservar el perfum poètic que allunya l'obra del parlar quotidià. Hi ha una petita trampa, però. A *Hamlet* hi ha trossos en prosa i en vers. Doncs bé, els trossos en vers primer els vaig traduir en vers, en octosíl·labs i en decasíl·labs, i després els vaig passar a prosa. Però hi ha molts fragments que si els agafes, els desmuntes i els poses l'un sota l'altre, estan en vers. Recordava un experiment que van fer a la BBC i que va consistir en fer tres telenotícies en vers blanc, sense dir-ho a ningú. Després van fer una enquesta i van preguntar a la gent què els havien semblat els telenotícies, i la gent deia que els havien trobat més bonics. No sabien què era però sabien que alguna cosa els havia passat. Em va semblar un experiment extraordinari. La major part de l'obra està traduïda en vers i després està desfeta, tot i que hi ha alguna cosa de ritme intern que queda.

**DAVID PLANA.- Una de les tries que fas és al final: Hamlet acaba dient l'última frase de l'obra.**

**LLUÍS PASQUAL.-** És que després d'aquella frase només trobes les servituds que abunden a Shakespeare, Calderón, Lope, etc. Al final sempre ha d'arribar algú que ha de resoldre la vida de tothom (tot i que a *Hamlet*, Fortimbràs és un personatge fonamental). És com els epílegs de Mozart: els havia de fer perquè els havia de fer, però *Don Giovanni* s'acaba quan ell mor. A *Hamlet* li passa el mateix: quan es mor el protagonista, a tothom ja li és igual què hi passa, al contrari, llavors diem, «cony, ara en ve un de nou? I què ens explicarà ara aquest?». Pensa un moment en la naturalesa de la pròpia frase: «lo demás es silencio».

**DAVID PLANA.- És que tu com a espectador ja no pots més.**

**LLUÍS PASQUAL.-** Exacte. T'has mort amb el príncep.

**DAVID PLANA.- També m'agradaria que comentessis una cosa que fas sovint a les teves posades en escena: apropar platea i públic. Aquí em va agradar molt la mitja il·luminació de sala, que és força atrevida...**

**LLUÍS PASQUAL.-** Per a mi la lectura d'una obra és un compromís entre una lectura mental i una lectura filològica. És a dir, una cosa és el que a tu et produeix el *Hamlet* independentment de qui l'hagi escrit i quan i on l'hagi escrit. Un pot optar per aquesta opció i llavors fa una feina més creativa a partir del ressò de l'obra en ell mateix. En el cas de Shakespeare, que no era només un autor, hi ha una part filològica que sempre m'ha semblat important perquè forma part de la pròpia naturalesa dramàtica dels textos. No puc oblidar que el teatre elisabetià representa, juntament amb el teatre grec, els dos moments en què tot coincideix, una mica com els camps de futbol avui en dia: són perfectes, estan fets per tal que cent mil persones vegin una cosa que fa 20 centímetres esfèrics, i l'herba és d'un verd determinat perquè els jugadors destaquin i es puguin seguir les regles, etc. Tot coincideix, no es podria fer d'una altra manera. I el teatre elisabetià es produeix en un moment en què, igual que al teatre grec, coincideixen, com en una espècie de trinitat, els continguts, la dramàtica i l'arquitectura: què expliquen, com ho expliquen i on ho expliquen. Es tornen a reinventar el teatre, per això és tan potent i per això a escena no necessiten gairebé res: és perfecte, la mateixa arquitectura defi-

neix un conjunt de símbols que delimiten un espai de joc. Per tant, en fer un Shakespeare, jo no puc oblidar que en el teatre elisabetià hi ha un dalt i un baix que per a la gent defineix unes coses, que hi ha entrades per la dreta i per l'esquerra i que, sobretot, hi ha unes dimensions petites, molt humanes, especials per expressar el lirisme del pensament (justament les contràries del teatre grec, que estan fets per a la èpica). En aquell moment, com mai a la història del teatre, hi ha una proximitat, una no-frontera entre l'espectador i l'actor, que després el teatre a la italiana tornarà a destruir (molt semblant, d'altra banda, a l'atmosfera del Lliure de Gràcia, que en el fons és un teatre elisabetià contemporani). I tot això, d'alguna manera, està imprès en el propi text. Per tant, el primer que vam voler amb l'escenògraf Paco Azorín va ser apropar l'actor a l'espectador (tenint en compte que teatres com l'Arriaga o el nou Lliure tenen un gran volum) i «eliminar» la italiana (bambalines, quadro, etc.), d'aquí que l'escala fos torta. Quant a la llum, sempre oblidem que els llums d'un teatre s'apaguen per primera vegada el 1904. Aquest fet requereix un estat de concentració tal que a partir d'aquell moment les obres se'ns fan llargues, tot se'ns comença a fer etern. I és que ells anaven al teatre amb un altre esperit, hi anaven de dia i espectadors i actors compartien el mateix sol real, la mateixa llum. Podríem haver mantingut encesa la llum de la sala durant tota la representació, però això també hauria estat un contrasentit, ja que l'ull contemporani està acostumat a la foscor. Per tant, quan la cosa es tornava visualment romàntica, quan l'espectador se sentia una mica protegit per la foscor, jo donava una mica de llum perquè no resultés tan còmode, perquè actor i espectador estiguessin en el mateix univers i uns i altres notessin les seves presències.

**DAVID PLANA.- Em va semblar un encert perquè tot plegat feia que fos un Hamlet molt d'acció, la qual cosa és una paradoxa, ja que Hamlet no acaba mai de fer l'acció que ha de fer...**

**LLUÍS PASQUAL.-** És cert, necessita tota l'obra i la seva vida per fer el que ha de fer i al mateix temps no para. La distància (que pot ser infinita) entre el propòsit i l'acció també és un dels temes de *Hamlet* i la columna central del «ser o no ser».

**DAVID PLANA.- Sí, i l'espectacle també tenia un ritme febril i agressiu...**

**LLUÍS PASQUAL.-** Així el vam respirar des del primer moment. No va ser una cosa volguda sinó més aviat orgànica. A l'espectacle hi ha una cosa que, forçosament, ho tenyeix tot, i és la naturalesa actoral de l'interpret de Hamlet, en aquest cas de l'Eduard Fernández. És un color dominant, com quan poses una peça de roba vermella a la rentadora i tots els llençols et surten roses, perquè la història s'explica a través d'ell, de la seva respiració. Jo vaig triar molt exactament un Hamlet, tot i que potser seria més exacte dir que ens vam triar mútuament: la persona-personatge que et pugui fer compartir les seves angoixes, sense ni un gram de romanticisme, des de la seva duresa i la seva intel·ligència. Així és el Hamlet-Eduard i, sense ell, en aquests moments no l'hauria fet. Vam assajar molt a la sala i molt per mòbil, per telèfon, a les dotze de la nit ens enviàvem missatges sobre rèpliques concretes. L'Eduard és una persona molt curiosa amb el text. Si de cop i volta hi havia una

paraula que no se la podia empassar, normalment era perquè no era la paraula justa, i hi donàvem voltes i més voltes fins que en trobàvem una de més concreta, de més exacta. És un actor molt concret. I jo crec que el teatre elisabetià, profundament poètic, és molt concret. La poesia, de fet, és molt concreta, perquè si no, no és poesia, és «poemà», que deia un amic meu, i es transforma en una cosa tan solemne com avorrida.

**DAVID PLANA.- Ets conscient que l'Eduard fa alguns gestos teus?**

**LLUÍS PASQUAL.-** La mare de l'Eduard i la meua es van trobar al camerino i no sé quina de les dues va preguntar, rient, qui feia de qui, i van decidir que ens assemblàvem. La Núria Espert, amb qui he compartit molt escenari, em va dir: «no pot ser, però si sou iguals, si fa aquestes coses que només fas tu...». La veritat, però, és que, en aquest cas, ni jo en sóc conscient ni, cosa encara més greu, l'Eduard n'és conscient. Jo pujo molt a l'escenari quan assajo però aquesta vegada hi vaig pujar molt poc, gairebé no hi vaig pujar a marcar res... El que sí que passava és que enteníem el mateix, això segur. I tenim una fisicitat semblant. Quan l'Eduard era adolescent patia unes migranyes espantoses, i jo també... vés a saber! D'altra banda, si director i actor volen explicar el mateix, sempre hi ha d'haver un fil impalpable que els uneixi i que sostingui una confiança absoluta de l'un en l'altre. I això ja em passa amb ell des del *Roberto Zucco*. Amb ell i amb d'altres. A l'Anna Lizaran, per exemple, respecte a *L'hort dels cirerers*, l'he trobada amb la mateixa energia i potser encara més lliure per dintre. Tant l'Anna com l'Eduard són gent que tenen un compromís vital amb el seu ofici. Jo no conec cap altra actriu de l'edat de l'Anna que pugui fer *L'hort dels cirerers* i al cap de tres anys fer l'Ariel d'aquesta manera. No n'hi ha. Quant a l'Eduard, en teatre ha fet un salt immens, d'aquells que fan que algú que sembla que serà un gran actor, ho sigui o no ho sigui. I ell ja ho és. L'Eduard venia de fer pantomima, d'una disciplina corporal, i quan fèiem el *Zucco* tenia una organicitat molt gran, donava mil matisos amb el cos, però parlar, la respiració del text, li costava enormement. A *Hamlet*, en canvi, era un prodigi el que arribava a fer amb les paraules, mai igual i sempre amb la mateixa intensitat. El que passa és que, per sort per a ell, pertany a la mena d'actors que tenen una personalitat molt marcada i que agraden o no agraden. No hi ha terme mig. Però això és l'èxit per a un actor, no? Que la seva personalitat et pugui magnetitzar més enllà de la teua pròpia voluntat. Quan es parla d'això sempre recordo una anècdota de quan vam fer *Medea* amb la Núria Espert al Grec. El dia de l'estrena hi vam anar a les cinc de la tarda i la gent ja s'esperava a fora perquè les entrades, en aquell moment, no anaven numerades. Vam passar pel túnel, per la qual cosa la gent no ens veia, i vam sentir una persona que deia: «sóc una imbècil. Sóc aquí des de les tres de la tarda, amb aquest sol de justícia que cau, per veure aquesta dona que no m'agrada gens.» L'èxit d'un actor és això, no?

**DAVID PLANA.- Veient els teus muntatges, sempre tinc la impressió que, a més d'explicar la història corresponent, en aquest cas la de *Hamlet*, estàs explicant alguna cosa personal del teu moment en el teatre, no sé si d'una manera conscient o no...**

**LLUÍS PASQUAL.-** Conscient, no.

**DAVID PLANA.- ...i que en deixes petits rastres. Per exemple, al *Tot esperant Godot*, recordo aquella T difuminada, en un moment en què no se sabia segur si tu seguiries o no al Lliure...**

**LLUÍS PASQUAL.-** Però això és part de l'intent que el muntatge sigui el més concret possible, el més lligat possible a la realitat.

**DAVID PLANA.- El que sí que deu ser volgut és aquesta mena de metateatralitat que hi ha a moltes de les teves posades en escena. El *Hamlet* passa al darrere d'un escenari i *La tempesta*, a la part del davant.**

**LLUÍS PASQUAL.-** Però és que *Hamlet* parla d'això, també. *Hamlet* parla de moltes coses, i cada lectura i cada interpretació i cada espectador en ressalta, conscient o inconscientment, uns aspectes, i els altres queden més a l'ombra fins la propera edició i el proper espectador. *Hamlet* parla de teatre constantment, és a dir, parla de la ficció, del que és veritat i del que no ho és, dels còmics, de l'ús del teatre... Recorda els famosos «consells» de Hamlet als actors. És una obra que passa «entre caixes», que reflecteixen les caixes del poder, un altre tema de l'obra. A nosaltres ja no ens sorprèn perquè hem pogut veure altíssims dignataris en calçotets, però per als espectadors de l'època l'obra en aquest aspecte era una revelació. I l'illa dels prodigis de Próspero no és més que l'escenari.

**DAVID PLANA.- A *Hamlet* t'hi veia més a tu, o a una part teua més dura, mentre que a *La tempesta* hi veia una part més màgica. I són dues coses que tu sempre fas...**

**LLUÍS PASQUAL.-** Perquè sóc bessons. Jo en faig conya, però sóc bessons...

**DAVID PLANA.- Però és veritat, hi ha aquesta part més austera i molt teatral, i de tant en tant aquests elements màgics que deixes anar, com la lluna del *Godot*. I a *La tempesta* hi ha molts detalls d'aquest estil. Jo pensava que, en el fons, t'estàs definint amb el que fas. En aquest moment estàs igual d'apassionat per aquesta feina, tens la mateixa necessitat per comunicar que abans, o al contrari? Què ha canviat? On ets?**

**LLUÍS PASQUAL.-** Et diria que al *Camí de nit* de 1975 ja només hi havia un grup d'actors i un terra. I de fet continuo fent teatre amb un grup d'actors i un terra. O sigui que és difícil de dir què ha canviat. Potser el que ha canviat és que ara mentre assajo no sóc capaç de fer res més. A Bilbao, al matí assajava *La tempesta*, a la tarda el *Hamlet*, dormia i menjava, poc, i res més. Però es tracta d'una tria pròpia. Abans pensava que les vacances eren inútils, després que eren molt necessàries, i ara les meves vacances són gairebé quan faig un espectacle. I és que encara crec que una història que m'emociona a mi pot emocionar algú altre i que, amb el meu ofici, tinc la possibilitat de compartir-la. Amb els anys m'adono que el teatre, que en molts moments havia arribat a pensar que s'havia mort, que no tenia cap mena de sentit, que era una cosa arqueològica, d'alguna manera es regenera sempre per agafar una nova dimensió. Fixa't només en un detall: al teatre un no pot dir la seva rèplica fins que l'altre no ha acabat. Com a la maçoneria. En una societat on ningú no deixa parlar ningú, ni a la ràdio, ni a la televisió, ni al carrer, ni als sopars, ni a

les famílies, al teatre encara un personatge acaba una rèplica o un pensament i, només llavors, l'altre contesta. La percepció del temps torna a ser més irreal dins un teatre perquè la vida diària no ens permet aquest temps d'escoltar ni de pensament ni d'emoció. El perill, i potser la sort, és que, des que existim enmig d'imatges i de transmissions, s'està convertint en l'art «en viu». A França ja fa anys que els professionals del teatre s'agrupen sota el paraigües de *l'espectacle vivant*. Potser aquest aspecte gairebé «zoològic» ens tornarà a encuriosir a tots. A més a més, encara crec que hi ha una emoció que és específicament del teatre, que no és ni de la música, ni del cinema, ni sexual, que et fa sentir una mica més bo i una mica més intel·ligent i, com que es tracta d'un ritus compartit, més solidari.

**DAVID PLANA.- A la premsa vas dir que no senties res d'especial en estrenar al nou Lliure perquè només hi havies estat com a espectador, però al Palau de l'Agricultura ja hi havies fet el *Roberto Zucco*...**

**LLUÍS PASQUAL.-** Sí, però era abans que construïssin el nou Lliure, va ser on ara hi ha el vestíbul. Ja he explicat que les parets dels meus records són les del local de Gràcia. El que passa és que sí que és veritat que, un cop dintre, em vaig trobar, no amb records, però sí amb sensacions conegudes. Una era el «gest» d'en Fabià, és a dir, la proporció. És un teatre gran, però estaves allà assajant i deies, «aquesta proporció, aquest gest del braç, el conec, m'és familiar». Després hi ha la circulació: és un teatre molt ben pensat, on la sala continua essent el cor de la casa, un teatre que té un gran respecte pel que s'està fent a la sala i, per tant, la manca de soroll exterior, la manera com arribes a l'escenari i la manera com arriba el públic a la sala, etc., són modèlics. I tot això ja hi era al Lliure de Gràcia, en petit però ja hi era. A més a més, resol els defectes del que a Gràcia no podíem fer. Però potser el que més efecte em fa és que la sala gran porti el seu nom i, per tant, en fer referència a la sala, sentir dir el nom de «Fabià» en veu alta per gent desconeguda que no el va conèixer.

**DAVID PLANA.- En unes declaracions vas dir que *Hamlet* i *La tempestad* parlaven de terrorisme i, com que sé que sempre has volgut fer *Els justos*, vaig pensar que estaves intentant fer una aproximació al tema...**

**LLUÍS PASQUAL.-** Aquests dies estic preparant un llibre i he trobat un text meu de fa gairebé vint-i-cinc anys parlant del terrorisme, on dic que, per a mi, l'última figura amb un element tràgic que incorpora l'univers estètic contemporani és el terrorista. O sigui que sóc d'idees fixes. Segurament és l'última incorporació del segle xx, com a element vital i com a element literari i simbòlic. I és així perquè em sembla que hem arribat a un estat de la civilització que no et dona cap més opció. Tu no pots lluitar contra el sistema perquè el sistema se't menja. Aleshores només tens dues possibilitats: o estar dintre, o estar fora. Si estàs fora, el que pots fer és posar una bomba i rebentar-lo. O fer-hi una esquerda. Això és una cosa que trobes al *Roberto Zucco* i a d'altres obres. Quant al *Hamlet*, només ho vaig dir un cop, però a partir de llavors la gent ja esperava que tothom sortís vestit d'Al-Fattah. No. A mi em sembla que *Hamlet* i *La tempestad* són dos poemes dramàtics que expliquen

dues opcions de vida que són, tenint en compte que aquests espectacles van néixer al País Basc, les dues opcions en què es divideix la gent, actius o consentidors: jo m'he de venjar d'una situació que considero injusta i que rebenti tot, com Hamlet, o, com diu Próspero, potser el perdó és millor que la venjança. I que consti que ell diu «potser» i no ho afirma. En realitat, doncs, són dues metàfores, dos poemes que reflecteixen una actitud vital i col·lectiva que es cristal·litza a Euskadi. Jo no crec que es pugui combatre això tan genèric que anomenem terrorisme sense entendre el perquè de les persones i de les coses. I Hamlet i Próspero ens il·luminen sobre algunes qüestions i ens posen en disposició d'entendre aspectes fora dels llocs comuns –en la mesura que ho pot fer el teatre, naturalment. ■

---

**Aquesta entrevista va tenir lloc a casa de Lluís Pasqual el 2 d'agost de 2006.**