
LOS LORCAS DESCONOCIDOS DE LLUÍS PASQUAL*

María DELGADO

El director catalán Lluís Pasqual nos ofreció en la década de los ochenta un nuevo Federico García Lorca con sus producciones innovadoras de dos obras 'surrealistas' del dramaturgo español, *El público* (1986) y *Comedia sin título* (1989). Regaló al público un Lorca completamente opuesto al 'andaluz profesional',¹ como irónicamente definió Jorge Luis Borges la vertiente más folklórica del autor, refiriéndose a la reducción simplista de su obras a los estereotipos de sol, sexo, flamenco y castañuelas. Más recientemente, el desmembramiento hecho por Pasqual de *Bodas de sangre* en *Haciendo Lorca* en 1996, sus colaboraciones con el bailarín Antonio Canales en *La casa de Bernarda Alba*, recreada en *Bengues* (1997-8), con Juan Echanove en *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre* (1998), y la puesta en escena con la actriz Nuria Espert de los poemas de Lorca en *La oscura raíz* (1998), demuestran de nuevo su lectura provocadora de unas obras que se resisten a las nociones preconcebidas de andalucismo tópico.

* Quiero dar las gracias a Pascal Sénatore del Odéon-Théâtre de l'Europe por proporcionarme acceso a la versión en video de *Haciendo Lorca*. Gracias también a Frederic Amat y a Marco Carniti por hablar conmigo de su trabajo con Pasqual, a Guillem Balagué, John London, María Ángeles Grande y Olga Celda por trabajar conmigo en la versión castellana de este artículo, a Maribel San Ginés por toda la ayuda recibida durante la preparación de este artículo y en todos los escritos previos sobre Pasqual, y a Lluís Pasqual por su generosidad y ayuda durante mi trabajo de investigación.

¹ Cita en John London, 'Introduction' *The Unknown Federico García Lorca*, ed. y trad. John London (London: Atlas, 1996), p. 7.

En 1998 se celebraron los centenarios de Bertolt Brecht y de Federico García Lorca. Comparemos por un momento el modo en que ambos escritores fueron conmemorados. Ambos fueron vigorosamente celebrados en su país de origen. El centenario de Brecht se centró, como era de esperar, en el *Berliner Ensemble*, la compañía fundada por el escritor y director en 1949, pero se vieron por toda Europa montajes de sus piezas. Al mismo tiempo, sugieron debates acerca de la definición actual del teatro político y la actualidad de las propuestas de Brecht para el público contemporáneo. Además, la publicación de su biografía revisada por John Fuegi cubrió con una nube sórdida pero fascinante las celebraciones en Berlín. Según el biógrafo de Brecht, tres de sus amantes escribieron un número considerable de obras (por ejemplo, *La ópera de tres peniques*). Por si fuera poco, nos encontramos con la prolongada batalla legal entre los editores y los herederos de la amante y secretaria de Brecht, Elisabeth Hauptmann, por los derechos de publicación atrasados.²

El centenario de Lorca, sin embargo, fue un asunto menos escandaloso.³ Empezó justo después del año nuevo con la puesta en escena de 'Una mirada a Lorca', gran acontecimiento en Granada al que acudieron los Reyes de España, mostrando de esta manera su aprobación y aceptación del poeta y dramaturgo marginado durante el régimen de Franco.⁴ El 'Año Lorca' se inauguró oficialmente con este evento, celebrado en el Auditorio Manuel de Falla en Granada. Allí sonaron piezas del amigo del poeta, Manuel de Falla, y de otros compositores como Stravinski, Debussy y Albéniz. Dos piezas para piano, 'Pensamiento poético' y 'Granada', compuestas por Lorca durante su juventud, fueron interpretadas por Daniel Ligorio, y el joven actor Juan Diego Botto recitó una serie de poemas escritos por Lorca cuando tenía entre dieciocho y veintiún años de edad. Francisco Merino interpretó un extracto de *Don Cristóbal*, mientras que las marionetas de Fernando Gómez y de Pilar Gálvez ofrecieron la 'Nana del Galapaguito' acompañada por una grabación de La Argentinita con el piano de Lorca como fondo. Por último, la presencia de los cantantes Enrique y Estrella Morente acababa de conformar un *collage* caleidoscópico que no homenajeaba tanto al poeta como al

² Para una crónica más reciente de los escándalos que rodean las celebraciones del centenario, consultar el artículo de Amelia Gentleman, 'Brecht Reputation at Stake', *The Guardian*, 25 de mayo 1998, p. 9.

³ Pese a ello, la prensa dedicó muchas páginas a la controversia que se generó cuando se llevó a la pantalla el guión de Lorca de *Viaje a la luna*, que Frederic Amat se encargó de dirigir sin contar con la colaboración del productor Javier Martín-Dominguez inicialmente responsable de la dirección del proyecto.

⁴ Para más información sobre montajes de Lorca durante esta época, leer *John London, Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939-1963* (London: W. S. Maney & Son Ltd for the Modern Humanities Research Association, 1997), pp. 21, 35.

mito. Tanto su literatura como su dimensión mítica fueron celebradas a la vez que cuestionadas a través de sus escritos, sus composiciones, sus influencias musicales y sus colaboraciones.⁵ No se intentó definir a Lorca. Por el contrario, la variedad del programa buscó una manera de construirlo a partir de la disparidad. La elusiva y cambiante personalidad del poeta se convirtió en parte del espectáculo, que mostraba un ser de muchas máscaras, un juego brillante de espejos donde se mezclaba el reflejo de verdades y mentiras que acababan mostrando cómo no existe un único Lorca, una verdad última sobre su vida.

He preferido empezar mi artículo centrándome en este evento porque, aunque concebido por Jorge de Persia, el programa fue dirigido por Lluís Pasqual con diseños de Frederic Amat y acompañamiento musical de la Orquesta de la Ciudad de Granada y el Coro del Palau de la Música de Barcelona, dirigidos por Josep Pons. Pasqual, Pons y Amat son catalanes que han colaborado juntos anteriormente. Todos ellos están asociados con el *Teatre Lliure* de Barcelona, del que Pasqual fue co-fundador en 1976. Pons fue director de la Orquesta de Cámara del *Lliure*, que fundó en 1985, y Amat, uno de los principales pintores de España, ha sido el escenógrafo de muchas de las producciones recientes de Pasqual.⁶ Los tres comenzaron su carrera en Cataluña, todos ellos son reconocidos en el extranjero por su trabajo con textos y con partituras españoles, han trabajado con compañías extranjeras, y reconocen diversas influencias internacionales en su trabajo. Lamentablemente, es muy raro poder ver sus trabajos en el Reino Unido, donde el éxito de Joaquín Cortés y Paco Peña confirma la continuación de los estereotipos culturales al uso, y la fascinación por la mercancía cultural más llamativa de España.

Hubiera sido muy fácil recuperar al Lorca tradicional y su andalucismo folklórico. Por otra parte, la conexión de la trilogía rural de Lorca con el paisaje y la cultura andaluces, le ha proporcionado un punto de contacto reconocible para el lector extranjero. El hecho de que la construcción cultural española haya sido irrevocablemente asociada con la cultura del flamenco durante cerca de doscientos años ha ayudado a que la obra de Lorca, situada en Andalucía, sea leída y comercializada a través de clichés familiares y reconocibles, lo cual no puede aplicarse con la misma facilidad al trabajo de sus contemporáneos o sucesores. Como uno de los primeros mártires de la Guerra Civil española, él es materia romántica, y sus escritos se han leído como reflejos de su vida, como reflexiones

⁵ Para más detalles acerca del suceso, véase Carlos Tarín, 'La música abre en Granada el Año Lorca', *El Correo de Andalucía*, 16 enero 1998, p.6.

⁶ Amat también ha hecho las ilustraciones para las cubiertas de los *compact discs* de la mayoría de las grabaciones para Harmonía Mundi de Josep Pons. Pons sigue en el consejo de dirección del *Lliure*.

sobre la sociedad andaluza de los años veinte y treinta, como elegías en donde su muerte es predestinada y como metáforas de su homosexualidad, demostrando que el desvío de las normas de lo sexual y de lo social desemboca inevitablemente en destrucción.

No cabe duda, sin embargo, de que trabajos como los de Pasqual en *El público* y *Comedia sin título* han cuestionado la imagen aceptada de Lorca, la de 'un gitano con una trágica consciencia social, lleno de color y que toca las castañuelas'.⁷ Lo que diferencia a Pasqual de otros directores como José Luis Gómez, José Carlos Plaza y Nuria Espert, es el hecho de que ha proporcionado una posición central a trabajos lorquianos que hasta ahora habían sido considerados periféricos. Durante su periodo como director artístico del Centro Dramático Nacional María Guerrero (1983-89), Pasqual presentó una temporada de Lorca en donde su producciones de *El público* y *Sonetos del Amor Oscuro* - esta segunda pieza recitada por Amancio Prada - cuadraba con *5 Lorcas 5*: cinco piezas cortas agrupadas y dirigidas por cinco directores diferentes que incluían a José Luis Alonso, Joan Baixas y Lindsay Kemp. La elección indicaba claramente que Pasqual deseaba que uno de los mejores directores españoles, Alonso, trabajase a Lorca por primera vez, que Kemp (cuyo *Cruel Garden* había producido una elegía de la vida y de la obra del poeta) montase *El paseo de Buster Keaton*, y que Baixas se encargase de *La doncella, el marinero y el estudiante*. Baixas era miembro fundador de *La Claca*, cuyo show legendario, *Mori el Merma* (Muerte al monstruo), con marionetas y máscaras diseñadas por Joan Miró, había sido uno de los puntos teatrales culminantes de la transición. Por su parte, el mismo Pasqual dirigió a Antonio Banderas en *Diálogo del Amargo*.⁸

Esa temporada, presentada durante el cincuenta aniversario de su muerte, ofrecía una nueva cara de Lorca. *5 Lorcas 5* era un proceso de re-apropiación y de erudición, compuesto predominantemente de obras cortas y poco familiares, en las cuales la narrativa lógica se rechazaba en favor de una estructura dramática que desafiaba las tendencias seguras de la obra realista. Aunque *Diálogo del Amargo* y *La escena del Teniente Coronel de la Guardia Civil* habitan el territorio más familiar de los gitanos, su posición en un programa en el cual se intercalaban piezas más fragmentadas permitió la yuxtaposición de los diferentes Lorcas, impidiendo una lectura del dramaturgo a través de coordenadas establecidas.

1987-8 continuó con la disección de Lorca a través del espectáculo

⁷ John London, 'Introduction', *The Unknown Federico García Lorca*, p. 7.

⁸ Ellos habían trabajado juntos previamente en la versión hecha por Brecht de *La vida del Rey Eduardo II de Inglaterra* (1983) de Marlowe, en donde Banderas hacía el papel de Gaveston mientras Eduardo era interpretado por Alfredo Alcón.

concebido por el actor argentino Alfredo Alcón, *Los caminos de Federico*.⁹ Visto en Madrid justo después de la reposición de *El público* en junio de 1988, la pieza ideada por Alfredo Alcón, que se había educado con Margarita Xirgu en Buenos Aires, ofrecía un Lorca jugueteón que coqueteaba con su público. A diferencia de la gran teatralidad de *Cruel Garden*, aquí el énfasis residía en la narración de historias, en la colisión de poemas yuxtapuestos. En vez de un todo estructurado, el espectáculo ofrecía un cuerpo marcado sobre el cual se habían escrito discursos conflictivos. Lorca se desplegaba aquí en múltiples identidades: profeta, visionario, artista, músico, hijo, amante, defensor de los derechos sociales, surrealista, director, una visión desplazada en donde el cuerpo que interpreta vuelve a representar identidades históricamente definidas que demuestran la raigambre ideológica de la cultura.

El hecho de que Pasqual presentase el estreno madrileño de *El público* mientras era director del Centro Dramático Nacional, organización que recibe generosas subvenciones por parte del Ministerio de la Cultura, sugiere un reconocimiento del valor cultural del texto. Su tratamiento fue, sin embargo, singular. Prescindiendo de una lectura reverencial, Pasqual y su escenógrafo Fabià Puigserver decidieron acercarse a la obra como juego que pudiese reconocer y celebrar no sólo la compleja interacción de las diferencias entre registros lingüísticos y dramáticos en la obra, sino también la función específica de las excéntricas acotaciones. En efecto, en vez de reproducir miméticamente las direcciones escénicas presentes en el texto, Pasqual y Puigserver escogieron una re-interpretación radical de las mismas. Rechazando el proscenio del escenario, aunque traduciendo sus adornos de una manera compleja y llamativa, Pasqual y Puigserver crearon un espacio escénico fluido. Más allá de la fidelidad reverencial, usaron las acotaciones descriptivas del 'Decorado azul'¹⁰ para crear un área de juego en la que se reconociese la colisión temporal de los sistemas que funcionan cuando una obra de teatro de vanguardia de 1930 se pone en escena por primera vez en 1986.

La intención de Pasqual y de Puigserver era estrenar la obra en Granada, en un teatro móvil construido a propósito diseñado por Puigserver y Amat. Aunque la idea tuvo un apoyo inicial por parte del Ministerio de Cultura, surgieron problemas relacionados con el coste del proyecto y su mantenimiento y no construyeron nunca el edificio. Los intrincados diseños realizados para el interior del teatro por Puigserver y los exteriores hechos por Amat, publicados en 1988 en *El teatro*

⁹ El montaje, una co-producción con el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires, se estrenó en este teatro en julio 1987.

¹⁰ Federico García Lorca, *El público*, ed. María Clementa Millán (Madrid: Cátedra, 1988), p. 119.

Federico García Lorca,¹¹ demuestran la necesidad de transformar el espacio escénico en obras de teatro que, como *El público*, cuestionan en sus cimientos las convenciones establecidas de la construcción dramática.

Para entender el espacio que se creó en el Teatro María Guerrero para el montaje de la obra en Madrid, se necesita conocer el trabajo llevado a cabo por Puigserver y Pasqual en los años anteriores a esta producción. Aunque era su primera incursión en Lorca, su relación laboral empezó en 1975 con *La setmana tràgica*, una adaptación dramática inspirada en Ariane Mnouchkine y *Théâtre du Soleil* sobre la fallida revuelta de 1909 en Barcelona. La obra fue creada a partir de trabajos de improvisación con los estudiantes de la Escola de Teatre de l'Orfeo de Sants en Barcelona. Aquí, la tradicional relación actor-público se desafiaba a través de una orquestación del espacio en donde los actores circulaban alrededor del público, cambiando de manera subversiva las habituales barreras que enmarcan el escenario.

Pasqual y Puigserver colaboraron de una forma regular hasta la muerte de Puigserver en 1991.¹² Cuando empezaron a colaborar juntos, Puigserver, formado en Polonia, ya era reconocido internacionalmente como escenógrafo, especialmente tras diseñar la muy aclamada lona para la producción de *Yerma* (1971) de Víctor García¹³. Dicha lona se podía estirar, levantar, bajar o doblar tantas veces como fuese necesario, creando una plétora de diferentes áreas de acción. Peter Brook dice que la escenografía de teatro se divide en "antes de la lona y después de la lona", ha dicho Pasqual: '*Yerma* fue una aportación inmensa al teatro contemporáneo.'¹⁴ En Puigserver, Pasqual encontró un escenógrafo lleno de imaginación que estaba dispuesto a trabajar más allá de los parámetros barrocos y que consideraba la escenografía su vocación, en vez de ser una actividad transitoria.¹⁵ Puigserver era un

¹¹ Frederic Amat, *El teatro Federico García Lorca* (Granada: Diputación Provisional de Granada, 1988). Quiero dar las gracias a Eric Southworth por enviarme una copia de su trabajo sin publicar, 'Lorca and Theatre Architecture' que dedica una sección a este proyecto.

¹² Lluís Pasqual en María M. Delgado, 'Redefining Spanish Theatre: Lluís Pasqual on Directing, Fabià Puigserver, and the Lliure', *Spanish Theatre 1920-1995: Strategies in Protest and Imagination* (3), *Contemporary Theatre Review*, Vol. 7, No. 4, 1998, p. 100.

¹³ Para una discusión más detallada de los trabajos de Puigserver ver Guillem-Jordi Graells y Juan Antonio Hormigón, eds., *Fabià Puigserver: Hombre de teatro* (Madrid: Asociación de Directores de España, 1993), y Guillem-Jordi Graells y Giorgio Ursini Ursic, eds., *Fabià Puigserver: Scénographe* (Paris: Union des Théâtres de l'Europe, 1995).

¹⁴ Lluís Pasqual en María M. Delgado, 'Redefining Spanish Theatre: Lluís Pasqual on Directing, Fabià Puigserver, and the Lliure', p. 101.

¹⁵ Ver John London, 'Twentieth-Century Spanish Stage Design', *Spanish Theatre 1920-392*

artesano especialmente dotado para la captación del detalle, que insistía en cuidar de una forma completa y total en la construcción de sus diseños. También era un minimalista; arrancando del escenario todo adorno superficial era capaz de proveer una analogía visual para la tensión dramática del texto.¹⁶ En 1976 Pasqual y Puigserver unieron fuerzas con Pere Planella para fundar el Colectivo Teatre Lliure en Barcelona. El diseño de Puigserver para este teatro supuso la creación del primer auditorio polivalente en España; un espacio escénico que podía adaptarse a las exigencias de cada proyecto nuevo. Puede decirse que Puigserver y Pasqual fueron pioneros en el Lliure de esta iniciativa muy extendida en la actualidad.

Un vistazo a la programación del Lliure durante estos últimos veintitrés años o la elección de repertorio de Pasqual durante su estancia como director artístico del Centro Dramático Nacional indican claramente una marcada responsabilidad y una atracción por obras que desafían un línea lógica de interpretación y que tienen una estrecha relación con la duplicidad, con los seres divididos, con diferentes registros de realidad, y con conflictos entre lo racional y lo pasional.¹⁷ Es interesante observar la manifestación de Pasqual de que si al leer una obra sabe como hacerla, entonces no la hace.¹⁸ De hecho, el director catalán retrasó continuamente la puesta en escena de *El público*, anunciándola en su segunda temporada como director del Centro Dramático Nacional, pero sin atreverse a montarla porque le asustaba.¹⁹ Cuando finalmente fue estrenada dos años más tarde, la producción fue considerada como parte de un empeño continuo por poner en escena trabajos dramáticos que anteriormente se habían catalogado como 'imposibles'.²⁰ Al igual que su producción anterior de *Luces de bohemia* en 1984, la

1995: *Strategies in Protest and Imagination* (2), *Contemporary Theatre Review*, Vol. 7, No. 3, 1998, p. 50.

¹⁶ Una opinión de John London en *ibid*, p. 52.

¹⁷ Por ejemplo, en el Teatre Lliure: *Les tres germanes* (1979) de Chekhov, *La vida del Rei Eduard II d'Anglaterra* (1978) de Marlowe y Brecht, *El balcó* de Genet (1982), *Al vostre gust* de Shakespeare (1983), y *Un dels últims vespres de carnaval* de Goldoni (1995). En el Centro Dramático Nacional: *Luces de bohemia* (1984), *Madre Coraje y sus hijos* (1986), y *Julio César* (1988).

¹⁸ Ver 'Lluís Pasqual' en *In contact with the gods?: Directors talk theatre*, eds. Maria M. Delgado y Paul Heritage (Manchester: Manchester University Press, 1996), p. 208.

¹⁹ Ver Maria M. Delgado, 'Redefining Spanish Theatre: Lluís Pasqual on Directing, Fabià Puigserver, and the Lliure', p. 95.

²⁰ Pasqual discute este punto en *ibid*, p. 97. Por una descripción más amplia de esta producción consúltese María M. Delgado y Gwynne Edwards, 'From Madrid to Stratford East: *The Public* in Performance', *Estreno*, Vol. 16, No. 2, Otoño 1990, pp. 11-18, 6 y Paul Julian Smith, *The Theatre of García Lorca: Text, Performance, Psychoanalysis* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), pp. 118-38.

puesta en escena de *El público* reconocía la existencia en el texto de articulaciones conflictivas y fragmentarias. Pasqual hizo uso de la dimensión física de los actores, impidiendo así que la psicología fuera la única referencia al construir los personajes.

Situar el texto en un contexto sociocultural que difiere del que lo originó, siempre envuelve un proceso de reinención. La lectura de Pasqual/Puigserver de *El público* presentaba un reconocimiento del proceso de producción, en el cual se cuestionaba la condición privilegiada del escritor como punto de origen en la cúspide de la estructura piramidal de poder en donde el director es supuestamente una figura secundaria.²¹ En vez de 'extraer' el significado del texto de Lorca, Pasqual y Puigserver reconocían en entrevistas promocionales su relación personal con la obra a través de un diálogo creativo.

Partiendo de la idea 'Las ventanas son radiografías'²² como punto inicial, director y escenógrafo trabajaron para crear un 'teatro imaginario',²³ quizá incluso un teatro enterrado bajo la arena, dejando atrás los engaños fosilizados del arco de proscenio del teatro y su reducida perspectiva para crear la luminosa ilusión de un teatro al aire libre. Arrancados de su contexto habitual, los telones de terciopelo rojo, blanco, oro y azul se mostraban dominantes como para hacernos recordar continuamente una arquitectura anacrónica cuya estructura ya no nos parecía necesaria para los resultados que enmarcaba.

La puesta en escena de Pasqual reflejaba los diferentes estratos de interpretación y de significado que forman parte de cualquier montaje teatral, más allá de los prejuicios y de las expectativas del público hacia una producción de Lorca o de Pasqual/Puigserver, y más allá también de las tradiciones de la interpretación teatral. Cada producción que vemos es 'intertextual', situada frente a un telón de fondo formado por producciones anteriores, interpretaciones y significados. Sin duda, la belleza de *El público* concebido por Pasqual y Puigserver radicaba en la suprema articulación del proceso teatral. Pasqual tuvo en consideración tanto el momento en que Lorca escribió la obra como la época en que se estrenó su producción. Además, incluyó referencias a la historia de la representación teatral que existía entre estos dos cortes temporales. Las acotaciones, que Puigserver consideraba productos del contexto surrealista en el cual Lorca estaba inmerso, fueron reinterpretadas como en un juego.

Al eliminar el escenario y el foso de orquesta en el Teatro María Guerrero, se creó un gran espacio casi circular de brillante arena azul, un espacio cambiante

²¹ Una opinión de Stratos E. Constantinidis en *Theatre Under Deconstruction?: A Question of Approach* (New York & London: Garland Press, 1993), p. 14.

²² Federico García Lorca, *El público*, p. 119.

²³ Lluís Pasqual, 'La verdad del amor y del teatro', *El Público*, No. 40, enero 1987, p. 6.

que servía simultáneamente para evocar una pista de circo, un paisaje lunar, una playa y un corral. Solo se dejó un fila de asientos para los actores, una inversión del modelo teatral en el que el público observaba a los actores mirando a otros actores, por lo tanto negando la estabilidad de un único punto de vista. Pasqual y Puigserver hablaron repetidamente acerca de la naturaleza cambiante del significado teatral.²⁴ Las acotaciones, que podían haber parecido radicales hace cincuenta años, se unen ahora a un catálogo de innovaciones artísticas y técnicas que han modificado su impacto. Al negarse a silenciar las diferencias entre los códigos teatrales y sociales de 1930 y de 1987,²⁵ Pasqual produjo una vibrante *mise-en-scène*, formando un *collage* en donde intervenían discursos dramáticos, retóricos, literarios, médicos, cinematográficos, bíblicos, actorales y sexuales en los que la coherencia narrativa o temática fue denegada enfáticamente. Pasqual se negó a utilizar lecturas convencionales que pudiesen reducir la obra a la categoría de un simple tema.²⁶

El énfasis descansaba en la polifonía. En *El público*, en lugar de los actos acumulativos de la dramaturgia realista tenemos un 'Drama en cuadros'.²⁷ Estos 'cuadros' prescinden de toda coherencia temporal o espacial, ofreciendo una mezcla de personajes cuyas relaciones entre ellos nunca se definen de una manera concreta. Realizada visualmente a través de diferentes estilos actorales - desde el *Tanztheater* con los caballos blancos hasta la tesitura operística de los angustiosos soliloquios de Julieta; desde la seducción retorcida de la Figura de Pámpanos y de la Figura de Cascabeles hasta el clínico y mesurado debate entre el Prestidigitador y el Director de la escena final; o el extraño recitado del Pastor Bobo de Juan Echanove - la coreografía de los movimientos se resiste a ser catalogada fácilmente. Se producen rápidas transiciones entre estado de ánimo y ritmo lingüístico, que se visualizaron a través de una acción física dinámica. En el cuadro tercero de la obra, cuando el Hombre 1 dice que no tiene máscara, el Director nos revela que no hay nada más que máscaras. En la producción de Pasqual, género, sexualidad y la interacción entre lo político y lo social se representaban de forma mimética, un juego en donde la tensión entre lo visible y lo invisible encontraba su manifestación más sonora en el personaje del Prestidigitador, cuya función es la de crear ilusiones. El engaño teatral ocurre en su entrada final cuando ambos son vistos, abanico en mano, como siluetas en un telón a cierta distancia, creando una manifestación seductora de lo

²⁴ Ver, por ejemplo, Lluís Pasqual, 'La verdad del amor y del teatro', pp. 6-9, y Fabià Puigserver, 'Lo importante es el viaje', *El Público*, No. 40, enero 1987, pp. 9-11.

²⁵ El montaje se estrenó en el Piccolo Teatro de Milán el 12 de diciembre 1986. Las representaciones en el Teatro María Guerrero comenzaron el 16 de enero 1987.

²⁶ 'Sería reductor decir que esta obra trata solamente de la homosexualidad de Lorca' (Lluís Pasqual, 'La verdad del amor y del teatro', p. 7).

²⁷ Federico García Lorca, *El público*, p. 117.

efímero e intangible de la representación teatral, que sólo se convierte en sí misma cuando desaparece.²⁸

En *El público* de Pasqual la teatralidad era la elección definitiva. El vestuario, por ejemplo, aludía a los diferentes registros de género en la obra, sin estar sujetos a una tradición o a una época definitiva. Este es el caso del Pastor Bobo, mitad payaso, mitad tonto, en cuyas capas de ropa se superponen insignias militares, signos de domesticidad (un delantal), profesionalidad (la capa de pastor), feminidad (los pendientes), y de clasicismo (una flauta, un pañuelo atado al cuello). El acento se puso en la codificación de la paleta de colores. El vestuario estaba dominado por el rojo, blanco y negro, conforme a las expectativas del público: Julieta aparecía esculpida en blanco, Elena en un pedestal y el Emperador con una toga blanca y una capa roja. Sin embargo, pronto se desafiaron dichas expectativas, por ejemplo, cuando se sitúa a Julieta en un lugar imaginario diferente al que el público podía haberla concebido. La dislocación verbal y visual encontró su contrapunto exquisito en los encuentros de Julieta: su encuentro con los caballos sugería una confrontación de estilos de interpretación, ideologías, iconos y deseos; las entidades físicamente enmascaradas y visiblemente descorporeizadas ocupaban el escenario, y producían un antagonismo carnavalesco de papeles conflictivos.²⁹ El público buscaba y probaba diferentes conexiones, pero sus intentos de localizar 'significados' quedaban continuamente frustrados.

El proceso de leer e interpretar el texto fue la clave de la producción de Pasqual. El director identificó el proceso como un viaje con Puigserver en donde se incluía la participación de Amat, del músico y compositor José María Arrizabalaga y del actor Alfredo Alcón. Pasqual ha reconocido en varias entrevistas que los textos son capaces de poseer significados múltiples sin límite.³⁰ La interpretación nunca se completa. El filósofo francés Jacques Derrida escribe acerca de la lectura como algo 'transformador' negando 'un significado concreto debajo de una superficie textual'.³¹ Como las máscaras superpuestas que nos son mostradas a una velocidad de vértigo, en *El público* de Pasqual las superficies que se nos muestran revelan otras superficies. Cuando el género y la sexualidad se representan, lo real es implícitamente reconocido como lo ausente. El placer consiste en el despojamiento

²⁸ Una opinión de Peggy Phelan con respeto al teatro y la visibilidad en *Unmarked: The Politics of Performance* (London & New York: Routledge, 1993), p. 146.

²⁹ Para una opinión sobre estos aspectos del teatro de García Lorca ver David George, *The History of the Commedia dell' arte in Modern Hispanic Literature With Special Attention to the Work of García Lorca* (Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1995), pp. 153-65.

³⁰ Ver Lluís Pasqual, 'La verdad del amor y del teatro', p. 6.

³¹ Jacques Derrida, *Positions*, trad. Alan Bass (London: Athlone Press, 1981), p. 63.

de las máscaras, en buscar un referente elusivo, una esencia inexistente que nunca puede ser revelada. 'El amor, la felicidad sólo existen', afirma Pasqual, 'mientras los buscamos'.³²

El juego entre la luz y la oscuridad dividía y controlaba el espacio escénico creando múltiples áreas y perspectivas contrastadas: parpadeos y sombras, crecientes puntos lumínicos que buscaban a los personajes y en donde los personajes se escondían. Los espacios íntimos, largos corredores, amplias áreas de conflicto físico e ideológico decisivo, ofrecían una maleabilidad y fluidez que se materializaba en los encuentros (físicos, musicales y visuales) interpretados a través del espacio. El centro de atención lo constituía la relación entre los actores, en un paisaje escénico en donde la visibilidad no era necesariamente deseable y en donde el deseo siempre excede cualquier promesa de realización.

Las máscaras superpuestas seducían a los espectadores hasta hacerles creer que detrás de un personaje había una 'verdad', pero la 'verdad' era un concepto esquivo en el montaje de Pasqual. Se negaba cualquier valor absoluto. Comparando la pieza con una 'Sonata' de Mozart, Pasqual reconocía constantemente la particularidad de la lectura de la obra presentada por medio de la producción: muchas caras, reflejos y prismas que siempre se niegan a rendirse definitivamente.³³

El espacio circular involucraba al público en una relación que renegociaba las esferas de lo público y lo privado. Pasqual ha admitido en numerosas entrevistas que después de leer la obra por primera vez en 1978 no entendió nada de nada.³⁴ La noche del estreno hablaba acerca de áreas de la obra que 'se han ido aclarando, otras que permanecen en la oscuridad total'.³⁵ La producción de Pasqual comenzaba con luces blancas impregnando la oscuridad del área actoral, con el objetivo de hacer visible lo opaco, pero la visibilidad, como Pasqual reconoce, tiene sus limitaciones.

La crítica Peggy Phelan describe la visibilidad como una 'trampa': es sinónimo de vigilancia y ley; es dueña del voyeurismo, del fetichismo, del apetito colonialista e imperialista por poseer.³⁶ En la producción de Pasqual, el juego entre lo visible y lo invisible se reflejaba plásticamente en la brutalidad del cuerpo de *El Desnudo Rojo* en el cuarto cuadro. El castigo se materializaba en las marcas de un cuerpo desnudo crucificado al cabezal de hierro de una cama, la cual estaba enmarcada por una sábana blanca, rodeada a su vez de una cortina dorada. Se trata de una ceremonia pública llevada a cabo en el sitio más privado para un público desprevenido. Sus genitales visibles, la casi invisibilidad de los cuatro estudiantes

³² Lluís Pasqual, 'La verdad del amor y del teatro', p. 7.

³³ *Ibid*, p. 6.

³⁴ *Ibid*, p. 6.

³⁵ *Ibid*, p. 7.

³⁶ Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, p. 6.

parcialmente iluminados que discuten *Romeo y Julieta* a medida que sus sombras trepan por las cortinas detrás de la figura desnuda, las mujeres vestidas de negro buscando algo en la oscuridad y siguiendo su camino a través del auditorio en sombras, todo funciona como metáfora en una producción que funciona alrededor de la praxis de revelación: la revelación de la obra 'desconocida' de Lorca, la revelación de un Lorca 'desconocido' que se niega a confirmar las asociaciones populistas de sus trabajos más conocidos, la revelación de un Teatro María Guerrero diferente, alejado de su proscenio habitual.

No es una coincidencia que la producción de Pasqual fuese una co-producción con el Piccolo Teatro de Milán y con el Théâtre de l'Europe, del cual Giorgio Strehler era entonces director artístico. La experiencia de Strehler, siempre basada en una puntillosa documentación y en una celebración de la capacidad camaleónica del escenario, ofrecía un modelo de teatro en donde la metodología del espectáculo y la fluidez de la función histórica y contemporánea del texto de la obra eran de importancia primordial. Representada en París y en Milán, *El público* ofrecía a los espectadores italianos y franceses una producción que se desviaba de los precedentes culturales y que cuestionaba la opinión popular asumida de Lorca visto como un dramaturgo folklórico cuya temática estaba irremediabilmente relacionada con el temperamento latino. De la misma manera que con su producción posterior de *Comedia sin título*, también representada en Madrid y París, Pasqual promocionó la herencia cultural hispánica en el extranjero sin reducirla a un solo producto hegemónico. Examinando las críticas de prensa de las representaciones de la obra en París y en Milán, Paul Julian Smith ha comentado la incomodidad continua de los críticos acerca del tema homosexual de la obra y de sus desnudos escénicos, que jugaban con las posiciones contradictorias ocupadas por un escenario que celebraba conjuntamente la 'universalidad' del dramaturgo y sus interpretaciones múltiples, pero que demostraban también la necesidad de vigilar los límites de la decencia en casa y en cualquier sitio.³⁷ Mientras trabajaba en *El público*, Puigserver hablaba de su deseo de trabajar con obras de teatro que se apartaban de lo obvio, en donde el lenguaje era poético y en donde el énfasis descansaba en lo que se mostraba más que en lo que se decía.³⁸ En 1989, para su última producción como director artístico del Centro Dramático Nacional, Pasqual escogió *Comedia sin título*, otra de las obras incompletas 'imposibles'³⁹ de Lorca,

³⁷ Paul Julian Smith, 'The Lorca Cult: Theatre, Cinema, and Print Media in 1980s Spain', *Spanish Theatre 1920-1995: Strategies in Protest and Imagination* (3), *Contemporary Theatre Review*, Vol. 7, No. 4, 1998, p. 77.

³⁸ Fabià Puigserver, 'Lo importante es el viaje', *El Público*, pp. 9-10.

³⁹ García Lorca mismo las llamó imposibles. Ver Federico García Lorca, *Obras completas*, ed Arturo del Hoyo (Madrid: Aguilar, 1957), p. 1635.

descrita por éste como 'una obra en la que no puedo escribir nada, ni una línea, porque se han desatado y andan por los aires la verdad y la mentira, el hambre y la poesía'.⁴⁰ El director catalán la llevó a escena según su peculiar concepción desde perspectivas creadoras ajenas a la estética complaciente. Como en su producción de *El público*, la obra se reinventó como un reflejo de la política y de la función del teatro. Partiendo de un argumento esquemático que cuenta el estallido de una revuelta en la calle del teatro en donde se ensaya *El sueño de una noche de verano*, el estilo narrativo de la obra proporciona un comentario fascinante acerca de la construcción del teatro y de uno mismo. El esplendor ornamental del María Guerrero proporcionó un marco idóneo para los ensayos de la obra de Shakespeare que Pasqual incluía en su montaje.

El crítico Leonard Tennenhouse considera *El sueño de una noche de verano* un estudio del anacronismo del principio de la autoridad, en donde inversiones de género, edad, estatus, e incluso de especies violan todas las categorías que organizan la realidad isabelina misma.⁴¹ La pieza de Lorca también construye un espacio en donde el caos amenaza el mundo cerrado herméticamente dentro del marco del proscenio. El actor Imanol Arias presentó un Autor que luchaba por mantener el control de lo que ocurría en escena, dando órdenes desde un auditorio iluminado y enfrentándose a los actores situados junto al público, que atacaban verbalmente a aquellos que luchaban en escena.⁴² El desorden invadía el teatro a la vez que una explosión estallaba en el escenario y lo hacía añicos. A medida que caían los fragmentos del escenario, una nube de polvo cubría al público y los espectadores abandonaban sus asientos con prisa, sin ser capaces de distinguir entre realidad y ficción.⁴³

Pasqual veía la obra como 'muy alegre y terrible a la vez... una declaración de amor y de guerra al teatro'.⁴⁴ Escrita en el preámbulo de la Guerra Civil, para

⁴⁰ Acotación en José Monléon, 'El último Pasqual: *Comedia sin título*', *Primer Acto*, No. 230, 1989, p. 22.

⁴¹ Leonard Tennenhouse, 'Strategies of State and Political Plays: *A Midsummer Night's Dream, Henry IV, Henry V, Henry VIII*', en *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism* 2nd edition, eds. Jonathan Dollimore y Alan Sinfield (Manchester: Manchester University Press, 1994), p. 111.

⁴² Su personaje se asoció con los papeles de 'desarraigado' que había hecho en el cine de los 80, entre ellos quizá el más significativo, fueron el papel del terrorista torturado emocionalmente en *La muerte de Mikel* de Uribe (1983), y el de 'Robin Hood' de los 70 en *El Lute* y *El Lute II* de Vicente Aranda (1987 y 1988). En todas estas películas, sus opresores le impedían alcanzar sus poderosos objetos de deseo.

⁴³ Ver también John London, 'Twentieth-Century Spanish Stage Design', pp. 55-56.

⁴⁴ Ander Landaburu, 'Lluís Pasqual y Lorca son una fiesta en París', *Cambio 16*, noviembre 1990.

Pasqual constituye una denuncia de la vida anacrónica de los escenarios españoles de los treinta y, como *El público*, un manifiesto en favor de una práctica teatral innovadora más allá del ilusionismo burgués. De la misma manera que las obras 'imposibles' de Lorca nos obligan a extender el vocabulario dramático del que disponemos y a adquirir nuevos códigos de lectura, Pasqual proporcionó configuraciones teatrales alternativas que amenazaban el sentimiento en los espectadores de pertenecer a un grupo, desestabilizando las reconocidas barreras de público/actor.⁴⁵ La calle se tornaba amenazante en símbolo de alteridad, lo desconocido y temido por el público, que amenazaba con invadir su existencia complaciente. Una vez que las barreras que dividían el espacio privado del auditorio del indefinido espacio público del mundo se derrumbaron, la violencia estallaba en el interior del teatro; el orden ya no se podía representar más y las estructuras que lo apoyaban se desmoronaron.

En los primeros momentos de la obra, el Autor anuncia que 'ver la realidad es difícil. Y enseñarla mucho más'.⁴⁶ Pasqual y Puigserver moldearon una realidad de escenario en donde la representación estaba siempre en primer plano, manipulando su vocabulario para revelar cómo lo real se lee a través de la representación y la representación se lee a través de lo real.⁴⁷ La producción articulaba no sólo la posibilidad de una nueva metodología teatral, sino también, lo que es más importante, una manera de comprender su función social en una época de cambio político.⁴⁸ En su espíritu provocativo y perturbador y en su tratamiento de la obra fragmentaria de Shakespeare, la producción se situaba frente al gusto mayoritario, frente a lo aceptable, la 'cultura de plástico',⁴⁹ que Pasqual había denunciado tantas veces por su complacencia corrupta y debilitadora.⁵⁰

⁴⁵ Incluso a miembros de la compañía como Juan Echanove y Walter Vidarte, que también aparecían en *El público*, se les dieron papeles mucho más austeros que los disfrutados en *El público*, desafiando así las expectativas del público que posiblemente esperaba verles en un papel de mayor relevancia.

⁴⁶ Federico García Lorca, *El público y Comedia sin título: Dos obras teatrales póstumas* (Barcelona & Caracas & Mexico: Seix Barral, 1978), p. 312.

⁴⁷ Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, p. 2.

⁴⁸ El punto de vista de José Monleón en 'El último Pasqual: *Comedia sin título*', p. 27.

⁴⁹ Lluís Pasqual/Diego Muñoz, 'No me encuentro bien bajo la cultura catalana que representa Jordi Pujol', *La Vanguardia*, 8 de mayo 1995, p. 39.

⁵⁰ Ver *ibid.* e Ytak, *Lluís Pasqual: Camí de teatre* (Barcelona: Alter Pirene, 1993), pp. 90-91. Paul Julian Smith clasificó la producción de *El público* de Pasqual en términos parecidos, como un desafío a la complaciente hegemonía de un gobierno socialista que había restaurado los parámetros de 'normalidad' apoyados por los políticos de otros partidos. Ver Paul Julian Smith, 'The Lorca Cult: Theatre, Cinema, and Print Media in 1980s Spain', p. 78.

Es significativo que Pasqual escogiese *Comedia sin título* tanto para cerrar su mandato en el *Centro Dramático Nacional* como para inaugurar su temporada como director artístico del *Odéon-Théâtre de l'Europe* en 1990, un año después de su debut en lengua francesa con la producción *Comme il vous plaira* en la *Comédie Française*. Su llegada fue anunciada con una producción que encabezaba el derrumbamiento físico del teatro conocido anteriormente como el *Odéon*. Dividido previamente entre el *Théâtre de l'Europe* y la *Comédie Française*, Pasqual reestructuró de una manera radical el *Odéon*. Al poner en escena *Comedia sin título* en francés como *Sans Titre* y en castellano,⁵¹ y asumiendo el papel del Autor en la producción española, Pasqual presentaba una estrategia que quería enfatizar la especificidad cultural. El director pretendía llamar la atención sobre los problemas de traducir a Lorca al francés y las diferentes tradiciones interpretativas de los actores españoles y franceses.⁵²

Así, en vez de suavizar las diferencias buscando algún concepto ingenuo que justificase una visión universal del texto, Pasqual quiso enfatizar la diversidad y la particularidad de esta producción también en su programación. Refiriéndose a sí mismo como más español en París que en España, Pasqual siempre ha negado con fuerza el concepto de 'teatro internacional',⁵³ sustituyéndolo por una idea del teatro como servicio público en donde las tradiciones confluyen, son revisadas y transformadas. Con el *Odéon-Théâtre de l'Europe*, Pasqual pretendía apoyar un teatro europeo que fuese más allá de las instituciones políticas. *Comedia sin título/Sans Titre* tenía como objetivo la inauguración de una nueva estrategia que pudiese ofrecer los medios para interrogar sobre la diversidad cultural de la nueva Europa y el papel del teatro en el debate.⁵⁴ Además anunciaba el cruce de identidades de este director, un catalán interesado por la problemática metateatral, comprometido con los mitos de su propia cultura de origen, pero trabajando en un paisaje cultural ajeno.⁵⁵

⁵¹ Estrategia que volvió a repetir en la producción francesa y inglesa de *Le Livre de Spencer / Spencer's Book* en 1994.

⁵² Pasqual discute este punto en 'Lluís Pasqual' en *In contact with the gods?: Directors talk theatre*, pp. 207-08, 215-16.

⁵³ Ver *ibid*, pp. 216-8.

⁵⁴ Joan de Sagarra, 'Un Teatro de Estado no puede ser muy rentable', *El País*, 6 de octubre de 1990.

⁵⁵ El director franco-argentino Jorge Lavelli también inauguró su cargo como director de un teatro nacional francés con una de las obras 'imposibles' de Lorca. Su producción en 1988 de *Le Public* en el *Théâtre National de la Colline* era una introducción a la dinámica del teatro en la promoción de la dramaturgia contemporánea mundial, no sólo de la de Francia, y de un significativo estilo de obra que era transgresor, violento, agresivo, que permitía al director un papel decisivo reflejo de las aspiraciones artísticas de Lavelli. Para

Su siguiente Lorca, *Haciendo Lorca*, puso punto final a su trabajo de cinco años en el Odéon. Originalmente este montaje fue ideado como un nuevo texto elaborado a partir de una de las obras dramáticas más conocidas, *Bodas de sangre*, con un reparto de dos actores, Nuria Espert y Alfredo Alcón, pero se transformó durante los ensayos en una meditación sobre esta tragedia. Empezaba y acababa con los personajes de la Muerte y de la Luna. Adaptada, desmantelada y reorganizada con secciones de otros textos, Pasqual puso el acento en la discontinuidad narrativa y en el conflicto de significados simbólicos. La metáfora de una pieza efímera y cambiante se conjuraba brillantemente por medio de la metáfora de la escenografía central de la grúa proporcionada por Frederic Amat, el pintor/diseñador que trabajó con Puigserver en *El público* y con el que Pasqual ha forjado nuevas colaboraciones durante los últimos seis años.⁵⁶ Pasqual encuentra en Amat 'esa capacidad de barrer todo lo accesorio para llegar a la médula espinal, para llegar a esa palabra que sugiere un mundo entero'.⁵⁷ La grúa oscura movida por un equipo de cuatro técnicos, recuerda a la lona de Puigserver en su audacia, en la materialización física de lo dramático de la pieza y en su creación de un entorno visual que repudia la mimética del realismo. La grúa ofrecía una organización del espacio vertical que subrayaba la capacidad que tiene la tecnología y la maquinaria de teatro de exagerar, de distorsionar y de aumentar la realidad,⁵⁸ lanzando a Alfredo Alcón a través del escenario mientras Nuria Espert flotaba en charcos de luz, al principio manteniéndolos separados y luego reuniéndolos. La presencia de ambos, Alcón y Espert - dos reconocidos intérpretes de Lorca, cuyas lecturas de los trabajos del escritor han recorrido Europa y Latinoamérica - sirvió para dar

más detalles ver Alain Satgé, *Jorge Lavelli, Des années soixante aux années Colline: Un parcours en liberté* (Paris: Presses Universitaires de France, 1996), pp. 1-7.

⁵⁶ Otras aventuras llevadas a cabo con Amat desde la muerte de Puigserver incluyen *Tirano Banderas* (1992) y *Roberto Zucco* (1994). Para la primera - una inspirada adaptación en castellano de la monumental novela de Valle-Inclán sobre el despotismo en un país sin nombre de Latinoamérica - Amat creó un escenario en donde los giros de un tfo-vivo poseían una deslumbradora correlación visual con la inestable situación política. Para la controvertida *Roberto Zucco*, producida primero con el Lliure en 1993 y después con el teatro Maly Dramatic de San Petersburgo en 1994, Amat fabricó un escenario técnico lleno de monitores de video 'intrusos' que servían como ejemplo para describir un mundo visual de hostil y violenta intransigencia, en donde la supervivencia es la ley. Pasqual también ha formado otras asociaciones escenográficas importantes con Ezio Frigerio y Luciano Damiani, los escenógrafos de Giorgio Strehler.

⁵⁷ Lluís Pasqual en Maria M. Delgado, 'Redefining Spanish Theatre: Lluís Pasqual on Directing, Fabià Puigserver, and the Lliure', p. 103.

⁵⁸ Este es el punto de vista de Robert Lepage en Rémy Charest, *Robert Lepage: Connecting Flights* (London: Methuen Drama, 1997), p. 111.

autenticidad y aprobación a la producción, pero también y de una manera significativa, aceptaba la concepción lorquiana de cada uno de los intérpretes de Lorca en Pasqual, tanto en el texto dramático como en la textura y la forma de la pieza misma.⁵⁹

La oscura raíz, pieza para dos actores, interpretada de una manera intermitente desde febrero 1998 por Pasqual y Nuria Espert nos proporciona de nuevo el placer de descubrir y construir a Lorca. Aunque la génesis de la producción surge de un encuentro entre Lorca y Margarita Xirgu en el escenario del Teatro Goya en 1935, la producción de Pasqual va más allá. Espert recita fragmentos de sus papeles más celebrados: Doña Rosita, que interpretó con Jorge Lavelli en 1980, *Yerma* y también los poemas que la propia actriz recuerda de su juventud.⁶⁰ El montaje de Pasqual yuxtapone poemas, lecturas, cartas y fragmentos de diálogos, y cuenta con la presencia del director en el escenario representando una figura ambigua: director, actor y crítico al mismo tiempo. Con su vestuario contemporáneo y dirigiéndose de manera directa al público, rebatía de manera implícita una identificación simple - él definitivamente no personifica a Lorca - en favor de una interpretación que asume los restos de interpretaciones pasadas y lo específico de su personalidad.

Pasqual ha reconocido el importante papel que ha jugado en sus lecturas preparatorias la correspondencia que Lorca escribió mientras planeaba poner en escena *El público*.⁶¹ *La oscura raíz* también intentó recuperar 'una línea de descubrir una y otra vez al poeta'.⁶² No se trata, como ha afirmado el crítico Juan

⁵⁹ Pasqual admite haber visto la producción de *Yerma* de Víctor García más de cuarenta veces cuando iba de bolos en España a principios de los 70. Ver Maria Delgado, 'Redefining Spanish Theatre: Lluís Pasqual on Directing, Fabià Puigserver, and the Lliure', p. 92. Espert y Alcón pertenecen a un grupo de actores que han trabajado a menudo con Pasqual. Espert, cuyo trabajo como directora ha aumentado considerablemente en estos últimos diez años, colaboró por primera vez con Pasqual en 1978, cuando éste dirigió su compañía en *Una altra Fedra, si us plau* de Salvador Espriu, volviendo a trabajar con él en la *Medea* para el Grec de 1981. El argentino Alcón, que había actuado con María Casares en la producción de Xirgu de la *Yerma* de Lorca en 1963, también había trabajado en Madrid en los 60 con José Luis Alonso. A mitad de los 80, volvió al Centro Dramático Nacional a trabajar con Pasqual, como el Eduardo de *La vida del Rey Eduardo II de Inglaterra* (1983), como Lorca en *Los caminos de Federico* (1988), y como el angustiado Director de *El público*.

⁶⁰ Ver Barbotegi S.L., *La oscura raíz*, <http://www.infoescena.es/Barbotegi/obras/1001.asp>.

⁶¹ Ver Maria M. Delgado, 'Redefining Spanish Theatre: Lluís Pasqual on Directing, Fabià Puigserver, and the Lliure', p. 96.

⁶² Pasqual, citado en Juan Carlos Olivares, 'El pellizco de Lorca', *ABC*, 12 de febrero 1998.

Carlos Olivares, de una cuestión acerca de la construcción de un personaje, sino de una postura personal ante ideas y emociones, algo que puede ser tanto de Lorca como de Pasqual.⁶³ Se trata del reconocimiento de que es imposible presentar un Lorca verdadero o real; es el modo de mostrar la distancia movediza entre la verdad y la mentira - sin duda el territorio que ocupa el teatro - y de articular la complejidad de los caminos en los cuales el ser humano está enmarcado dentro de los parámetros culturales, sociales, económicos y políticos.

Si *La oscura raíz* se relacionaba con la resonancia de los escritos de Lorca,⁶⁴ *Bengues*,⁶⁵ una colaboración con la compañía de danza de Antonio Canales, nació a partir de la destrucción de *La casa de Bernarda Alba*, la pieza menos lírica de Lorca, y con su reinención a través del idioma violento del flamenco.⁶⁶ El negro se mantenía como color dominante pero la estética visual era desplazada por el frenesí temperamental del espectáculo. En todo caso, no tenía nada que ver con la versión de Rafael Aguilar para Antonio Gades, en donde la solitaria figura masculina de Bernarda funcionaba como un ser extraño y aborrecible, distanciado de la sociedad femenina alrededor de la cual vive. En *Bengues*, todo el reparto era masculino con la excepción de María Josefa (María la Coneja). Así, todos los personajes están enmarcados en un sistema de estrecha vigilancia que opera dentro del espacio doméstico. El género se representa de manera convencional. Por ejemplo, Canales utiliza determinados signos de feminidad (los pendientes y las botas de principios de siglo) para personificar a Bernarda, definiendo con objetos femeninos un cuerpo masculino.

Pasqual considera que lo femenino impuesto en lo masculino es siempre más femenino ya que se interpreta por oposición a lo masculino. De hecho, la mujer siempre se ha definido a través de su relación con el hombre.⁶⁷ Las fronteras de los

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Aquí resonancia se entiende a partir de la definición hecha por el director Robert Lepage para referirse no sólo a lo que el texto dice, sino también a la manera en que se dice, reflejando en lo que se dice el estado de ánimo de los personajes, un tono especial que demanda una locución modulada, casi musical. Véase *Robert Lepage: Connecting Flights*, pp. 127-28.

⁶⁵ El título viene de la palabra gitana para los demonios.

⁶⁶ Lluís Pasqual en 'Antonio Canales + Lluís Pasqual', *Zero Quincenal*, noviembre 1997, p. 19.

⁶⁷ Ver Cristina Marinero, 'La Señora Canales', (*La Revista*) *El Mundo*, 16 de noviembre 1997, p. 10. Peggy Phelan teoriza acerca de esta construcción de lo femenino usando el concepto lacaniano de función fálica, postulando que 'la forma de la marca fálica' permite una visibilidad 'de lo que no es ella'... La imagen de la mujer se construye como producto de la función fálica y la mujer se define como parte del hombre. Véase Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, p. 17.

géneros se construyen por medio de una representación que alcanza identidades conflictivas, inseguridades personales. Aquí, el artificio subliminal del teatro deconstruye el código rígido de la identidad sexual. El flamenco, usado por Pasqual, es despojado de sus adornos folklóricos. El cuerpo como objeto central de deseo está contenido, sometido a normas y finalmente destruido por las reglas de una sociedad cuya apariencia más política encuentra su contrapunto en el tapiz de danza basado en el *Guernica*. La pintura de Picasso, también utilizada en *Bengues*, sirve para universalizar a Bernarda como símbolo y relacionarla con un régimen a gran escala: las consecuencias del fascismo.⁶⁸ Aquí, el cuerpo funciona como un texto en el que se inscriben discursos políticos y fragmentos de historia cultural. Cada pieza es un *collage* que, según Canales, no tiene principio ni fin, una reflexión sobre el significado otorgado a los productos culturales en el turbulento contexto socio-político de su nacimiento.⁶⁹

Hace un par de años, en el Festival de Edimburgo, el director americano Peter Sellars llamó la atención sobre la maleabilidad de los clásicos, un producto cultural superior a cualquier punto de vista personal, que posee sin embargo una dimensión moral impercedera.⁷⁰ Esta 'dimensión moral' les permite ser apropiados y reinventados según las demandas del clima social, político y cultural de donde se van a poner en escena. Pasqual también localiza en esos textos clásicos la capacidad de sacudir al público, de presentarles maneras alternativas de ver.⁷¹ Para el director José Samano en su tributo teatral a Lorca (*Un rato, un minuto, un segundo*, interpretado por Lola Herrera y Carmen Linares en el Teatro Tívoli de Barcelona en marzo 1998), su principal objetivo fue asegurarse de que los espectadores sabían exactamente quién era Lorca cuando dejaran el teatro.⁷² Este propósito ha sido siempre menos decisivo para Pasqual; no hay nada esencial en Lorca, no hay una posición ideológica infalible, no hay una verdad universal que pueda atravesar su variado trabajo artístico.

'¡Quién sabe cómo era Lorca!'⁷³ dijo Pasqual mientras ensayaba *Como canta una ciudad de noviembre a noviembre*, una reconstrucción de una lectura sobre la ciudad de Granada, su música, sus olores y su sabores, celebrada en 1933 en la

⁶⁸ Una opinión de Canales en Cristina Marinero, 'La Señora Canales', p. 12.

⁶⁹ Ver *ibid.*

⁷⁰ Entrevista inédita de Peter Sellars con Ruth Mackenzie en el Festival de Edimburgo, 14 de agosto 1995.

⁷¹ Ver Nuria Cuadrado, 'El inflejo de una luz especial', *La Espera*, 16 de mayo 1998, p. 5.

⁷² Ver Teresa Sesé, 'Lola Herrera y Carmen Linares evocan la figura de Lorca en el Tívoli', *La Vanguardia*, 17 de marzo 1998, p. 45.

⁷³ Jacinto Antón, 'Lluís Pasqual: ¿Quién sabe cómo era Lorca!', *El País*, 12 de mayo 1998, p. 36.

Sociedad de Amigos del Arte en Buenos Aires y más tarde en 1935 en el Casal del Metge de Barcelona. Representada en el Teatre Lliure en mayo 1998, presentaba a Juan Echanove en su tercera colaboración con Pasqual en un texto de Lorca, y ofrecía una evocación del poeta que conscientemente rechazaba estrategias imitativas en favor de una contemplación de la musicalidad de la lectura, la cual confirma la fascinación por las canciones populares granadinas que Lorca conocía y recreaba al piano. Con arreglo musical de Josep Maria Arrizabalaga, otro de los colaboradores de *El público* y de *Comedia sin título*, el juego entre los sonidos y la música ofrecía una textura en donde la silueta de Echanove decepcionaba el intento del público por tratar de identificar visualmente al actor con el poeta.

Echanove ha admitido que su concepción de Lorca está influenciada por la de Pasqual.⁷⁴ También Pasqual ha procurado situar el proyecto dentro de una configuración en donde las marcas de sus incursiones pasadas son visibles.⁷⁵ La dominación cultural, ha dicho el crítico Jonathan Dollimore, no es una cosa estática e inalterable, es un proceso puesto siempre a prueba, renovándose continuamente.⁷⁶ Las producciones de Pasqual indican los múltiples Lorcas que pueden ser imaginados, inventados y soñados cuando uno se aleja de la 'intencionalidad'.⁷⁷ En cada una de sus colaboraciones ha demostrado la capacidad que esos textos tienen de ofrecer diferentes maneras de pensar acerca de la sociedad, más allá de los estereotipos al uso, en el camino de lo que Paul Julian Smith define como ese acuerdo social entre la verdad y la mentira que constituye para Pasqual (¿igual también para Lorca?) el fundamento del teatro y de la sociedad civil.⁷⁸

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Lluís Pasqual, en la nota de prensa para *Como canta una ciudad de noviembre a noviembre*, mayo 1998.

⁷⁶ Jonathan Dollimore, 'Introduction: Shakespeare, cultural materialism and the new historicism', en *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*, p. 14.

⁷⁷ Jacinto Antón, 'Lluís Pasqual; Quién sabe cómo era Lorca!', p. 36.

⁷⁸ Paul Julian Smith, 'The Lorca Cult: Theatre, Cinema, and Print Media in 1980s Spain', p. 80.