

## UNA CONVERSACIÓN CON ROBERT LEPAGE A LA HORA DEL TÉ Una entrevista realizada por Pablo Iglesias Simón

**Resumen:** Entrevista a Robert Lepage en la que se le pregunta sobre sus influencias, las relaciones entre el cine y el teatro, lo mágico y las adaptaciones cinematográficas de sus propias obras.

**Summary / Abstract:** Interview with Robert Lepage where he is asked about his influences, the relations between cinema and theatre, magic and the cinematographic adaptations of his own plays.

**Referencia para citas:** IGLESIAS SIMÓN, Pablo. "Una conversación con Robert Lepage a la hora del té", ADE-Teatro. N° 106. Julio-Septiembre 2005. Págs. 74-82.

**Quotation Reference:** IGLESIAS SIMÓN, Pablo. "Una conversación con Robert Lepage a la hora del té", ADE-Teatro. N. 106. July-September 2005. Pages. 74-82.

Sábado 21 de agosto de 2004. Llevo casi tres semanas asistiendo como observador a los ensayos de la versión de *La Celestina* que Robert Lepage dirige en Barcelona. El 8 de septiembre se estrenará su montaje en el *Teatre Lliure* para posteriormente seguir de gira por diversas localidades de la geografía española. Estamos en la sobremesa. La hora del café para muchos. Lepage de tomar algo, optaría por el té. Bebe litros y litros de té verde sin azúcar. Sobre todo durante los descansos de los ensayos. Ya he hablado antes con él, en cenas y comidas. Pero nunca le he hecho una entrevista. La tengo preparada a conciencia, dividida en diferentes bloques temáticos. Sé que con el tiempo que tenemos no podré llegar a hacerle ni la cuarta parte del centenar de preguntas que tengo preparadas. Empezamos sin más preámbulos.

### - INFLUENCIAS:

P. I.- ¿Qué directores de escena o compañías teatrales te han influido más?

R. L.- Al principio de mi carrera no creo que me influyera ningún director de teatro. Me interesaban más las compañías o artistas que se acercaban al teatro desde otras disciplinas. Artistas como Pina Bausch, con su concepto de la danza-teatro, o Laurie Anderson, que en los setenta se hizo muy famosa por sus *performances*. Más tarde, supongo que me influyó el trabajo de algunos de los grandes directores tales como Peter Brook, Arianne Mnoushkine o Robert Wilson. Arianne Mnoushkine es quizás la que más me ha influido ya que con ella comparto su apuesta por el trabajo en equipo y sus claras referencias orientales.

P. I.: - Y en lo que concierne al cine, ¿cuáles son los directores que más te interesan?

R. L.: - Me encantan los directores italianos de los setenta: Fellini, Ettore Scola, Coppola (que para mí es más italiano que americano). También me gustan las películas de Woody Allen. De los directores actuales, me atraen sobre todo aquellos que juegan con los recursos formales, como Tarantino.

P. I.: - Me parece curioso, dado que es de todos conocido tu interés por el mundo oriental, que no hayas mencionado ningún director chino o japonés.

R. L.: - A Quebec no llegan muchas películas ni chinas ni japonesas. Sólo algo de Kurosawa.

P. I.: - ¿Y de los japoneses Yasujiro Ozu, Takeshi Kitano o, para nombrar a alguno de mis directores chinos favoritos, Wong Kar Wai?

R. L.: - De Wong Kar Wai me gustó mucho *In The Mood For Love* [*Deseando Amar*, 2000].

P. I.: - Es curioso que digas esto. He visto todas las películas de Wong Kar Wai y, en cierto sentido, veo cierta conexión con tus obras y películas. En ambas se presentan relaciones afectivas en las que por algún motivo hay algo intangible que se interpone entre ellas y las hace imposibles.

R. L.: - Sí, es cierto. Cuando vi *In The Mood For Love* [*Deseando Amar*, 2000], también yo sentí cierta conexión. Al salir del cine, pensé: “me hubiera encantado hacer una película así.”

P. I.: - Siguiendo con tus influencias, en el libro *Quelques zones de liberté*<sup>1</sup> aseguras que la compañía canadiense *Carbone 14* capitaneada por Gilles Maheu, había supuesto una fuente de inspiración en tus comienzos. ¿En qué grado?

R. L.: - En los ochenta *Carbone 14* era una de las compañías más importantes de Montreal. Gilles Maheu había estudiado con Eugenio Barba. Hacían fundamentalmente teatro físico experimental, con muy poco texto. Lo que más me atraía de sus espectáculos era la potencia física de los actores y el ambiente de misterio que conseguían crear. Me propuse como una meta para mis espectáculos, en cierto sentido, ser capaz de generar una sensación de misterio semejante.

En Montreal han nacido muchas compañías que se interesan por la vertiente visual y puramente física del arte escénico: *La La La Human Steps* o *Le Cirque du Soleil*. En mi opinión, esto se debe al problema del idioma. Los canadienses francófonos damos a veces tanta importancia a lo visual y al lenguaje corporal en el teatro porque sentimos que es la única manera de comunicarnos con nuestros compatriotas de habla inglesa. Por esta razón, en Montreal está muy presente el teatro físico.

P. I.: - ¿Qué aprendiste durante tus años de estudiante de interpretación en el *Conservatoire d'Art Dramatique* de Quebec<sup>2</sup>?

R. L.: - No mucho. No era muy buen estudiante. No estaba de acuerdo con el enfoque psicologista de la interpretación que dominaba en el conservatorio.

---

<sup>1</sup> Libro de entrevistas realizado por Rémy Charest y publicado en 1995 por *Les éditions de L'instant* en Quebec. Existe una traducción inglesa que con el título *Robert Lepage: Connecting Flights* que fue publicada por Methuen en Londres en 1997.

<sup>2</sup> En 1975, a los 17 años de edad, Robert Lepage comienza sus estudios de interpretación en el *Conservatoire d'Art Dramatique* de la Ciudad de Quebec. En 1978 se gradúa y, al no ser contratado por ninguna compañía profesional, funda junto con su compañero de clase Richard Fréchette su primera compañía teatral, *Théâtre Hummm...*, con la que realizaría obras como *L'Attaque quotidienne* (1979) o *Saturday Night Taxi* (1980).

P. I.: Sin embargo yo he visto durante los ensayos de *La Celestina* que cuando trabajas con los actores adoptas, entre otros, algunos procedimientos que algunos podrían definir como stanislavskianos. Indicas a los actores los motivos de las acciones de sus personajes, las circunstancias dadas que rodean a la acción dramática en la que se ven inmersos y sus objetivos.

R. L.: Creo que es importante darles a los actores toda la información que sea necesaria. En realidad, pienso que mi aproximación a la dirección de actores es más bien brechtiana. Y por brechtiano no me refiero a esa etiqueta que se ha inventado la gente y que identifica el término con una interpretación fría y carente de emotividad. Para mí, el actor debe situarse por encima del personaje y ser capaz de entrar y salir de él allí donde lo requiera el espectáculo. Y no por ello debe renunciar a despertar determinadas emociones en el espectador.

P. I.: Estoy totalmente de acuerdo contigo. Obviamente si no se consigue que en determinados momentos el espectador se identifique con los avatares del personaje que interpreta el actor, no hay ninguna ilusión que romper y, por tanto, la efectividad del “efecto de extrañamiento” es nula.

R. L.: Eso es.

P. I.: Y volviendo a tus años de estudiante. En *Quelques zones de liberté* mencionas que te influyeron muy gratamente las enseñanzas de Marc Doré, alumno de Jacques Lecoq, que os enseñó cómo extraer inspiración teatral de la vida cotidiana.

R. L.: Sí, fue un profesor en cuyas clases me sentí muy a gusto.

P. I.: Y en ese sentido, ¿qué crees que aún conservas en tu teatro que puedas achacar a una influencia heredada de Lecoq?

R. L.: Creo que en mis espectáculos mantengo su idea de acercarse a la creación escénica de una forma poética. Obviamente también he heredado su interés por trabajar con el cuerpo del actor. Asimismo conservo su idea de explotar al máximo los objetos

que habitan la escena, dándoles muchos usos y, en consecuencia, muchas significaciones diferentes a lo largo del mismo espectáculo.

P. I.: - ¿Cómo la mesa de dibujo de Frank Lloyd Wright de *La Géométrie des miracles - The Geometry of Miracles* [La geometría de los milagros, 1998] que era utilizada para representar cosas tan dispares como un coche o una maquina de escribir?

R. L.: - Exactamente.

P. I.: - Voy a ir acabando con el tema de las influencias porque me parece que no me va a dar tiempo a hacerte todas las preguntas que quiero. Creo que la cultura oriental, especialmente la china y la japonesa, te han influido enormemente. ¿Podrías contarme en qué medida?

R. L.: - Al principio me interesó más la cultura china que la japonesa. De hecho, he de reconocerte que al principio las confundía un poco. *La Trilogie des Dragons - The Dragons' Trilogy* [La trilogía de los dragones, 1985] comienza con una voz que dice “Nunca he estado en China” y, en realidad, cuando hicimos el espectáculo no habíamos estado allí ninguno de la compañía. Queríamos dar la visión que uno tiene de China cuando nunca ha estado allí.

Hoy en día me interesa mucho más la cultura japonesa que la china. En China la actualidad está muy presente y no parece que se tenga conciencia ni del pasado ni del futuro. En Japón, por el contrario, parece como si no existiera el presente y sólo se tuviera en cuenta el pasado y el futuro. Me parece que la China actual, por su presente situación política, está muy alejada de su pasado espiritual. Por el contrario, en Japón la espiritualidad tradicional está muy presente. De Japón me interesa sobre todo cómo son capaces de unir un apego tan grande por la tradición con una estética tan moderna.

P. I.: - Y para terminar con las influencias, ¿Qué tipo de música te interesa más?

R. L.: - Si te soy sincero debo reconocerte que antes escuchaba mucha más música que ahora. Me servía de inspiración para crear algunas de las imágenes que luego introducía en mis espectáculos. Tengo que investigar por qué ahora no escucho tanta música. No sé si será porque en mis espectáculos hay quizás demasiada.

La música que más me gustaba cuando era joven era aquella que estaba teñida de cierto aire experimental, como la de Genesis, luego Peter Gabriel en solitario o Brian Eno. Más tarde me aficioné a la música clásica.

## **- ENTRE EL TEATRO Y EL CINE**

P. I.- Cambiando radicalmente de tema. Has trabajado tanto en cine como teatro, ¿Piensas que hay alguna diferencia entre ambos medios?

R. L.- Para mí la principal diferencia es que, mientras que una película es algo que una vez que has rodado está terminado y fijado para siempre, un espectáculo teatral es una cosa viva en constante evolución. Cuando estreno una obra de teatro me siento como quien planta una semilla. A lo largo de las representaciones el espectáculo va evolucionando a veces en direcciones que nunca había esperado. Aparecen ramas que nunca pensé que iban a estar allí. Y eso es lo que más me gusta de hacer teatro.

En mi opinión, en el futuro el cine también tendrá esta capacidad particular del teatro. Un director de cine podrá oír lo que opinan de una película suya los espectadores o los críticos o simplemente cambiar su punto de vista sobre su película y alterarla en su casa para mostrarla de una forma diferente.

Cuando vuelvo a ver mis propias películas me traen a la memoria un Robert Lepage del pasado. Son como fantasmas, como “capsulas del tiempo”. Así era yo, me digo. Sin embargo, con los espectáculos teatrales no me pasa eso. Por ejemplo, siempre que vi *Les Sept branches de la rivière Ota - The Seven Streams of the River Ota* [1994] durante los cuatro años que estuvo de gira, sentí que lo que había sobre el escenario era lo que quería expresar en ese momento preciso, ya que el espectáculo estuvo sometido a una constante evolución y cambio. El cine representa nuestro pasado como creadores, mientras que el teatro, mientras está vivo, representa nuestro presente.

Las obras que hacemos en *Ex Machina* dejamos que evolucionen con aquello que nos pasa, tanto dentro como fuera del escenario. Una película ya rodada permanece impasible a pesar de que haya un atentado de Al Qaeda o se invada Irak. Sin embargo, los actores que participan en una obra de teatro en el momento en el que ocurren hechos de semejante trascendencia, no. Y por eso el espectáculo en el que participen debe ser capaz de evolucionar.

Otra cosa que me gusta del teatro, y que no tiene el cine, es su carácter efímero. Los espectáculos teatrales solamente son recordados por aquello que la gente que los vio cuenta de ellos. Y eso le da al teatro un aire mítico.

P. I.: - ¿Y encuentras muchas diferencias entre dirigir teatro y cine?

R. L.: - Para mí hay una diferencia fundamental. Al dirigir cine tienes que tenerlo todo perfectamente planificado y luego no puedes cambiar nada. Sin embargo, en el teatro uno puede llegar a los ensayos sólo con algunas ideas pensadas de antemano, abrir bien los ojos y dejarse llevar por aquello que surge en el momento. Además una obra de teatro siempre se puede cambiar.

Por otra parte, hay otra diferencia fundamental. Dirigir teatro es como cocinar para doce personas, mientras que dirigir cine es cómo hacerlo para cuatrocientas. Obviamente, hay una gran diferencia. Definitivamente me siento más a gusto dirigiendo teatro.

## **- MÉTODOS DE TRABAJO**

P. I.: - Es extraño que digas esto, porque parece a veces cuando diriges que tienes las ideas muy claras.

R. L.: - Nada más lejos de la realidad. Por ejemplo ahora con *La Celestina* estamos teniendo algunos problemas. Pero eso no me asusta. Tenemos reuniones de producción e intentamos resolverlos entre todos. Hay muchas cosas que todavía no sabemos cómo hacer. Pero estoy seguro de que al final surgirá alguna solución ingeniosa. Para mí los problemas son la llave de la creatividad. En mi opinión, los grandes artistas son aquellos que no temen a sumergirse en el caos. Los pequeños artistas, por el contrario, son aquellos que quieren tenerlo todo controlado.

En febrero vamos a empezar a hacer mi nuevo espectáculo unipersonal. Los únicos puntos de partida que tenemos son las fechas en las vamos a ensayar, la gente con la que sé que me interesa trabajar en ese proyecto y que girará en torno a la figura de Hans Christian Andersen. Cuando ensaye estaré atento a lo que suceda a mi alrededor. Si veo una situación en la calle que me interese, intentaré trasladarla a la escena.

P. I.- Supongo que por eso tus espectáculos al final resultan siendo tan autobiográficos.

R. L.- Sin duda, esa es la razón.

P. I.- ¿Por qué además tiendes, como ocurre por ejemplo en *Vinci* [1986], *Le Polygraphe – The Polygraph* [El polígrafo, 1987], *Les Aiguilles et l'Opium - Needles and Opium* [1991] o *La face cachée de la lune - The far side of the moon* [La cara oculta de la luna, 2000], a confrontar hechos o personajes históricos del pasado con elementos personales actuales?

R. L.- En ese espectáculo quiero que se entremezcle una historia que sucederá en el París actual con la llegada a París en 1867 de Hans Christian Andersen, en la que descubrió la sexualidad plena. Creo que confrontar el pasado con el presente me permite hacer que mis obras se proyecten hacia el futuro.

P. I.- Ya que estamos hablando de tus métodos de trabajo, también decías en *Quelques zones de liberté* que, influenciado en cierto sentido por los métodos de trabajo de *Théâtre Repère*<sup>3</sup>, habías optado para la creación de tus propios espectáculos por sustituir el esquema tradicional lineal que comienza con la escritura del texto dramático, continúa con los ensayos y la representación y termina con la posible traducción del

---

<sup>3</sup> En 1980, gracias a cierta fama conseguida en Quebec por *Théâtre Humm...*, Jacques Lessard, fundador de *Théâtre Repère*, se pone en contacto con Robert Lepage y le invita a coescribir, dirigir y actuar en *L'École, c'est secondaire* (1980). Posteriormente los miembros de *Théâtre Humm...* se integrarían en *Théâtre Repère*. Entre 1982 y 1989, año en el que abandonaría *Théâtre Repère* por diferencias con Lessard y se convertiría en director artístico del *National Arts Center* de Ottawa, Robert Lepage dirigió en esta compañía *En Attendant* (1982), *À demi-lune* (1982), *Coroliano et le monstre aux milles têtes* (1983), adaptación de *Coroliano* de Shakespeare, *Circulations* (1984), *La Trilogie des Dragons – Dragons' Trilogy* (La trilogía de los dragones, 1985), *À propos de la demoiselle qui pleurait* () de André Jean (1985), *Comment regarder le point de fuite* (1985), *Vinci* (1986), *Le Bord extrême* (1986), adaptación teatral de *El séptimo sello* de Ingmar Bergman, *Le Polygraphe – The Polygraph* (El polígrafo, 1987), *Les Plaques tectoniques – Tectonic Plates* (1988) y *Romeo y Julieta* de Shakespeare (1988).

En lo que respecta al método de trabajo desarrollado por *Théâtre Repère* cabe destacar que la compañía se creó con la idea de trasladar al teatro la teoría de la creatividad intuitiva acuñada por Lawrence Halprin en 1969, denominada “RSVP Cycles”. Esta teoría propone un método de trabajo cíclico dividido en cuatro etapas fundamentales: Fuentes (Resources), Partitura (Score), Revisión (reVise) y Ejecución (Perform). El nombre “Repère” viene de: REsources (Fuentes), Partition (División), Evaluation (Evaluación), REprésentation (Representación). Este método de trabajo teatral se basa en la creación colectiva y comienza cuando aquellos que van a participar en un montaje escénico se reúnen para improvisar en torno a textos, objetos, métodos o entornos que están relacionados directamente con el tema en torno al cual girará el proyecto en cuestión. Tras el período de improvisaciones, se descarta aquello que no se considera pertinente y el resto del material escénico se ordena en una “partitura escénica”. Esta partitura es revisada posteriormente de una forma colectiva y finalmente representada. Los nuevos descubrimientos e inquietudes que se despierten durante las representaciones pueden hacer que el ciclo se repita indefinidamente.

texto, por otro esquema cíclico en el que lo primero son los ensayos, a ellos sucede la representación y la traducción y por último, tras recorrer estas etapas varias veces, reformulando la representación con nuevos ensayos, llega la escritura.

R. L.: - Absolutamente. El texto de una obra sólo puede ser escrito cuando ésta ya está muerta. Cuando, en principio, ya no va a ser representada nunca más. El texto tiene que ser lo último, nunca lo primero.

P. I.: - Cuando hablas de los múltiples cambios a los que sometes tus puestas en escena a lo largo de las sucesivas representaciones, hay una cosa que me extraña ya que en ellas parece que todo está perfectamente medido y que nada es susceptible de ser alterado.

R. L.: - Todo lo contrario. A veces hacemos pequeños cambios. Pero otras, cambiamos el orden de las escenas, o quitamos algunas o añadimos nuevas o cambiamos radicalmente las ya existentes.

P. I.: - Esto es interesante porque mucha gente te ha acusado de abusar de lo tecnológico. De crear espectáculos en los que todo está perfectamente calculado y el actor no puede escapar. Carl Fillion, escenógrafo en muchos de tus espectáculos tales como *Les Sept branches de la rivière Ota - The Seven Streams of the River Ota* [1994], *Elsinore - Elseneur* [1995] o *La Casa Azul*<sup>4</sup> [2002] de Sophie Faucher, me ha contado sin embargo que no utilizáis tanta tecnología como se piensa. En realidad las mutaciones que en ocasiones experimentan las escenografías de tus espectáculos, se deben a la pericia de los maquinistas situados detrás de escena que accionando rudimentarios motores o tirando de poleas son capaces de coordinar todos los cambios que se producen.

R. L.: - Sí, el hecho de que sean personas las que controlan las mutaciones escénicas nos permite cambiar un montón de cosas durante las giras. En muchos de mis espectáculos, hay más gente detrás de escena que delante. Los maquinistas que trabajan conmigo son como los viejos titiriteros.

---

<sup>4</sup> Esta obra fue estrenada en España con el nombre *Qué viva Frida*.

P. I.: - Quizás también la idea que tiene alguna gente del esfuerzo tecnológico que rodea a tus creaciones haya sido alimentada por algunas de tus propias declaraciones. En el libro editado por Donohoe y Koustas *Theater sans frontières. Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage* se recogen unas declaraciones tuyas de 1997, cuando inaugurasteis *La Caserne*, actual sede de tu compañía *Ex Machina*, en las que indicabas que pretendías que se convirtiera “en el primer teatro virtual del mundo”<sup>5</sup> con el objetivo de poder “ensayar con actores que podrán estar a miles de millas de distancia para crear obras de teatro virtuales en las que los actores estarán presentes en escena al mismo tiempo pero en diferentes ciudades”<sup>6</sup>.

R. L.: - En cierta forma cuando hicimos *Zulu Time* [1999] trabajamos así. *La Caserne* nació en un momento en el que el uso de Internet empezaba a generalizarse y había muchas ideas en torno a la utilización artística que podía dársele. La mayoría de ellas todavía no las hemos llevado a cabo. Quizás en el futuro volvamos a retomarlas.

Ahora lo que estamos intentando conseguir con *La Caserne* es juntar a gente que provenga tanto del cine como del teatro. Creo que en un futuro no muy lejano las herramientas técnicas que se utilizarán para hacer teatro y hacer cine serán las mismas. Ya hoy en día, vemos como las herramientas para editar imágenes de vídeo y sonido son muy semejantes. Se utiliza prácticamente el mismo tipo de equipamiento. Esto ha permitido que los profesionales dedicados a la imagen empiecen también a pensar de una forma sonora y viceversa. Y esto ha facilitado que estos dos campos se comuniquen y enriquezcan.

P. I.: - Cambiando de tema, creo que una de tus señas de identidad es lo trabajadas que están las transiciones entre escenas en todos tus espectáculos y películas.

R. L.: - Sí, me parece que las transiciones tienen una importancia capital. Woody Allen decía que si tienes cuatro transiciones tienes una película. Opino que toda obra de teatro oculta un mensaje secreto que sólo es revelado cuando las escenas están en el orden adecuado y se encuentra la forma correcta de resolver la transición entre las mismas. Por ejemplo en *Possible Worlds* [2000], en cuya realización me sentí muy influenciado

---

<sup>5</sup> DONOHOE JR., Joseph I. y KOUSTAS, Jane M. (Eds.). *Theater sans frontières. Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage*. East Lansing: Michigan State University Press, 2000. Pág. 2.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

por Tarkovski, quería que las transiciones tuvieran un fuerte valor narrativo en sí mismas y que al mismo tiempo fomentaran cierto ambiente misterioso.

Lo que me interesa de las transiciones es que unen dos cosas, las escenas, que en principio no tienen por qué tener ninguna relación entre ellas. La transición debe surgir, y creo que esto lo digo algo influido por las teorías de Eisenstein, de esta colisión entre elementos dispares. Para facilitar este tránsito entre elementos desiguales, en cada escena de mis montajes intento que haya algún elemento que anticipe la siguiente escena, de forma que la transición se produzca de una forma casi necesaria.

P. I.: - Otra característica de las transiciones de tus espectáculos es que son quizás el momento en el que las metáforas visuales adquieren un mayor valor.

R. L.: - Sí, eso es cierto.

### **- LO AUDIOVISUAL Y LO MÁGICO EN EL TEATRO DE ROBERT LEPAGE**

P. I.: - Un aspecto que me interesa mucho de tu teatro es como de manera analógica has sido capaz de trasladar a la escena recursos expresivos que en principio se consideraban puramente cinematográficos. Me refiero a momentos tales como aquel en *Le Polygraphe – Polygraph* [*El polígrafo*, 1987] en el que una escena pasa de mostrarse de forma convencional a presentarse a vista de pájaro. Y esto sólo recurriendo a que los actores se apoyaran en el muro que gobernaba el espacio escénico.

R. L.: - Para mí lo importante es contar historias. Y debo reconocer que en mi mente siempre, aunque haga teatro, está presente una manera de contar historias totalmente cinematográfica. Mi cultura, como la de la mayoría de la gente, es más cinematográfica que teatral. He visto mucho más cine que teatro. De hecho cuando empecé a hacer teatro, mis referencias teatrales se limitaban a algunas obras que había visto que me parecían profundamente aburridas y que no me interesaban en absoluto. Sin embargo, ya había visto muchas películas cuyos mecanismos narrativos me atraían profundamente.

Así que generalmente cuando me enfrento a una escena pienso en ella de un modo cinematográfico e intentó resolverla de una manera teatral. Y debo decir que a mí me parece mucho más interesante la traducción teatral de un recurso cinematográfico que el

recurso cinematográfico en sí. En la traducción teatral se hace más presente el juego escénico que la implica y del que se hace cómplice al espectador.

En mi opinión el teatro a lo largo del siglo XX ha ido cogiendo del cine lo peor: el realismo y la interpretación emocional. Opino que el teatro, simplemente porque tiene más siglos de vida, es, o debería ser, más moderno que el cine. Para mí, el teatro ahora está viviendo un período equivalente al de la pintura abstracta. Pienso que el teatro, concibiéndolo de una forma contemporánea, debería valerse del cine para coger lo mejor que hay en él: nuevas formas de contar historias. Y creo que debe hacerlo valiéndose de sus propios elementos poéticos y de sus recursos formales (iluminación, escenografía, sonido, etc.).

Sin embargo, cosas como la interpretación deben permanecer siendo teatrales. No me gustan los espectáculos en los que los actores actúan como si estuvieran siendo rodados en un primer plano. Todo muy pequeñito. Sólo me he acercado a ese tipo de interpretación en *La face cachée de la lune – The Far Side of the Moon* [*La cara oculta de la luna*, 2000] y era fundamentalmente en aquellos momentos en los que había conversaciones telefónicas, en las cuales era posible hablar más bajito gracias a la amplificación por medio de micrófonos.

Opino que a la gente le gustan mis espectáculos porque están acostumbrados a ver historias contadas a través de la publicidad, el cine, la televisión, Internet, etc. El espectador medio puede ser poco culto, pero está habituado a contemplar una gran variedad de maneras de contar una historia. Y el teatro debe ser capaz de ser permeable a las mismas.

P. I.: - Otra influencia cinematográfica es quizás la presencia que en muchos de tus espectáculos tienen las imágenes mismas. Ya sean las sombras, como en el caso de *Vinci* [1986] o *Les Aiguilles et l'Opium – Needles and Opium* [1991], o las proyecciones de video de *Les Plaques tectoniques – Tectonic Plates* [1988-1991], *Elseneur – Elsinore* [1995], *La face cachée de la lune – The far side of the Moon* [*La cara oculta de la luna*, 2000] o *La Casa Azul* [2002], en tus espectáculos es habitual la interrelación entre el actor real y su propia imagen.

R. L.: - Creo que la mezcla entre el actor real y su imagen está en el origen del teatro mismo. Supongo que el teatro surgió al reunirse la gente porque tenía frío en torno a un fuego. Entonces uno de ellos se levantó y empezó a contar una historia. Y al levantarse

su sombra se reflejó en un muro. Y sospecho que empezaría a jugar con esa sombra. Para mí, las intervenciones de proyecciones en mis espectáculos son el resultado de ese fuego primigenio que aún habita en la escena.

P. I.: - En lo que respecta al carácter profundamente audiovisual de tu teatro es evidente que éste se debe a que no sólo te preocupas por la parcela visual sino que también tus espectáculos están muy trabajados a nivel sonoro: suele haber una banda sonora original que se integra en la evolución dramática, a veces las voces de los actores aparecen filtradas para dotarlas de determinadas connotaciones, en ocasiones empleas efectos de sonido que sirven para generar determinadas atmósferas, etc.

R. L.: - Para mí el sonido tiene una importancia capital. Sin embargo, creo que puede resultar muy peligroso. No hay que utilizarlo a la ligera. Debe saberse cómo y cuándo emplearlo.

P. I.: - Otro aspecto que es muy característico de tus espectáculos es el cierto halo mágico que rodea a toda la representación.

R. L.: - Estoy de acuerdo. Y además ése es un aspecto que, en mi opinión, acerca al cine y al teatro. El cinematógrafo fue inventado en un comienzo como una máquina capaz de hacer prodigios. Méliès, que era un mago, lo utilizó como medio para hacer sus trucos. Me parece fundamental cargar la escena de elementos mágicos. De trucos que sorprendan. No obstante, siempre hay que revelar al espectador cómo se ha hecho el truco. Así se consigue que la gente piense, que no se sienta engañada. Mostrando como se hace el truco es la única forma de revelar el elemento poético que contiene.

David Copperfield está en contra de lo que yo entiendo por magia. Oculta los mecanismos que hacen posibles sus trucos. No apela a la inteligencia de la gente. Sólo busca alienar a sus espectadores. Ver un espectáculo suyo es como ir a Dineylandia.

## - ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE OBRAS DE TEATRO

P. I.: - Tres de tus películas, *Le Polygraphe* [1997], *Nô* [1998] y *La Face cachée de la Lune* [2003], están basadas en obras tuyas. ¿Por qué decidiste convertirlas en películas?

R. L.: - Creo que fue un error. En realidad, no me gustan las películas que he hecho basadas en mis propias obras de teatro. Me parece que es difícil pasar de un medio a otro. Cuando traté de convertir en un guión *La Face cachée de la Lune* [2003] me sentí incapaz en un principio. Entonces pensé que lo que tenía que hacer era convertir el texto teatral en una novela y luego esa novela convertirla en un guión. Y la verdad es que estoy bastante más contento con el resultado que con el de las otras dos adaptaciones cinematográficas de obras teatrales mías. En este sentido me parece que la forma de contar historias de las novelas es más cercana al cine que la puramente teatral. Creo que, a nivel textual, la novela es el punto medio entre el cine y el teatro. Para pasar mis textos de un medio a otro me parece el mejor paso intermedio.

P. I.: - En el caso de *Le Confessionnal* [1995] y *Possible Worlds* [2000] no existe una obra tuya previa, ¿Qué te llevó a hacerlas?

R. L.: - En el caso de *Possible Worlds* [2000] existía una obra de teatro previa que no había ni escrito ni dirigido yo<sup>7</sup>. Vi una representación, me quedé fascinado y eso fue lo que me llevó a plantearme convertirla en una película.

En el caso de *Le Confessionnal* [1995] escribí el guión desde el principio pensando que se convertiría en mi primera película. Lo curioso es que cuando terminé el guión y se lo enseñé a mis colegas para que me dieran su opinión, todos me dijeron que parecía una obra de teatro y que por qué no la hacía sobre la escena.

---

<sup>7</sup> Se refiere a la obra homónima escrita por John Mighton.



## Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España

Usted es libre de:

- Copiar, distribuir y comunicar públicamente esta obra.

Bajo las condiciones siguientes:



**Reconocimiento.** Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciador.



**No comercial.** No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



**Sin obras derivadas.** No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

- Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.
- alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.

**Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior.**

**Éste es un resumen del texto legal (la licencia completa) disponible en:**

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/legalcode.es>

**El autor de esta obra (“Una conversación con Robert Lepage a la hora del té”) es Pablo Iglesias Simón**

Esta licencia sólo tiene aplicación para los textos realizados por Pablo Iglesias Simón. Los derechos de los fragmentos citados pertenecen exclusivamente a sus autores, estando sujetos a las licencias correspondientes, y aquí únicamente se han introducido con carácter de referencia.

Madrid, 2005