

Jorge Lavelli: «No quiero que se sepa de mí»

EL TEATRO, SINTESIS DE LA REALIDAD

MARIA ESTHER GILIO

JORGE Lavelli es tímido a pesar de sus éxitos en París, Roma, Nueva York. Uno de los más grandes *metteur en scene* del mundo, de los más revolucionarios, de los más creativos. Pero que baja los ojos cuando tiene que responder sobre sí mismo, sobre sus sentimientos o su vida privada. «Lo único que importa es la obra, dice, en la obra está todo. Hay que buscar.»

—¿No le gusta hablar de sí mismo?

—Nunca hablo de mí mismo con nadie.

—Menos aún con un periodista.

—¡Imagínese! Para que todo el país lo lea. La idea me produce horror. Aun con mis amigos más íntimos me cuesta hablar de mí mismo. Me resulta difícil, muy difícil.

—Debo suponer que nunca ha consultado un analista.

—Nunca, desde luego. No voy por ahí. Pero...

—Siente que no lo necesita.

—No lo necesito porque hago teatro, que es una forma de locura también.

—Por lo menos una forma de canalizarla.

—Es una forma de canalizar todo. Por eso le digo que lo interesante no es la persona sino la obra.

—Lo que la obra diga de usted nunca será demasiado claro.

—Yo no quiero que sea demasiado claro, no quiero que se sepa de mí, no quiero saber de los otros. Quiero que los otros guarden su misterio. A partir de esa proposición uno puede soñar.

—¿Qué diferencia hay para usted entre dirigir una obra de teatro y dirigir una ópera?

—Hago un punto de honor en decir que las cosas similares son las fundamentales. Cuando pongo en escena una obra dramática nunca pienso que estoy poniendo frases en escena. Y cuando pongo una ópera tampoco pienso que estoy poniendo notas. En ambas cosas lo que se lleva a escena son situaciones.

—De cualquier manera su trabajo será diferente en un caso y otro. Por-

que en la ópera habrá otra autoridad, otra voluntad, además de la suya.

—Sí, eso determina una diferencia que es tal vez la única. En el teatro dramático las situaciones tendrán una respiración, un ritmo y un orden general que estará decidido por mí mismo. En una ópera el ritmo estará dado por la partitura. En el primer caso yo creo mi propia respiración, en el otro debo adaptarme a la respiración que marcan el compositor y el director.

—¿Se interesaba en la ópera antes de encararla como trabajo?

—La ópera siempre me había aburrido. Para mí tenía algo de muy falso. Yo había visto óperas de niño y un día, veinte años después, volví a ver ópera. Quedé anonadado. No podía creer que aquello seguía exactamente igual. Me resultó fascinante y aberrante descubrir cómo todo se había conservado.

—¿Cuál sería la razón de que la ópera haya quedado tan detenida en el tiempo?

—Se trataba de un espectáculo que no se concebía como teatro. Lo que importaba era la música. A partir del momento en que uno concibe la ópera como teatro ese punto de vista hace variar todas las componentes.

—¿No cree que el público de ópera

también influye, que como los niños respecto de los cuentos, quiere que todo se repita exactamente?

—Sí, sí, eso es verdad. El teatro lírico mantiene la vigencia del recuerdo. Es el único teatro que la mantiene. El espectador quiere que todo sea igual. Quiere volver a sentir la emoción que una vez sintiera. Quiere que no le cambien una coma. En Roma hice «L'enfant et les sortilèges», de Ravel, y no pasó nada. Nadie protestó. A los clásicos amantes de la ópera esta pieza no los conmueve. Pero hice «Madame Butterfly» y la reacción fue otra.

—No podían perdonarle un Puccini que no fuera el de siempre.

—La gente se apasionó, se enfureció. Nunca se había hecho «Madame Butterfly» así. Siempre se repetía la misma japonesería. Hubo una revolución. Fue divertido y violento.

—Usted dijo que entre teatro dramático y lírico no hay diferencia. Concretamente ¿en qué sentido la ópera es teatro?

—La ópera tiene un tiempo y un espacio común con el teatro. Tiene la *souplesse* y la fragilidad del teatro.

—Usted habla a menudo de esa fragilidad. En un programa hablaba de ese instante que transcurre entre el gesto que se hace y la mirada que lo recoge.

—Entre el gesto que se hace y la mirada que lo recoge se abre el tiempo de la muerte que es a la vez el tiempo de la vida en su esplendor. El momento privilegiado del teatro, decía.

—Casi no nació cuando ya debe morir.

—Paradójicamente es la percepción de esta muerte lo que engendra la emoción. Ese es el privilegio del teatro: focalizar una cosa y un instante después dejarla morir.

—¿En qué sentido se considera un innovador?

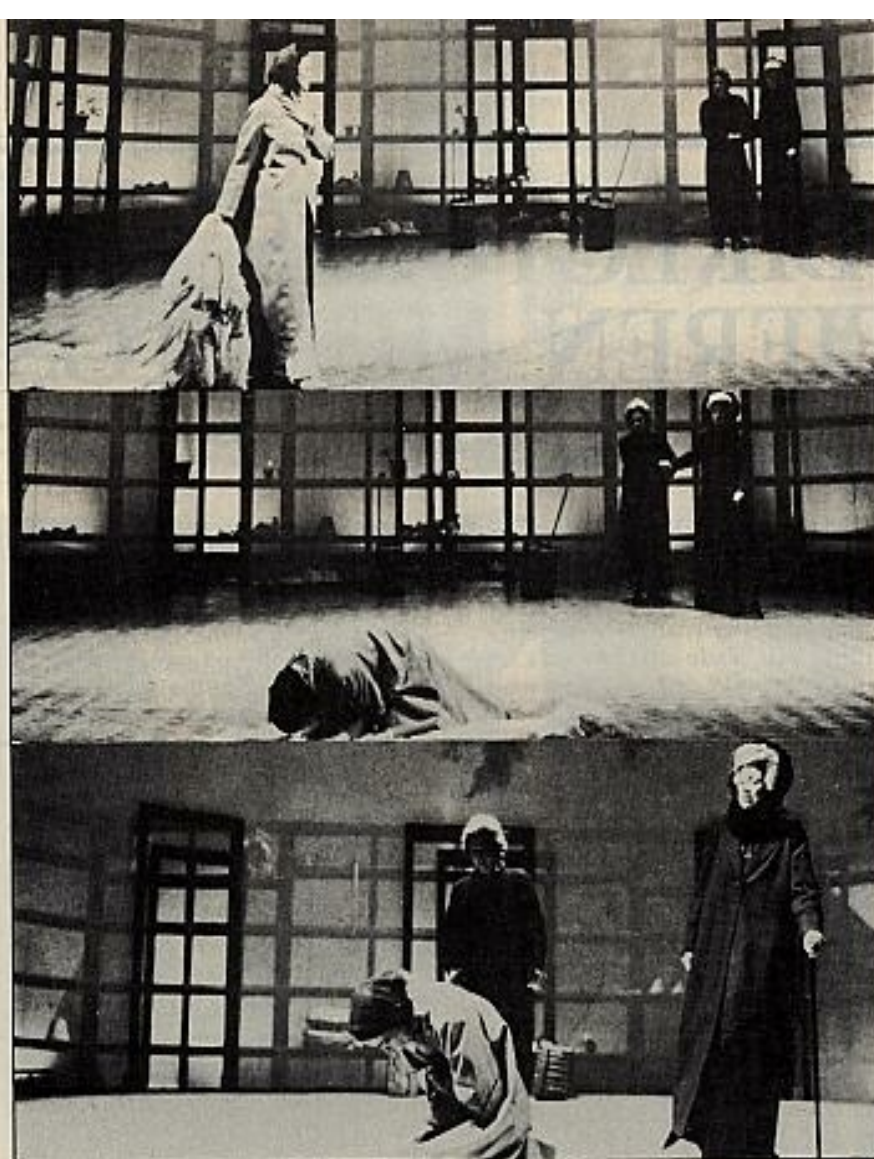
—Si el teatro es, como decimos, un arte del instante, si su vocación es la muerte, innovar ¿qué es? Es difícil hablar de innovar. Porque la memoria es muy corta y muy frágil. Innovar es no estar muerto, tal vez. Innovar... no sé cómo se puede innovar.

—Tal vez usó mal la palabra. ¿Le parece mejor cambiar, transformar?

—Yo diría destruir y recons-

Jorge Lavelli dirigiendo la puesta en escena de «Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores», de Federico García Lorca.





Secuencia de «Doña Rosita la soltera», dirigida por J. Lavelli.

truir. No se puede crear, sin destruir algo. Destruir no es innovar. ¿destruir y recrear es innovar? Creo que sí. Eso sería el trabajo creativo. Pero ¿en qué sentido soy un innovador? Sólo el tiempo lo dirá, la memoria y el tiempo.

-Aceptada la palabra le pregunto: ¿le importa ser un innovador?

-No me mueve la idea de innovar sino de ir ejerciendo, a través de un vocabulario una cierta escritura que corresponde a una cosa que considero auténtica, que es una manera de ver el teatro y de rehacer la vida y el mundo.

-Usted ha dicho «A través del teatro reconstruyo el mundo. Reconstruir el mundo es una oportunidad de sobrevivir a la muerte».

-Una oportunidad provisoria de sobrevivir a la muerte. La puesta en escena hace posible esta hazaña.

-Sus críticos opinan que usted dirige siempre una misma obra. Que como muchos escritores repite sus obsesiones como en una espiral, de una obra a otra.

-Creo que eso es verdad, que uno vuelve siempre sobre lo mismo. No yo, todos. Aunque siempre de una manera diferente.

-Usted no hace un teatro realista. ¿Cómo describiría lo que hace?

-Hago un teatro que es una síntesis de la realidad que no es lo mismo que teatro realista. Si tuviera que dar un

hombre que fuma un cigarrillo añadiría también el sueño de ese hombre, su delirio, su sufrimiento. Allí hay una opción como hay una opción en la elección del espacio, de los materiales. Nada anecdótico me interesa, y en eso también hay una opción.

-¿Si tuviera que llevar esta habitación a una escenografía?

-Trataría de transmitir, por ejemplo, que ella es el lugar de mi encierro.

-¿Qué pasaría con el televisor, las cuadros, el teléfono?

-Estarían de más. Son lo anecdótico. Sólo tienen un valor decorativo, ningún valor dramáticamente.

-En definitiva sólo utilizaría aquello que sirviera para expresar su encierro. No habría ningún objeto que no obedeciera a una razón de existir. ¿Tampoco en el vestuario?

-En nada. Ese es mi punto de partida: ir a lo esencial. Yo diría que trato de dar al espectador un vocabulario, una llave de lectura. Imaginativa, amplia, no anecdótica. Esto no quiere decir que no utilice mesas, sillas.

-Cuando estas cumplan una misión que trascienda su uso corriente.

-Sí, una mesa será un camino de comunicación o lo contrario. Podrá transformarse en el lugar donde una mujer da a luz, y también ser algo agresivo. Estará en el espacio, pero no jugará

únicamente como mesa, tendrá varias significaciones.

-Las objetos son cambiantes, ¿los personajes?

-No son una sola cosa a lo largo de la obra, no son siempre positivos o negativos. Se metamorfosean y de esa multiplicidad de situaciones va a surgir su riqueza, su complejidad.

-En el ambiente teatral se dice que usted es un masacrador de actores, que suele decir: «al actor hay que violarlo».

Jorge Lavelli ríe con una risa contenida que parece estallar a pesar suyo.

-¿Masacrador? ¡Qué palabra! Y bueno tal vez sí. Es que para que un actor pueda expresar lo que debe expresar hay que encontrar en él sus partes más vulnerables, tal vez las más secretas. Lo interesante es sacar de él lo que nos sorprenda, no lo que esperamos y conocemos.

-¿Cuál es el sistema para eso?

-No lo hay. Depende del actor, yo no puedo tener un mismo sistema para todos. Todos son diferentes y el sistema consistirá en encontrar fórmulas diferentes.

-Pensando que en su teatro nada pasa por casualidad ¿cuál sería el sentido de sacar la orquesta del foso tal como lo hizo en algunas puestas de teatro lírico?

-Tiene entre otras cosas un sentido ético.

-¿Ético? Es una extraña palabra usada aquí.

-Hay una cosa que es propia de la estructura del teatro de ópera y es que la música no tiene ninguna comunicación con la escena. Esto hace que un músico que esté todas las noches ejecutando su parte no sepa lo que está pasando. Porque él está escondido detrás de una partitura. El hecho de pasar al escenario le da una nueva razón de existir.

-Una razón dramática de existir.

-Por supuesto, si no es así debe quedar en el foso. El pasaje al escenario implica al músico en una cosa más comprometida; lo fuerza a buscar una razón de ser. Sacar los músicos del foso también significa salirle al encuentro a la jerarquización que es propia del teatro lírico, el cual es como un espejo de las estructuras sociopolíticas que existen en el mundo. Los músicos enterrados en el foso, lo dice Satgé en su libro, separados y extraños a lo que ocurre en el escenario, son una especie de metáfora de lo que pasa en la vida. Subirlos, ponerlos en el mismo plano que el resto de los participantes, hacerlos intervenir es dar un paso importante hacia un teatro lírico en el que se concrete una forma ideal de teatro colectivo. ¿Entiende ahora por qué empleé la palabra «ético»? ■