

"YO SOY UN FACILITADOR"

El director quebequès Robert Lépage, un dels creadors escènics de més renom internacional des de la dècada dels noranta, va passar el mes d'agost al Teatre Lliure, preparant el seu muntatge de "La Celestina" amb Núria Espert i David Selvas, entre d'altres. Pocs dies abans de l'estrena, va protagonitzar una trobada amb els estudiants de l'Institut del Teatre, moderada per Joan Abellan. En aquesta conversa oberta, Lépage va comentar alguns aspectes de la seva feina, com ara el seu mètode de treball, l'origen d'alguns dels seus espectacles o la seva relació amb la tecnologia.

Una trobada amb
ROBERT LÉPAGE,
moderada per
JOAN ABELLAN
i amb la participació dels estudiants
de l'Institut del Teatre.

JOAN ABELLAN.- Davant les seves creacions, tinc la impressió que la seva poesia, la seva visió tan compromesa del món contemporani, gairebé sempre es basteix creuant un element molt èpic, molt històric, molt supraquotidià, amb la presència d'una petita problemàtica individual. Aquesta combinació tan difícil de practicar, en les seves mans, dóna fruits notables. També veig, en l'ús que vostè fa dels llenguatges escènics, dos Lépage distints, el més artesà que treballa amb les mans, que fa el teatre amb els materials més nobles, i el més sofisticat que agafa les possibilitats tecnològiques més avançades i les fa servir en escena sense escrúpols. ¿Li sembla correcte dir que és la confluència constant d'aquestes dualitats allò que

descriu millor l'univers formal del seu teatre, Mr. Lépage? Un univers que ens interessa, val a dir-ho, sobretot en la mesura que sempre tradueix de manera ben directa alguna idea essencial de la nostra existència.

ROBERT LÉPAGE.- *Para empezar diré que no tengo ninguna de estas cosas en la cabeza cuando empiezo a trabajar. Me congratula que lo haya dicho, pero nada de eso me preocupa cuando empiezo a trabajar, porque al principio es importante creer en el caos. Es una situación muy insegura para los actores, los artesanos y los colaboradores que trabajan conmigo porque no hay soluciones para nada, no hay temas, no hay nada, es sencillamente un juego, una oportunidad que tiene un grupo de artistas de trabajar juntos. Y entonces, en un momento determinado, aparecen un tema y una forma. Para mí es importante que estos dos aspectos estén en plan de igualdad, que haya un tema y una forma para hablar del tema. Después es importante investigar alrededor de este tema y esta forma, pero nunca estoy preocupado por un objetivo. Hay mucha gente que cree que lo he pensado todo con anterioridad, pero no es verdad, al principio sólo hay un caos total y una gran inseguridad, estado que considero muy rico porque empuja a los creadores y a los actores a hacer cosas que nunca han hecho y a decir cosas que son modernas, ya que se dicen y aparecen en el momento. Y de hecho, ésta es la razón por la que el teatro me interesa más que el cine. El teatro es una cosa cambiante, deportiva, un juego que evoluciona continuamente.*

Al principio las obras son siempre horribles y ninguno de los creadores y colaboradores sabe qué hacer, pero después de muchas funciones, hay una lógica con el público, con la crítica y con el especialista que nos guía y nos ayuda a entender lo que intentamos hacer. En los inicios, cuando estudié teatro en el Conservatorio del Québec, quería ser actor, pero para mí en la escuela era muy difícil actuar porque la única cosa que tenía era el texto. El texto es muy interesante e importante, pero no es la única cosa en el teatro. Está el cuerpo, está la luz, está la arquitectura, muchas otras cosas que también hablan. Mi interés en la tecnología no es un interés de gadget. Creo que todas las nuevas tecnologías vienen con un nuevo lenguaje, un nuevo código, que participa en la evolución de la palabra, en cómo se cuen-

ta una historia. Por ejemplo, en el siglo XIX todos los pintores creyeron que la invención de la fotografía sería la muerte de la pintura, porque había una nueva tecnología llamada fotografía que hacía un retrato fiel de la realidad. Los pintores creían que el objetivo de la pintura era hacer un retrato realista, pero llegó la fotografía, lo hizo mejor, y los pintores creyeron que la pintura estaría muerta al cabo de cincuenta años. Pero la pintura no murió, sino que se liberó. La libertad de cambiar el vocabulario y la manera de hacer es difícil de aceptar para un artista, aunque después de cincuenta años la pintura dio los Picasso y los Dalí, por ejemplo. Por tanto, si la tecnología de la fotografía no hubiera existido para hacer los retratos, quizás la pintura no hubiera sido libre. Ha sucedido lo mismo con la televisión y el cine, y con internet y la televisión: cada nueva tecnología viene a liberar la tecnología precedente, el modo de expresión anterior.

Yo creo que el teatro es el lugar más libre del mundo porque el realismo está en el cine. Hay muchas cosas que el teatro puede permitirse. Hoy en día es posible hacer cualquier tipo de teatro, realista, expresionista, dadaísta o impresionista. Ésta es la razón por la que cuando trabajo en el cine me siento encerrado, porque es una forma de expresión muy joven y, por tanto, cree que las cosas deben de hacerse de una determinada manera. El teatro, en cambio, es muy libre, todo es posible en él.

JOAN ABELLAN.- Un dels aspectes notables dels seus espectacles és sempre el seu contingut, la seva ambició temàtica, la importància de les coses que s'hi expliquen. Hi ha molts directors teatrals amb la capacitat de crear bellesa a l'escenari; però força menys capaços d'incidir d'una manera sovint tan sintètica en coses tan complexes com, per exemple, la idea dels grans flagells a *Els set afluents del riu Ota* o el fantàstic paral·lelisme entre Cocteau i Miles Davis del meravellós *Les agulles i l'opi*. ¿Quines emocions inspiren els seus temes?

ROBERT LÉPAGE.- En *La cara oscura de la luna*, por ejemplo, había el proyecto de hacer dos espectáculos diferentes. Uno sobre la exploración lunar, porque había leído un libro sobre Buzz Aldrin, que fue el segundo de los astronautas que caminaron por la luna (el número uno fue Neil Armstrong), y toda la problemática de ser el número dos me interesa mucho. Por tanto, tenía esta idea de hacer un espectáculo sobre ser el número dos y la luna. Al mismo tiempo, se murió mi madre. Fue un momento de emociones muy fuertes, y pensaba que iba a hacer alguna cosa sobre mi madre, un espectáculo sobre mi relación con ella. Los dos proyectos no tenían ningún tipo de relación, pero un día vi en la basura la puerta de una vieja lavadora industrial y no supe si era la puerta de una lavadora o de una nave espacial. Entonces me di cuenta de que los dos espectáculos estaban en este objeto y de que se trataba del mismo espectáculo, y de que en alguna parte, no sé dónde, había una relación entre mi madre y la luna. Y me acordé de que cuando era muy pequeño, un día se estropeó la lavadora y mi madre me llevó a una lavandería a lavar la ropa. Fuimos y, me acuerdo bien, para mí era como un panel de control de

Cabo Cañaveral. Aquel objeto estaba lleno de cosas muy personales, muy íntimas, y de cosas universales, la actitud del hombre de explorar, de andar, de conocerse, de buscar un punto de vista para ver su mundo... y las dos cosas son una. Es importante porque todas mis obras y todas las obras de la compañía están hechas de esa manera: nunca hay un momento en el que digo "el tema es éste", sino que se trata de algo intuitivo.

Cuando termino una obra, la verdad es que no sé qué he hecho, es muy difícil hablar de ello. Yo leo las críticas y hablo con el público porque me dicen que mi espectáculo habla de eso y aquello. Para mí es una cosa importante porque el teatro cambia cada día, en todos los ensayos y en todas las funciones. Quizás al final, después de una gira de cuatro años, no cambia mucho (aunque todas las giras son ocasiones de volver a trabajar algunas cosas y de hacer evolucionar la obra), pero al principio sí que cambia, y se producen cambios enormes. De hecho, es normal que los actores me quieran matar, cuando una hora antes de la función les digo que este personaje va aquí, que esa escena la he cortado... Es difícil para ellos, aunque en general son muy deportivos y les gusta lo peligroso del teatro. Aunque tampoco hay mucho peligro, la verdad, ya que yo me he equivocado muchas veces y estoy vivo.

Yo tengo miedo porque me interesa hacer un buen espectáculo, proporcionar una buena historia al público y tener una buena relación con él, pero me he equivocado muchas veces en circunstancias terribles. Por ejemplo, en la inauguración del Festival de Edimburgo con *Los siete afluentes del río Ota*. Todo estaba lleno de reyes y reinas y el espectáculo fue una catástrofe. Pero yo sabía que había una cosa dentro del espectáculo que era muy rica y no me deprimí, aunque la crítica inglesa me decapitó completamente, dijeron "bah, es su último espectáculo, después de eso no hará nada más...". Pero un mes después fuimos a Manchester y triunfamos. Por tanto, para mí no existe una persona moral que decide si puedes o no continuar trabajando, la persona moral eres tú. Si el trabajo teatral de escritura, de dirección o de interpretación te ayuda a conocerte y a descubrirte, entonces ya tienes el único pasaporte que necesitas para seguir trabajando.

JOAN ABELLAN.- Parlant d'*Els set afluents del riu Ota*, en aquest espectacle hi ha uns dels moments més esfereïdors de tot el teatre dels últims anys. Em refereixo a la part que toca el tema de l'eutanàsia - ara tant d'actualitat per l'impacte de la pel·lícula *Mar adentro*, d'Alejandro Amenábar. Amb elements exclusivament teatrals, és a dir, representats en viu, aquesta part d'*Els set afluents del riu Ota* aconseguia trametre d'una manera brutal, tot i que es veia molt de lluny i a través d'unes finestres, les emocions del moment en què una persona posa fi a la seva vida envoltada d'amics. I passa que ni el realisme de *Mar adentro* ni l'absoluta veritat del vídeo autèntic de Ramón Sampedro tenen la capacitat de commoure, de tallar la respiració com tenia aquella visió feta amb materials absolutament teatrals, allunyats, sofisticats - molt sofisticats, d'altra banda -, d'*Els set*

afluentes del riu Ota. ¿Com es pot arribar a recrear com un joc teatral un moment tan sublim com aquell?

ROBERT LÉPAGE.- *En el trabajo de creación de Ex Machina, hay temas sacados del periódico, de la televisión o de una discusión, y otros sacados de la historia personal y íntima del creador. En el caso de ese momento de Los siete afluentes del río Ota, su origen se encuentra en una soprano dramática que se llama Rebecca Blankenship, a quién conocí en una ópera que hicimos juntos. Un día me dijo: "Tengo cosas que decir pero no sé qué. La carrera de cantante ya no me interesa, o más bien quiero continuar cantando pero el sistema de la ópera no me interesa. ¿Es posible que me uses en tu trabajo de creación?". Y yo dije que sí, que no sabía cómo pero que era posible. Empezamos a trabajar en Los siete afluentes del río Ota y, tras dos o tres semanas de trabajo con los actores, nos encontramos con un problema de estructura dramática, ya que, por razones técnicas, era importante para la historia que se casaran un homosexual y una cantante de ópera. Era imposible, pero se tenía que hacer para arreglar un problema de estructura dramática. Era terrible. Y entonces, un día, Rebecca se acordó de que un amigo suyo que había muerto de SIDA le había pedido que se casara con él porque, como ella era ciudadana suiza, él podría conseguir dinero del estado y del ayuntamiento de Zúric para su enfermedad. Entonces me di cuenta de que esto funcionaba, y por tanto el personaje tendría el SIDA y trasladaríamos la acción a Holanda, donde había una ley que legalizaba la eutanasia. De esta manera encontramos esta historia. Y cuando llegó el momento de improvisar, para ella fue una cosa terrible, porque lloraba, lloraba y lloraba. Fue algo muy emocional. Los actores que interpretaban los papeles de la madre y el enfermo no sabían qué hacer, y al final fue una escena muda. La grabamos en video y no cambió nada en tres años, la energía de los actores cambiaba cada vez, pero fue imposible cambiar o decir algo porque ella sólo lloraba en cada función. Fue un momento mágico en el trabajo, pero el detonante fue una cosa técnica, como todas las cosas interesantes del mundo del arte.*

Por ejemplo, hace años monté un espectáculo que se llamaba Elsinor, a partir de Hamlet. Hamlet es una obra maestra de monólogos, principalmente; los mejores monólogos para un actor están en Hamlet. Pero creo que se plantean muchos problemas para un director cuando estudia la escenografía y los cambios de vestuario de los actores para interpretar los diferentes papeles. Para mí, la manera de solucionarlos es decir al personaje principal que se ponga delante del telón y diga "to be or not to be" mientras se producen cambios detrás del telón. Está claro, es una manera de ver Hamlet. Y los ingleses querían matarme, detestaron este punto de vista. Pero yo sigo creyendo que los mejores momentos de la historia de la dramaturgia son momentos de necesidades técnicas. Porque el teatro no es como el cine o la literatura, es una cosa práctica, con ruidos, con problemas de tiempo, con problemas de muebles... Cuando leo obras de teatro me gusta imaginar cuál sería el problema para representar ese momento mágico de literatura, cuál sería el detona-

dor, y creo que el detonador ha sido siempre cambiar alguna cosa del vestuario o de la escenografía. Y La Celestina es interesante y muy problemática a la vez porque no ha sido escrita como una obra teatral normal, sino como un guión de cine en el que se cambia constantemente de lugar. ¡Es una pesadilla para el director! Pero cuando encuentro una solución encuentro un momento mágico. Y es la cosa que más me interesa del teatro.

UN ESTUDIANT.- *¿Qué sentido es para usted más importante, la vista o el oído?*

ROBERT LÉPAGE.- *En el mundo latino, los franceses, los italianos, los españoles, no sé los catalanes, hablan de "espectador", la persona que va al teatro a ver una cosa. En cambio, en el mundo anglosajón se habla de "audiencia", las personas que van a oír una historia. Para mí ésta es una diferencia importante: no es un simple juego de palabras, sino que dice mucho sobre las diferencias culturales. Yo creo que las dos cosas, oído y vista, son muy importantes, y tiene que haber un equilibrio. La luz es muy importante. La luz es un instrumento que ayuda a la palabra, al sonido. El teatro empieza cuando la palabra no es suficiente. En un momento determinado, hay hombres y mujeres sentados en círculo alrededor de un fuego, hablando y explicándose historias. El teatro nace cuando uno de ellos se levanta y su sombra se refleja en la pared, cuando la luz empuja la palabra a encarnarse. Ésta es la razón por la que creo que hoy en día la tecnología, cuando está bien empleada, es este fuego, su evolución.*

En cualquier caso, hay una cosa interesante en este debate: el teatro está estrangulado por el reino de la literatura. Sucede algo parecido a lo que pasó con la música en un momento determinado. La música fue libre durante muchos siglos, pero llegó un día que fue importante crear un sistema para anotarla y recordarla y, a partir de ese día, las personas que poseían la notación constituyeron una especie de mafia, porque eso era la memoria, y la libertad de la música estaba encerrada en ese sistema. Con el tiempo, el jazz y otras formas se negaron a aceptar que la música fuese una partitura, y reivindicaron la música como algo libre, estructurado, que a veces se escribe y otras veces no. Creo que en el teatro pasa lo mismo. La única memoria de Shakespeare o de Cervantes, la única cosa que se conserva, son los papeles con el texto. Y las escuelas de teatro son el reino de la literatura. Yo he cambiado mi actitud cuando he trabajado en Japón, donde las dos ideas se complementan en el lenguaje. La caligrafía del japonés es muy interesante porque es una sucesión de imágenes y sonidos, como una película de cine. Por tanto, en las culturas orientales ya se encuentra la idea del sonido y de la imagen. Mientras que nuestra civilización occidental es una civilización sólo de oído, donde hay una gran separación entre las artes visuales y las que no lo son, en las civilizaciones orientales no hay tanta diferencia porque la expresión cotidiana ya combina imagen y sonido. Este hecho ha cambiado mi percepción de la comunicación teatral.

UNA ESTUDIANT.- *Querría volver a la idea de caos y magma de la que ha hablado antes, y me gustaría saber si deja mucha libertad al actor o a los colaboradores, y si cuando llega un concepto, la forma la marca el espacio o deja al actor que cree sus cambios entre escena. O sea, si nos podría hablar un poco sobre la estructura del montaje...*

ROBERT LÉPAGE.- *Los actores tienen mucha libertad. Hay actores que no quieren volver a trabajar conmigo después de haberlo hecho porque es demasiado inseguro, no hay garantías y los papeles no están distribuidos de antemano, sino que, al empezar, son simplemente un grupo de actores y no sé quién va a hacer qué. Hay actores que no quieren trabajar de esta manera y yo lo entiendo, lo respeto. Por el contrario, hay actores que sí quieren. Cuando un texto existe, el trabajo del director es ayudar al actor a reinventar las palabras para dar la impresión de que el actor lo inventa de nuevo, lo crea. Siempre hay ese trabajo. Cuando trabajo con mis actores sobre una creación, no trabajo así, porque los actores crean el texto y yo les ayudo a hacerlo, pero la palabra que sale es una palabra muy íntima, muy personal. Con eso viene un miedo del actor de sí mismo, de conocer algo de sí mismo que no conocía. Por tanto, es importante que yo ayude, entienda y respete el trabajo del actor. Pero hay mucha libertad, y muchas ideas sobre la puesta en escena vienen de los actores. Si sus ideas son mejores que las mías las recojo, lo importante es hacer un buen espectáculo con una buena historia. Como director nunca tomo una actitud de líder, yo soy un facilitador...*

Hay muchas cosas que los actores hacen durante los ensayos sin darse cuenta de que lo que hacen. Mi trabajo es el de tener un ojo para distinguir aquello interesante que ellos hacen y decírselo. No sigo un camino predeterminado, nunca, por lo que es importante para mí verlo todo y poder decir al actor que lo que ha hecho de manera inconsciente es muy interesante y que lo pruebe otra vez pero de manera consciente. Y el trabajo de creación se hace de esta manera.

UN ESTUDIANT.- *Me interesa mucho el proceso de creación de sus espectáculos. Usted comentaba al principio que, partiendo del caos, van surgiendo una idea y una forma. Me pregunto si la forma o el lenguaje que utiliza para un espectáculo pueden cambiar mucho en el proceso de improvisación. Y me pregunto también si la forma que decide adoptar determina mucho a los actores o si es a partir de los materiales que le aportan los actores que se transforma.*

ROBERT LÉPAGE.- *En este momento estamos haciendo una nueva creación sobre la voz. No me interesa trabajar con especialistas de voz al principio, sino con personas que son corporales, que no utilizan la voz. Para mí es una manera de aproximarme al tema de una forma original y diferente. Después ya iremos a ver a un especialista de voz. Por tanto, no hay una receta. El trabajo formal es muy importante porque, a menudo, la forma contiene el tema. La forma cambia, pero yo*

nunca me agarro a una idea. Es un trabajo que pide mucha humildad, una cosa muy difícil para muchos de nosotros, pero que hace falta porque la cosa más importante es el espectáculo, no la reputación del director o del actor. Todos necesitamos trabajar para eso, y si una persona, por ejemplo, se queja de que ha aprendido a bailar claqué y no lo usa, pues da igual, le servirá otro día. Hay muchas frustraciones pero no hay guerra, hay confrontaciones de gusto estético pero no discusiones causadas por el género, el escalón social o la nacionalidad, tipo "tú no me entiendes porque no entiendes mi origen". Hay demasiado de eso en el trabajo teatral de hoy. Yo creo que el trabajo en la discusión se debe hacer de una manera intuitiva. Por ejemplo, si el punto de partida es un juego de cartas, no es posible tener discusiones interminables. Si para mí un juego de cartas es la historia de cuatro familias, no es posible que tú digas que no estás de acuerdo, que lo interesante para ti es la diferencia entre el color negro y el rojo. Todas las ideas son interesantes, es un caos total, pero nunca hay una discusión, sólo un intercambio de impresiones y de intuiciones. Cuando el espectáculo está abierto, cuando el público y la crítica reaccionan, entonces sí que es posible discutir, pero cuando trabajamos sobre un tema sólo estamos preocupados por la poesía y la sensación de las cosas. A menudo el resultado es más sensual que intelectual.

JOAN ABELLAN.- *¿Quina diferència hi ha en el procés de treball, segons es tracti d'una creació absoluta de l'Ex Machina, la seva companyia, o de l'encàrrec d'un teatre per a escenificar una obra de repertori?*

ROBERT LÉPAGE.- *Hay siempre una diferencia porque en el segundo caso el origen del tema y de los personajes no soy yo, pero es importante tratar cada espectáculo de la misma manera. Para La Celestina, casi todos los actores vinieron a Québec, donde tengo una caserna de bomberos transformado en estudio para ensayar e investigar. Vinieron en febrero, cuando hacía mucho frío. El trabajo no es únicamente un trabajo sobre el texto, es un trabajo sobre ellos mismos, en el sentido que durante dos semanas hay un periodo de juegos en el que es importante encontrar la energía de este grupo, ya que el espectáculo se va a hacer sobre esta energía y con estos actores, y la personalidad del espectáculo y de los personajes viene directamente dada por ellos. No soy un director que dice a un actor que el personaje está aquí y que tiene que ir hasta allí, sino que lo descubrimos juntos. El actor tiene mucho espacio para proponer, pero necesita tiempo. Ésta es la razón por la que pasamos un periodo de trabajo en Québec antes de iniciar los ensayos, en un sitio que nos ayuda a buscar formas, voz, luz... No tengo el presupuesto de Peter Sellars o Robert Wilson, directores que tienen mucho dinero y mucho tiempo para buscar e investigar.*

UNA ESTUDIANT.- *Yo quería preguntarle sobre su trabajo en la ópera. Con los cantantes no puede trabajar de la misma manera que trabaja con los actores. ¿Cómo trabaja en este caso?*

ROBERT LÉPAGE.- *Es muy difícil. Durante muchos años, las grandes compañías de ópera del mundo me pedían que hiciera El Anillo de los Nibelungos, que es una obra de nueve o diez horas con coros enormes, muchos papeles, una música... Siempre decía que no porque, no siendo un experto en ópera, mi primera experiencia no iba a ser El Anillo. Pero un día, un director de la Ópera de Toronto me dijo que había dos pequeñas obras, Erwartung y El castillo de Barbazul, que formaban una especie de programa doble. Aunque difíciles, ambas eran interesantes, y tenían la ventaja que contaban con pocos papeles: uno de femenino en Erwartung (además de tres bailarines) y dos masculinos en Barbazul. Entonces dije que sí y fue la ocasión para hacer mucha investigación, porque todo el tiempo que en ópera se pasa trabajando con los coros y otras cosas, yo lo pasé con los solistas. Por tanto, fue muy fácil investigar. Y fue un éxito, porque los dos espectáculos viajaron por todo el mundo, recibí muchos premios y, como era mi primer trabajo en ópera y funcionó, otras compañías me pidieron que hiciera cosas similares.*

Después he hecho grandes espectáculos con coros, pero es siempre mi pequeña compañía, Ex Machina, la que coproduce con los grandes teatros de ópera del mundo, y somos nosotros quienes lo hacemos todo: la investigación, el trabajo de concepción, el trabajo de construcción, todo, en Québec, en la pequeña caserna, y después vamos al gran teatro de París, Berlín o Tokio y llegamos con una producción diferente que si la hubiéramos hecho en La Bastille o en el Teatro Real. Por tanto, es un sistema que imponemos a los teatros de ópera, que trabajan en un sistema terrible. En París, en La Bastille, que es el teatro de ópera más grande del mundo, un día, antes de comenzar el ensayo, buscaba la cafetería y una persona me dijo que estaba en el primer piso. Fui y me encontré con un piso en el que sólo había abogados. Me dijeron que no era allí y me fui al segundo piso, que estaba lleno de representantes sindicales del coro, de la sastrería, etc. Y no vi a ningún artista o músico. Es terrible, ¿no? Es una lucha sindical continuada. Por eso es imposible hacer cosas diferentes en ese teatro de vanguardia, imposible. Un día el ensayo se anula por la huelga del coro, que se solidariza con alguien que no tiene su permiso de trabajo, pero al día siguiente se anula otra vez porque hay una persona de vestuario que, según los convenios, no puede trabajar tres días seguidos, etc. Finalmente, de treinta días de ensayo, se ensaya doce. Es una vergüenza. Por tanto, es importante para un director o para una persona como yo tener una estructura, en mi caso Ex Machina, que imponga una manera de hacer, ya que si no, sería imposible hacer nada.

JOAN ABELLAN.- ¿Ens dóna, abans d'anar-nos-en, alguna clau per veure la seva Celestina?

ROBERT LÉPAGE.- *Simplemente recordar que es una traducción de una traducción. Es una obra española muy importante que fue adaptada y traducida al francés-quebequense por un gran poeta llamado Michel Garneau, que es un poeta muy*

moderno, un poeta de teatro, para después ser retraducida al español. Por tanto, ha habido un filtro. La obra no se ha hecho de una manera histórica, sino que hay un filtro donde las cosas que una ciudad como el Québec, norteamericana, entendía de La Celestina, han sido atrapadas y presentadas en el espectáculo. Hay una cosa importante y es que la obra fue escrita casi el año que Cristóbal Colón descubrió América. Para nosotros, La Celestina es como algo prehistórico porque el Canadá y el Québec son culturas muy jóvenes, por lo que nuestra visión de La Celestina y la utilización de sus temas es muy diferente de si hubiera sido rehecha por un grupo europeo. ■

Aquesta trobada va tenir lloc el 10 de setembre de 2004 al Teatre Estudi de l'Institut del Teatre.

Robert Lépage es va expressar en tot moment en castellà. Com és habitual en el DDT, mantenim en la llengua original cadascuna de les intervencions.

El text ha estat transcrit per Víctor Muñoz i Calafell i revisat per Joan Abellan.

Joan Abellan és professor de l'Institut del Teatre i, actualment, coordinador de Recerca i Formació Continuada. És autor de nombrosos textos de teoria i divulgació de les arts escèniques, entre els quals destaquen "Els artistes plàstics de l'EADAG" (2003), "Els Joglars. Espais" (2002), "Boal conta Boal" (2001) o "La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre actual" (1983). També és autor d'obres teatrals com "La ruta del salmó" (1985) o "El collaret d'algues vermelles" (1979), amb les quals va guanyar els premis Ignasi Iglesias i Serra d'Or.