

Episkenion 2 (julio 2014)
nunca es siempre en teatro

ISSN 2340-4485

Entrevista a Jorge Lavelli

María Elena Blay

Esta entrevista se concibió gracias a la ayuda de Rita Gombrowicz. La doctoranda que redacta estas líneas, y cuyo tema central de tesis es el teatro de Witold Gombrowicz, tuvo la oportunidad de reunirse en París con la viuda del escritor polaco, quien le recomendó acudir a Jorge Lavelli, director importantísimo y figura clave para las investigaciones en torno al teatro gombrowicziano. Lavelli fue el principal impulsor del teatro de Gombrowicz y el responsable de su popularidad en Europa, ya que fue el pionero, así que nadie mejor que él para ilustrarnos sobre sus obras y la potencialidad teatral que radica en ellas.

Jorge Lavelli, director nacido en Buenos Aires (Argentina) y afincado en París ha sido director fundador del teatro nacional de la Colina en París entre 1987 y 1996. Podría decirse que la puesta en escena de *El matrimonio* supone para Lavelli un logro importante en su carrera, ya que es la obra que le hizo conocido en Europa y por la que ganaría el gran premio en el concurso nacional de jóvenes compañías.

Nos entrevistamos con él a mediados de julio en París, en su casa, un día muy caluroso que hará que el director ponga en marcha todo su arsenal de ventiladores. La conversación tendrá dos partes, una que ha quedado inédita para siempre y la otra parte que reproduciremos aquí, y que tuvo lugar tras el visionado de esta grabación del año 65, que verán juntos, entrevistadora y entrevistado, con el texto original en mano. Lavelli verá por primera vez este documento histórico en el momento de esta entrevista, ya que obtuvo poco antes el material al haber regresado a finales de mayo de una celebración en homenaje a Gombrowicz que organizaron en el Museo Gombrowicz en la ciudad polaca de Wsol.

Hablarán de esta pieza de Gombrowicz, del autor en sí, del tipo de teatralidad que considera más atrayente nuestro director, de los rasgos principales que considera él que debe tener cualquier propuesta de teatro. Así mismo, dará un repaso por el teatro del absurdo y llegará hasta Lorca.

Jorge Lavelli nos adelantará que el próximo año montará *Idomeneo* de Mozart en el Colón de Buenos Aires y que muy pronto recomenzará la escritura de un libreto de ópera sobre una obra de Copi que será montada en 2015 y que el autor asegura con sus propias palabras que será «extremadamente apasionante».

Contexto: tras el visionado de la obra teatral *El Matrimonio* de Witold Gombrowicz, grabación del año 65.

M^a ELENA BLAY: ¿Qué impresión tiene de ver esta representación al cabo de 48 años?

JORGE LAVELLI: Creo que a pesar de todo el problema y de los cambios, que son importantes, queda esa estructura musical ritual de la representación que por momentos toma animación y que por momentos se hace con un sentimiento fúnebre que pasa por muchos estados, pero siempre de acuerdo a una distancia con relación a una simple evocación; es una evocación a través del recuerdo, del recorrido de una vida visto desde momentos diferentes de esa vida y estructurado siempre en una manera musical, en una organización que escapa a la proyección naturalista del teatro, se inscribe más en el orden ritual y por momentos da la impresión de que es una ópera hablada. Como resultado la gente llegó a hacer un trabajo que tenía un sentido general orgánico. Porque la obra planteaba muchísimos problemas a los intérpretes y les era muy difícil salir de una situación a otra. Y el tema esencial de esta obra, yo diría que es la mirada y es así que la forma de ver articula las situaciones: tocar a alguien y transmitirle al tocarle una especie de fuerza o de violencia que permita que la situación se hinche, como dice el autor, se *gonfle* y luego se *dégonfle*. Como sucede en la vida, es una forma muy atractiva de construir una obra de teatro, para mí.

En suma, no está tan mal, es un documento que tiene su valor histórico, desgraciadamente no hay equivalente sobre la escena. Por eso se habló mucho sobre esta obra, y se escribió mucho sobre ella; también era la época en que Brecht estaba imponiendo su personalidad como autor. Que podría ser visto también con una distancia expresiva, no todas sus obras, pero algunas de ellas, porque Brecht en Francia fue bastante desastroso, era una cosa aburrida, se distanciaba uno porque no pasaba nada. Brecht nunca estuvo contra la emoción, en cambio lo que se veía en escena estaba tan fuera de todo sentimiento que era como un cálculo matemático. Para mí, las obras que yo he visto, en francés, creaban más bien una incógnita, porque no se sabía qué quería decir el autor. Gombrowicz no es Brecht, y no tiene la misma conciencia política de Brecht, no se puede comparar, pero tiene al mismo tiempo por la intuición dramática, tiene la intuición de una dramaturgia de contraste, es evidente, y el tratamiento de las escenas por tema, que da la impresión de estar en el mismo punto, pero las cosas están evolucionando y que hay algo que no se dice que puede ser inquietante o inesperado y que puede suceder y no estamos en la verdadera celebración, sino en la idea de celebración. Me parece un teatro con un aporte extraordinario.

M.E: Porque la anécdota pasa a un segundo plano.

J: Efectivamente, estamos contando la historia del mundo con esta obra.

Las cosas toman una importancia con el tiempo, yo creo que Gombrowicz va a tener una época, que nadie pensará en Gombrowicz durante un tiempo, pero que va a volver, va a renacer, como ha pasado en otros países con otros autores también, porque tiene una estructura que reúne ideas de gente audaz, ideas de gente que comprende el teatro por dentro, y por intuición, no por deducción intelectual. Esas cosas tienen un peso porque son portadoras de emoción a mi juicio, y no de aburrimiento, por eso es que de repente te sacuden, te procuran una emoción y te sacuden, te hacen pensar en el fondo de las cosas sin que te lo hayas propuesto.

Se parece mucho a la Europa de hoy, la Europa de la pre-guèrre. Como Shakespeare hablaba de su época, esto tiene una relación muy íntima y es muy curioso, muy atractivo que sea atemporal.

Yo considero atractivo que sea atemporal. Que se hable de la guerra, del poder, porque es la manera de ver la evolución del mundo, yo creo, y no estar sometido a lo que podrían ser los actos de la historia, una liberación de eso, y una liberación del *esprit* directamente, algo que te permite a partir de lo que estás viendo construir una realidad, imaginar una realidad donde esas situaciones se están inscribiendo o que están próximas a inscribirse. Me parece que tiene una gran vitalidad, un aporte vital muy atractivo. Es teatro teatro, cargado de teatralidad.

M.E: *El Matrimonio se ha representado muy poco. En cambio Yvonne sí.*

J: Sí, Yvonne sí. *El Matrimonio* plantea muchos problemas. Cuando hice la obra por primera vez en el teatro Recamier, había mucha gente intrigada y que discutía a muerte por la obra, seguía discutiendo en la rue Recamier. Vinieron al teatro un filósofo con todo su equipo, era una clase que comprendía preocupación y filosofía y también literatura y política social; el director de ese curso, Lucien Goldmann, que era director de altos estudios en la Sorbona, era un tipo entusiasta que a través de la puesta explicaba que en la obra estaban implícitos acontecimientos de los soviéticos. Le había dado una interpretación un poco brechtiana. Esa idea a Gombrowicz no le había parecido nada interesante. Pero Goldmann decía que aunque no tuviera nada que ver, tenía que ver. Incluso para lo que no estaba escrito, para lo que estaba mostrado en la puesta en escena, no daba una significación poética o simbólica, sino más bien política. Había muchas cosas que los alumnos mismos le planteaban a él en el curso y que cuando se hacían reuniones en las que él intervenía tenía otro tipo de respuestas y eso es lo que yo considero que es lo ideal del teatro, que a partir de una historia abierta cualquier autor se apropia de la historia y la condiciona, la puede reestructurar a su manera. Y eso a mi me parece el teatro de verdad.

M.E: Antes ha dicho una frase: La visión de una pieza es como un caleidoscopio de situaciones.

J: Uno puede escoger lo que le conviene, lo que lo sacude, le interroga y ahí la obra continúa a vivir así, en la memoria de los que la vieron.

M.E: ¿Es legítimo hablar de absurdo si nos referimos a Gombrowicz?

J: Como era la misma época, vivieron la misma guerra, digamos, y decir 'absurdo' que era la invención de un crítico inglés, que a todo el mundo le gustó, empezaron a decir 'teatro del

absurdo'. Y a Gombrowicz lo situaban entre Beckett y Ionesco. Pero él dijo que no conocía el teatro de Ionesco... difícil decirlo, porque no hacía falta verlo, estaba ahí en el hecho de que existan cosas insólitas o inesperadas o obsesionales; el teatro de Ionesco es directamente obsesional, lo que ocurre en su teatro, la multiplicación de las sillas, para un discurso de un tipo que no hace más que gesticular o la idea de los champiñones que van creciendo, tienen mil de interpretaciones. Ese tipo de cosas en Gombrowicz no hay, pero tiene más relación con la vida. En *Pornografía* hay un malestar, que cada uno tiene de perverso o podría tener, esa provocación con los jóvenes, que tenían que ponerlos en escena, eso sí tiene un carácter pornográfico, porque es abusivo. Esos personajes que están provocando o mirando, completando una imagen o escena teatral que es la de los jóvenes. Es cinematográfico pero también teatral.

M.E: Pero mundialmente y en España en particular los autores del absurdo son mucho más populares que Gombrowicz

J: Esa cosa de la cultura francesa que tiene enseguida una promoción, lo que es francés pasa como una vitrina, una proyección. Hay que decir que Ionesco hizo todo su teatro acá. Cuando se hizo la pieza del *Mariage* era el 65, pero Gombrowicz ya había hecho otras obras importantes, nadie podía decir que no conocía a Ionesco, si no conocían su teatro, lo inventaban. Y lo del Beckett fue el 52, antes de Gombrowicz, con *Esperando a Godot* fue el mundo entero que reaccionó. Eso colmó muchos espíritus inquietos para dar un sentido a lo que no encontraban. Yo considero que Gombrowicz es mucho más interesante porque es mucho más sanguíneo, mucho menos racional, el teatro de Gombrowicz tiene una locura, hay siempre un vértigo, la manera de contar la historia, en *Opereta*, es como una caricatura del mundo, y luego la exaltación final, todo eso tiene una chispa contemporánea. Me parece que hay mucho sentido y en Beckett... yo no soy muy beckettiano, es el autor de una idea para mí. En cada obra tiene una idea. Me preguntaban esto en un seminario, yo dije que Copi, que yo conozco muy bien su teatro, tenía más ideas dramáticas que Beckett. Porque había una imaginación desbordante que no tiene fronteras. Beckett tiene un clasicismo y deja cosas oscuras que pueden ser aclaradas por una deducción intelectual pero que escénicamente... ¿por qué el tipo que va con el perro luego cambia? Pero lo que tiene Beckett es que tiene una teatralidad fantástica. En ningún momento puede decir que se está aburriendo y además tiene humor.

M.E: Sin embargo Beckett le ganó el Nobel a Gombrowicz

J: En el terreno de la celebridad, mucha gente sufrió, Valle Inclán por ejemplo también fue una víctima en ese sentido. En literatura, se dan situaciones muy curiosas con respecto a la celebridad. Lorca por ejemplo fue una super vedette, y no había llegado a su madurez como poeta, dada su pronta partida. Pero cuando escribió *Poeta en Nueva York* era una super star.

El estilo inigualable de *El Público*, por ejemplo, es una obra fantástica para estudiar. Yo la monté para inaugurar el teatro de la Colina. Lorca en todos los dominios del teatro era una persona que tenía el sentido de la teatralidad, y no hablaba por nada, tenía significación teatral, social, política, hablaba de su homosexualidad, etc. Él iba siempre con *El Público* en la mano, la tuvo cuatro años en la mano, y le decían que no hacía falta que hiciera cosas así, donde había alguien que estrangulaba un niño, que no se veía clara la sexualidad ahí...

provocaba un miedo terrible. Estaba siendo audaz, se estaba exponiendo en todo lo que había ganado. Habitualmente un autor llega ahí y luego se conforma con sus laureles. En cambio éste se cuestionó su estilo, porque *El Público* no tiene nada que ver con sus obras anteriores, es algo poético pero intrigante, por eso no terminaba de definirla, una pieza a mi juicio una obra genial, de las más geniales que yo conozco en el teatro.

Estuvimos encantados de entrevistar a Jorge Lavelli; todo un lujo gozar de su hospitalidad, su disposición a hablar sobre el autor que le propusimos y la fuerza de su discurso, orientador y a la vez único, como es el que parte de una vivencia teatral asentada, que sienta cátedra.



