



LA CARA OCULTA DE LEPAGE

Ignacio García May



■ 1. EL VIAJE EXTERIOR

En una conferencia de 1970 titulada *El paseo lunar y el viaje exterior*,¹ el mitólogo norteamericano Joseph Campbell se lamentaba de que, durante el primer vuelo tripulado alrededor de la órbita lunar, dos años antes, lo único que a los astronautas se les ocurriera leer para que fuera escuchado por el expectante público terrestre que seguía el curso de su expedición, fuera el primer capítulo del Libro del Génesis: “En el principio Dios creó el cielo y la tierra. Y la tierra carecía de forma.” ¿Es que no hay nada en nuestra propia poesía, se preguntaba Campbell, en la poesía de nuestro tiempo y de nuestro mundo, más adecuado para narrar este hecho tan prodigioso, esta maravilla, este cambio de eje tan descomunal y único en la historia de la Humanidad? ¿Es que tenemos que recurrir eternamente a viejos códigos para expresar visiones nuevas, nuevas experiencias? Campbell se inclinó finalmente por una breve y bella frase del poeta italiano Giuseppe Ungaretti: “Questa é una notte diversa da ogni altra notte del mondo”, ésta es una noche completamente distinta a cualquier otra noche del mundo.

Pero han tenido que pasar treinta años para que el teatro nos diera la respuesta cultural que Campbell ansiaba: Robert Lepage, con *La cara oculta de la Luna*, nos habla por primera vez sobre un escenario de ese “viaje exterior” que es la presencia del ser humano más allá de nuestro planeta. Y así, el acontecimiento más importante del siglo XX inicia el teatro del siglo XXI.

Confieso no ser parcial en mi apreciación entusiasta por este

¹ Joseph Campbell, *Myths to live by*, Souvenir Press, Londres 1992.

espectáculo; por muchas razones, pero, esencialmente, porque el primer recuerdo de mi infancia es el del viaje de los hombres a la Luna. Sentado en el coche de mi padre miraba al cielo aquella tarde de junio con el rostro pegado al cristal y preguntando: “¿Dónde crees que estarán ahora?”

Desde aquel día vengo constatando que la profesión teatral, tan aficionada a presumir de su compromiso social, tan propensa a debatir interminablemente sobre su incidencia o falta de ella en la vida cotidiana, tan pomposa en la apreciación de su propia relevancia, ha rehuído cobarde y sistemáticamente el desafío de plantear sobre el escenario los temas relacionados con lo que comúnmente calificamos como la Era de la Ciencia. Julio Verne bautizó el conjunto de su obra como “la novela científica”; pero no habíamos tenido hasta ahora un Julio Verne del drama. Durante años hemos asistido a una sucesión de Shakespeares y Lorcas y Valles y Goldonis que ocultaban el hecho escandaloso de que el mundo de hoy *no estaba* en escena. El Hombre había llegado a la Luna y se acercaba a Marte, pero el teatro habitaba, en el mejor de los casos, en el siglo XIX. Cierta “erudito”, nombrado director de un teatro, ordenó quitar de él los ordenadores porque, según sus propias palabras, “en los teatros nunca ha habido ordenadores ni tiene por qué haberlos”. Es de suponer que iba a trabajar a caballo.

De pronto, como por sorpresa, los escenarios se inundaron de proyecciones de vídeo y alusiones a internet, como si sustituir el telón pintado por la pantalla supusiera la denominación de origen de la modernidad. Y, sin embargo, con vídeo y sin vídeo, el “pensamiento” ofrecido en la mayor parte de los espectáculos seguía siendo irremediabilmente decimonónico. La introducción de cierta tecnología en el aparato escénico no era garantía de que se produjera ese cambio de eje campbelliano que consiste, simplemente, en mirar desde otro lugar.

Yo no sé cómo debieron sentirse los contemporáneos de Copérnico o de Galileo cuando descubrieron que su idea del mundo se les escapaba entre los dedos como arena, y que debían aprender a ver el universo con ojos distintos. Sí sé que las primeras fotos de la Tierra vistas desde fuera me dieron a mí un vuelco en el corazón, y que las imágenes de un hombre saltando

sobre la superficie lunar no se me han borrado jamás de la memoria. Chéjov dice en algún lugar: “un escritor debe escribir sobre su aldea”. Pero aquellas imágenes nos arrojan a la cara una verdad innegable: nuestra aldea es global. Se sabe que quienes han viajado a la estratosfera, sean de la nacionalidad que sean, regresan afectados de un extraño mal, o de una bendita convicción: ya no creen en fronteras ni en nacionalidades. Han comprobado, de una forma que a los demás nos está, tal vez por fortuna, vedada, la infinidad aplastante del cosmos y la pequeñez de nuestro planeta. Algunos no logran superarlo y se vuelven alcohólicos; otros, por el contrario, y son la mayoría, regresan apreciando a la Tierra y sus gentes como no lo habían hecho antes.

La cara oculta de la Luna es, por eso, una obra sobre la soledad del hombre. La modernidad del discurso lepagiano no está, como creen algunos, en la profusión tecnológica, en las proyecciones de vídeo, en la compleja iluminación, sino en el “logos” del espectáculo. Un actor solo, sobre el escenario. Un hombre solo frente al mundo cambiante. Una Historia que se escribe parcialmente, eliminando a los heterodoxos. Un planeta perdido entre millones de planetas que permanecen mudos ante nuestra llamada. “La Tierra es la cuna de la Humanidad, pero es imposible pasarse toda la vida en una cuna.” Lepage cita a Ziolkovsky y el público, que ignora quién es Ziolkovsky, ríe la frase pensando que se trata de una broma. Mientras otros juegan a las casitas con las pantallas de vídeo o hacen cucamonadas tecnológicas, Robert Lepage nos recuerda que, queramos o no, nuestro lugar en el espacio y el tiempo ha cambiado. Somos frágiles, estamos solos. El universo es inconmensurable, y, sin embargo, no sabemos nada de cuanto hay “ahí fuera”. Y así, las pequeñas cosas de nuestra vida se hacen grandes; la muerte de un absurdo pececillo rojo que jamás conoció más mundo que el de la pecera, se vuelve una tragedia desoladora para el protagonista de la obra, Philippe, acaso él mismo atrapado en otra esfera de cristal. El propio Philippe, mientras graba un vídeo para explicar a los hipotéticos extraterrestres en qué consiste la vida humana, redescubre objetos y acciones de apariencia banal, cargados ahora de un nuevo significado. Ese rescate de las cosas menudas, esa obsesión por la

calidad de la mirada, parecen evocar ciertos aspectos del zen.² Porque lo notable es que el teatro de Robert Lepage, titulado como “tecnológico” por algunos medios, se basa más en el detalle que en lo espectacular. Por eso en *La cara oculta de la Luna* bastan unos vasos para construir un cohete, y basta la puerta de una lavadora para imaginar un módulo espacial, la ventanilla de un avión o una pecera. Lepage, icono de la modernidad, da en esto una lección a los más pedantes de sus seguidores. “El teatro no es más que juego”, suele repetir en las entrevistas, coincidiendo con el Peter Brook de *El espacio vacío*.

■ 2. POLIGRAFÍAS

Robert Lepage es “quebecoise”. Esto, como saben los aficionados a la historia y a la geografía, es una forma especial de ser y sentirse canadiense. Québec es una ciudad bilingüe. A sus pies se extienden las Llanuras de Abraham, immortalizadas en la novela homónima de James Oliver Curwood; allí se luchó en 1759 la batalla en la que Inglaterra arrebató a Francia la hegemonía sobre el Canadá.

Allí nace Lepage en 1957. Casualmente, el año del Sputnik; casualmente, el año en que Nesmeyenov, presidente de la Academia de las Ciencias de la entonces Unión Soviética, populariza, en un discurso, la frase de Ziolkovsky previamente mencionada. Durante la adolescencia, Lepage sufre una grave enfermedad. Discreto siempre, a este respecto, en entrevistas y conversaciones privadas, no tiene sin embargo pudor a la hora de mostrar en *La cara oculta de la Luna* audaces momentos autobiográficos.

Estudia en el Conservatoire d’Art Dramatique, de Québec, y nada más graduarse completa sus estudios en París. *La Trilogía del Dragón*, en 1985, es su primer gran éxito. Obtiene los premios más importantes del teatro canadiense y viaja con el espectáculo por Estados Unidos, Canadá, México, Australia y varios países europeos. Al año siguiente emprende su primer solo, *Vinci*, sobre la figura proteica y muy admirada por él de Leonardo.

² En conversación personal con el autor, Lepage reconoció su interés y su conocimiento del budismo, aunque no se considera practicante.

Inmediatamente después llega *El polígrafo*, quizá una de sus obras referenciales. Los defensores del “tecnologismo” lepagiano llaman la atención sobre el título de esta pieza: la máquina, parecen decir, es la protagonista. Lepage ha contado en entrevista televisiva³ que se inspiró para esta obra en cierto episodio de su época del Conservatoire, cuando la policía investigaba un delito en su entorno estudiantil. El polígrafo, sí, hace alusión a la máquina de la verdad, pero a mí me llama más la atención la etimología del término, y lo bien que define el “estilo” Lepage, un estilo hecho de “múltiples grafías”, diferentes y, sin embargo, complementarias. Robert Lepage, recordemos, es un creador teatral completo: actúa, dirige, escribe y colabora de forma muy activa en la creación de las escenografías. Si bien *El polígrafo* es un montaje más sencillo que otros posteriores, muestra claramente esa construcción a base de mundos cruzados, de influencias múltiples, de escrituras paralelas.

Después, *Las placas tectónicas* y *Agujas y Opio* confirman la reputación del canadiense. Se convierte en el primer americano invitado a dirigir una obra de Shakespeare, *El sueño de una noche de verano*, en el London Royal Theatre y entra en la Primera División del teatro internacional. Ahí se origina, además, la pasión de Lepage por el mundo shakespeariano, que dará lugar a muy diversos montajes y, especialmente, unos años más tarde, a *Elsinore*.

Elsinore coincide en el tiempo (1995) con otra propuesta en apariencia gemela: el *Hamlet* de Bob Wilson. En ambos casos se trataba de contar la tragedia del príncipe danés con un solo actor encarnando todos los papeles. Los resultados, sin embargo, son muy distintos. El espectáculo de Wilson no deja de ser un “one man show” para públicos exquisitos, un Hamlet de Ikea, si se me permite la ironía, emprendido por un creador, brillantísimo, sin duda, pero completamente ajeno al espíritu shakespeariano. Wilson, como el cineasta Kubrick, es un soberbio esteta de sangre helada. El humanismo de Shakespeare encuentra mejor acomodo en el universalismo lepagiano. De entrada, el canadiense altera el título de la función para convertirla en *Elsinore*. En una entrevista,

³ Programa *Ómnibus*, de la BBC.

Lepage declara: "He dejado fuera muchas cosas, otras han sido aligeradas, otras cortadas, algunas completamente remodeladas. Así que en realidad no es Hamlet. Por eso decidí llamarlo Elsinore, porque fui demasiado gallina para llamarlo Hamlet."⁴ No lastrado por las ideas preconcebidas sobre el texto shakespeariano⁵, y huyendo, por otra parte, de las interpretaciones psicologistas, el quebecoise se lanza a buscar en la obra sus elementos más lúdicos. Y al hacerlo nos sumerge, paradójicamente, en un viaje por la mente del protagonista. Hamlet es todos los personajes de Hamlet, o mejor, todos ellos son proyecciones de un cerebro que, al fin y al cabo, está enfermo. La presencia de un solo actor en escena (que además es él mismo) obliga a Lepage a extremar su ingenio como director. "No podía permitirme hacer de Rosencrantz y Guildenstern al mismo tiempo así que pensé, ¿y si usamos cámaras espía? Porque eso es lo que son, espías."⁶ La puesta en escena está, por tanto, llena de sorpresas que, por otro lado, son, en realidad, soluciones extraordinariamente simples y efectivas a problemas de apariencia insoluble. Cuando el espectador (sobre todo el espectador "culto") va a ver algún gran texto teatral clásico, tiende a asentarse, a priori, en un punto de vista determinado. Es un viejo vicio, y un viejo peligro, compartido por no pocos profesionales. Lepage bombardea esa posición cómoda planteando puntos de vista inéditos, pero no caprichosos ni fáciles. ¿Qué sucede si la muerte de Polonio se ve desde la óptica de Polonio y no de Hamlet, como es tradición? *Elsinore* fue un éxito extraordinario, de crítica, y de público. En nuestro país supuso el descubrimiento tardío de un creador que ya era famoso en todo el planeta.

Porque Lepage había desarrollado a esas alturas una carrera fulgurante: se le invitaba a dirigir óperas y textos clásicos en

⁴ Platforms, *Robert Lepage in conversation with Richard Eyre*, <http://www.nationaltheatre.org.uk/platforms/robertlepage.html> La traducción es de Ignacio García May.

⁵ Platforms, *op. cit.* En esta misma entrevista, Lepage dice: *En el Canadá francófono, Hamlet no es más que algo que ponen en TV un viernes a las once de la noche con Laurence Olivier.*

⁶ Platforms, *op. cit.*

diversos lugares del mundo, e incluso había diseñado, con gran aplauso, la puesta en escena de la gira del *Secret World Tour* de Peter Gabriel. Incansable, dirige el Theatre Francais del National Arts Centre, en Ottawa, y funda en 1994 el grupo Ex Machina, que inaugura con *Las siete riberas del río Otta*, y con el que monta sus espectáculos posteriores, incluyendo *Elsinore* y *La geometría de los milagros*. Lamentablemente, no he tenido ocasión de ver *Las siete riberas...* que algunos consideran la obra maestra de Lepage; sí conozco *La Geometría...*, que me parece uno de los espectáculos más fascinantes de la década.

En tiempos de artificio y de exaltación del mercado libre como los que vivimos, Lepage se atreve a poner en escena un tema tan delicado como el de la naturaleza de la enseñanza del arte y la conexión entre vida y obra, la relación entre el maestro y el discípulo, el precio a pagar por esta correspondencia. Enfrenta para ello a dos personajes históricos que simbolizan diferentes acercamientos a la materia: el arquitecto Frank Lloyd Wright, que en los años treinta creó la Taliesin Fellowship, una escuela comunal de arquitectura donde ésta era concebida como filosofía vital, y Georges Ivanovitch Gurdjeff, maestro espiritual armenio que hizo hincapié en la idea de que el cuerpo es una máquina, y que por tanto el hombre debe aprender a manejarla, y no dar por sentado que sabe hacerlo. La relación entre ambos existió: la mujer de Wright fue discípula de Gurdjeff. Pero Lepage, como John Ford, se debate entre la historia y la leyenda. La forma de presentar a los protagonistas en escena, por ejemplo, nos indica su cualidad mítica. Wright, recordando las fotos que conservamos del gran arquitecto, no es más que un abrigo y un sombrero; nunca vemos su rostro. Por otra parte, Gurdjeff (cabeza rasurada, gran mostacho, gorro de piel) aparece junto a un ojo gigantesco que nos recuerda, no sólo el famoso poder hipnótico del armenio, sino su obsesión por reaprender a mirar, obsesión sin duda compartida por Lepage. *La geometría de los milagros* tiene mucho de documental, aunque este aspecto fue en general malinterpretado por un público que no estaba familiarizado con los personajes. Lepage utiliza con frecuencia rótulos proyectados que señalan épocas y lugares, mecanismo escénico que podemos rastrear hasta Piscator o Brecht, y que la televisión y el cine han

usado a menudo. La reconstrucción de las danzas de Gurdjeff es muy precisa, y, en general, la “horizontalidad” de la puesta en escena nos lleva al propio sentido espacial de Wright. Una vez más, la espectacularidad de la obra resulta un espejismo: Lepage juega esencialmente con un simple tablero de dibujo que se transforma en mil cosas distintas; una máquina de escribir es representada por el sonido de unos pies golpeando el suelo durante un número de claqué y nada más. Y siendo éstas soluciones puramente lepagianas, no puede uno dejar de percibir que, por otra parte, reflejan extraordinariamente tanto el pensamiento de Wright (“en el desierto está el principio de la arquitectura”) como el de Gurdjeff (“hay que combatir la rutina para lograr el dominio de la auténtica voluntad”).

Con *La geometría...* Lepage inaugura además La Caserna, un centro de producción e investigación orientado al teatro, pero con insistencia en lo multidisciplinar. Dirige, en cine, *El confesional*, seductor experimento metalingüístico que incluye entre sus personajes al propio Alfred Hitchcock, así como versiones fílmicas de *El polígrafo* y *Las siete riberas...*, y, más recientemente, una nueva película titulada *No* y la obra teatral ya mencionada, *La cara oculta de la Luna*. Actualmente trabaja en un nuevo espectáculo, *Zulu Time*. Lepage, como las agujas del polígrafo, salta de un sitio a otro en permanente y frenética actividad.



Robert Lepage e Ignacio García May.
Foto de Julián Peña.

■ 3. EL RETORNO DE LA MAGIA

Tras décadas de intentar asimilar el “teatro pobre” de Grotowsky y los “espacios vacíos” de Brook, Lepage irrumpe como una provocación. Sus espectáculos no son, precisamente, baratos, y la presencia de lo tecnológico en ellos parece contradecir la desnudez brookiana. Por otra parte, su estilización no está tampoco en la misma categoría de un Wilson. Mientras el tejano se mueve como pez en el agua por la abstracción, Lepage no ha abandonado nunca el gusto por “contar historias”. Como en el mundo hay más necios de los necesarios, más de uno ha pretendido ya oponer la supuesta pureza escénica de un Brook con el neobarroquismo, también supuesto, del canadiense, como si en verdad se diera este conflicto. Porque Lepage, como todos los grandes creadores, conoce al dedillo toda la tradición teatral; construye sobre lo que otros han hecho antes que él, y no en contra de ellos. Los ejemplos llenarían todo este artículo, así que recordemos apenas dos: la transformación vista y no vista de Philippe en su propia madre, en *El lado oscuro de la luna*, inspirada directamente en un efecto similar del teatro kabuki⁷ o las alusiones (y no sólo textuales) a Meyerhold en *La geometría de los milagros*.

De hecho, Robert Lepage no sólo no niega ninguna tradición sino que además parece estar interesado por absolutamente todo. Frente a creadores más monotemáticos, el quebecoise cambia de temas y personajes como si pretendiera, en un acto fáustico, abarcar todo nuestro tiempo. En sus obras le hemos visto abordar el Holocausto, Hiroshima, el sida, la eutanasia (*Las siete riberas del río Otta*), la droga, Cocteau, y Miles Davis, (*Agujas y Opio*), la arquitectura, el esoterismo, la enseñanza del arte, Frank Lloyd Wright y Gurdjeff (*La geometría de los milagros*), la aventura espacial, el cáncer (*El lado oculto de la Luna*), etc.

Quizá lo más llamativo de Robert Lepage sea ese aspecto juguetón de su trabajo que él invoca constantemente, y que podríamos considerar una protección consciente contra la excesiva trascendencia que podría derivarse de una obra tan ambiciosa. El humor y lo lúdico son constantes en las producciones lepagianas. Un crítico inglés escribió: “Lepage ha

⁷ Conversación personal con el autor el 25 de noviembre de 2000.

devuelto al teatro el sentido de lo maravilloso”, lo cual no es pequeño elogio en una época donde tantos profesionales del teatro aspiran más a ponerse un birrete y entrar en las enciclopedias que a fascinar a su público.

En mi opinión, esta frase toca, sin darse cuenta, la base del método Lepage; que no consiste, y lo repito, en llenar de tecnología el escenario, sino en conducir al espectador a un terreno de lo asombroso. En este juego, la tecnología es sólo una herramienta más. Resulta llamativo el hecho de que Lepage no graba vídeos de sus montajes más que con fines de ayuda a la regiduría, pero nunca para ser mostrados. Cuando ocasionalmente ha hecho una versión cinematográfica de alguna de sus obras el código es ya otro: estamos fuera del terreno de lo teatral para ubicarnos en el del cine. Tampoco es ocioso subrayar que Lepage bautiza a su compañía como Ex Machina, recordando tal vez que también los antiguos griegos tenían su propia tecnología y que este concepto (y su uso en el teatro) no es en sí mismo algo nuevo. No es lo tecnológico lo que ocupa lugar en las producciones del canadiense, sino los resultados, los efectos, los “trucos”, si se quiere decir así, que esa tecnología ayuda a conseguir. En ese sentido, su trabajo me parece más conectado con las Fantasmagorías del siglo XVIII, con cierto teatro barroco, con los espectáculos de los magos, que con la modernidad al uso. Lepage juega con las proyecciones de vídeo como Robert Houdin lo hacía con la electricidad. Como un Thurstone, como un Maskelyne, Lepage simula estar solo en el escenario cuando en realidad se mueve entre cajas un grupo de ayudantes invisibles (o visibles; véase el “doppelganger” de *Elsinore*) que contribuyen eficazmente al buen funcionamiento de la escena, al éxito del “truco”. Como todos los magos del mundo, Lepage dirige nuestra mirada a su mano derecha cuando va a engatusarnos con la izquierda. Recordemos esa escena de *El lado oculto de la Luna* ya mencionada: Philippe se transforma en su propia madre. ¿Cómo lo ha hecho? se pregunta el espectador. Ha bastado un cambio de luz, un fogonazo dirigido a los ojos del público, para que, en el parpadeo, el actor vestido de hombre se transforme en actor travestido de mujer. Lepage, lo hemos dicho ya, lo explica en términos del kabuki, donde, efectivamente, existe ese rápido

cambio de vestuarios. Pero el mecanismo, simplísimo, es típico de la magia: el vestido femenino se esconde, ya puesto, bajo la bata de baño que viste Philippe la cual, a su vez, desaparece en el fondo del armario durante el cambio de luz.

Este aspecto “mágico” se acentúa, por supuesto, en los solos de Lepage, aunque también forma parte del resto de su obra. Al fin y al cabo, como dijo Houdin, “un mago no es más que un actor que hace de mago”, y esta definición, que encierra, por un lado, un claro pragmatismo, y por otro, una vocación igualmente clara de entretenimiento, se ajusta como un guante a nuestro canadiense. Lepage disfruta explicando las complejidades del teatro isabelino (y de su propio trabajo) en términos absolutamente prácticos, en términos de “craftmanship” (artesanía), eludiendo misticismos y declarando que muchos de los famosos monólogos shakespearianos fueron compuestos para ocultar los ruidos producidos por el cambio de escenas. Al mismo tiempo rinde homenaje (en *El confesional*) a un director como Hitchcock, el llamado mago del suspense, probablemente el máximo exponente de una manera de ver el cine donde la exaltación del puro entretenimiento no sólo no contradice la calidad de la película, sino que además contribuye a elevar ésta a la categoría de obra artística.

Robert Lepage, digámoslo al fin, tiene, entre sus muchas virtudes, la de no ser aburrido; la de no necesitar acompañar sus espectáculos de esa pátina pedante de creador prestigioso ante la que el público reacciona diciendo “es Cultura, preparémonos a dormir un rato”. Puede que a uno le gusten más o menos sus obras, puede que incluso no le gusten en absoluto, pero ni sus críticos más encarnizados podrán acusarle de hacerles bostezar; en todo caso, podrá tenerles con la boca abierta de sorpresa. Porque en el sombrero de Lepage quedan muchos conejos que sacar y sólo hay que dar tiempo al tiempo para comprobarlo.