



AFLUENTES PEDAGÓGICOS EN EL TEATRO DE ROBERT
LEPAGE

PEDAGOGICAL AFFLUENTS IN ROBERT LEPAGE'S THEATRE

Benjamín Alonso Barreña
Universidad del País Vasco
(benjamin.alonso@ehu.eus)
<https://orcid.org/0000-0003-4647-1054>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2024.53.15
ISSN 2444-3948

Resumen: En este estudio se revisan cuatro aspectos esenciales del periodo de formación y los inicios profesionales del director quebequense Robert Lepage. Todos ellos comparten la práctica de la improvisación y el estímulo de la creación teatral. El objetivo que persigue el presente artículo es el de reconocer, analizar y poner en valor la formación teatral recibida por el director de la compañía Ex Machina, con el fin de constatar la influencia ejercida en sus dramaturgias originales, en su visión del teatro, así como en el particular desarrollo de sus procesos creativos. Se trata, por tanto, de poner el foco en un aspecto esencial —como son las pedagogías y metodologías para la creación teatral— y, posiblemente, menos conocido de la extensa carrera de este artista de proyección internacional. Una reflexión sobre la importancia de la formación para la creación teatral y su influencia sobre la escena contemporánea.

Palabras clave: pedagogía teatral, Robert Lepage, los ciclos Repère, teatro de creación, improvisación teatral.

Abstract: This study examines four essential aspects of the training period and professional beginnings of Quebec director Robert Lepage. All of them share the practice of improvisation and the stimulation of creative theatre. The aim of this article is to recognize, analyse and highlight the actor training for stage received by the director of the company Ex Machina, in order to ascertain the influence exerted on his original dramaturgies, on his vision of theatre, as well as on the particular development of his rehearsal processes. It is therefore a question of focusing on an essential aspect —such as the pedagogies and methodologies for devised theatre— and possibly less well-known of the brilliant career of this internationally renowned artist. A reflection on the importance of training for theatre makers and its influence on the contemporary scene.

Keywords: teaching creative theatre, Robert Lepage, the Repere cycles, devised theatre, theatrical improvisation

Sumario: 1. Introducción. 2. Marc Doré y la pedagogía de Jacques Lecoq. 3. El Instituto de la personalidad creativa de Alain Knapp. 4. Los Ciclos Repère, una metodología para la creación colectiva. 5. La Liga Nacional de Improvisación. 6. Conclusiones. 7. Notas. 8. Agradecimientos. 9. Obras citadas.

BENJAMÍN ALONSO Barreña es doctor por la Universidad del País Vasco con una tesis sobre el director canadiense Robert Lepage, galardonada con el Premio internacional Artezblai de investigación en artes escénicas y la publicación del libro *El teatro de Robert Lepage. Una dramaturgia de la improvisación* (Artezblai, 2023). Es Licenciado en Historia del Arte y Máster en Estudios Teatrales. Se formó en el teatro profesional con el maestro Jacques Lecoq en su École Internationale de Théâtre de París y ha trabajado como actor, ayudante de dirección, director de movimiento y director de escena. Actualmente realiza una investigación postdoctoral en la Universidad del País Vasco, Universidad de Quebec en Trois-Rivières (Canadá) y en la Universidad Complutense de Madrid sobre los vínculos entre teoría, práctica y pedagogía teatral.

I. INTRODUCCIÓN

Las creaciones teatrales de Robert Lepage llevan décadas extendiéndose por los escenarios de medio mundo, como un eco permanente de la cultura quebequense. Aunque su teatro beba de fuentes dispares o esté influido por técnicas y estilos procedentes de otras culturas, el director de la compañía multidisciplinar *Ex Machina* ha sabido desarrollar un estilo dramático propio tan fascinante como reconocible. Las características metodológicas de sus procesos creativos se remontan al inicio de su carrera profesional, y son herederas de una formación pensada y diseñada para la creación teatral. En el corazón de esta pedagogía, late el juego de la improvisación que se revela como una herramienta fundamental, tanto para la creación escénica y la escritura dramática colectiva, como para la investigación artística, técnica y tecnológica.

Si las características que determinan un tipo de árbol son proporcionadas por sus aspectos visibles como son el tronco, las ramas o las hojas, no menos importante para modelar el aspecto físico de su biología vegetal son las raíces subterráneas que no podemos ver, ni tan siquiera imaginar en su verdadera dimensión. Del mismo modo, la magnitud del impacto generado por una obra artística, con su capacidad transformadora hacia el espectador contemporáneo de la misma, puede estar igualmente condicionada por ciertos aspectos ocultos o desconocidos que se escapan a nuestra percepción inmediata, como pudieran ser la formación recibida o las experiencias vitales del artista.

El objetivo que persigue este artículo es el de reconocer, analizar y poner en valor la formación teatral recibida por Robert Lepage, con el fin de constatar la influencia que ésta ha ejercido en su práctica escénica posterior, así como en el particular desarrollo de sus procesos creativos. Se trata, por tanto, de poner el foco en un aspecto esencial, y posiblemente menos conocido, de la extraordinaria trayectoria de este artista multidisciplinar. Aproximarse a las singularidades de la formación teatral recibida por Robert Lepage, nos sirve al mismo tiempo para reflexionar y plantear cuestiones generales y de mayor magnitud sobre la manera de abordar la formación artística: ¿Se puede enseñar a crear? ¿Cómo hacerlo? ¿Qué pedagogías o metodologías resultan más idóneas para crear colectivamente dramaturgias originales que logren cautivar al espectador?

Los ejemplos que presentaré a continuación quizás consigan ofrecer un poco más de luz a estas preguntas, o al menos, servir como inspiración o referente, tanto a creadores como a pedagogos interesados en fomentar y desarrollar una escritura poética de la escena. Seguidamente, mostraré cuatro «afluentes pedagógicos» que han conformado el caudal formativo de Robert Lepage y que considero determinantes en la posterior evolución de su práctica teatral y su particular visión de la creación escénica.

- a. Marc Doré y la pedagogía de Jacques Lecoq
- b. El Instituto de la personalidad creativa de Alain Knapp
- c. Los Ciclos *Repère*, una metodología para la creación colectiva
- d. La Liga Nacional de Improvisación

2. MARC DORÉ Y LA PEDAGOGÍA DE JACQUES LECOQ

Cuando Robert Lepage era estudiante de secundaria, comenzó a cuestionarse la formación que le gustaría realizar pensando en su futuro. Aunque su asignatura favorita era la geografía, atraído por las artes, se acercó al teatro por el mero placer de divertirse en los cursos de expresión dramática que ofrecía su centro de estudios (Chamberland, 1988, pág. 62). Más tarde, fue admitido en el Conservatorio de Arte Dramático donde realizó sus estudios entre 1975 y 1978. Fue el alumno más joven de su promoción y quizás por eso vivió con cierta angustia algunas etapas de su periodo formativo, ya que se mostraba contrario al enfoque psicológico de la interpretación que dominaba aquellos años en el Conservatorio. Como él mismo recuerda, cuando no actuaba como le indicaban, ciertos docentes le señalaban con el dedo y lo mostraban como el ejemplo que no debían seguir el resto de estudiantes (Charest, 1995, pág. 176). Esta circunstancia llegó a generar, en algunos de sus profesores, un cierto descrédito hacia las capacidades actorales del joven Lepage.

A pesar de estas dificultades que hicieron mella en su personalidad tímida, Lepage también encontró el reconocimiento y experimentó verdadero placer en las clases del profesor Marc Doré (Neuville, 1938), con quien descubrió la poesía del cuerpo, del espacio, de los objetos o de las palabras. En el Conservatorio, la mayor parte de los pedagogos

hablaban de la «verdad» del actor, mientras que Marc Doré hacía referencia a la autenticidad, y animaba a sus alumnos autenticidad, y animaba a sus alumnos a buscar la invención de formas para encontrar la poesía de las cosas, la manera de contar, de narrar, de decir. Supo transmitir a sus alumnos una idea que ha sido central en el trabajo posterior de Lepage: entender al actor como un creador. Como señala Charest (1995, pág. 177), si Doré llegaba a ver un atisbo de poesía o de invención en un alumno, mostraba una gran afección y una enorme generosidad hacia esa persona. Para Lepage fue como un verdadero padre, para el bien de muchos estudiantes que han llegado a ser grandes profesionales de la escena, pues ejerció una influencia considerable sobre gran parte del teatro de Quebec, dando pie a la aparición de numerosas jóvenes compañías teatrales.

El encuentro de Marc Doré con Jacques Lecoq se produjo en 1959, cuando el futuro profesor viajó a la capital francesa y, tras realizar unos cursos con Charles Dullin, se inscribió como alumno en *l'École de mime, mouvement et théâtre* de Jacques Lecoq. Allí descubriría el potencial creativo de la improvisación, pero también su lado más angustiante ya que improvisar, sin establecer ningún condicionante previo, suponía tomar un verdadero riesgo que obligaba a los alumnos a lanzarse a un vacío donde, poco a poco, estos iban aprendiendo a través de sus propios errores. Al término de sus estudios con el maestro francés, Doré era consciente del valor del conocimiento adquirido y, aunque hasta ese momento nunca se había planteado dedicarse a la enseñanza, comprendió la importancia de transmitir lo aprendido en un momento en el que todo estaba por hacer en el emergente teatro de Quebec. Con esta intención regresó de nuevo a su país y trasladó la pedagogía de Jacques Lecoq para la creación teatral al Conservatorio de Arte Dramático de Quebec, donde primero fue profesor y más tarde director¹.

De esta manera, Marc Doré se convirtió en el primer docente en introducir el juego de la improvisación en el programa de estudios del Conservatorio. Una importante novedad en su momento, ya que el Conservatorio seguía una formación teatral más tradicional, basada en el estudio de los grandes clásicos de la literatura dramática, fundamentalmente francesa. Si entendemos la escena como un lugar de conflictos, la improvisación teatral favorece la comprensión inmediata de este concepto, ya que se trata de un juego permanente entre lo que sucede en el interior y al mismo tiempo en el exterior de los intérpretes, durante el

momento preciso de la acción o de la situación improvisada. El juego de la improvisación es un verdadero entrenamiento teatral que facilita la agilidad de réplica, los reflejos para responder a distintas estimulaciones y volverse más poroso a las propuestas. Según el propio Marc Doré: *la improvisación teatral es una escuela de la urgencia que genera una palabra viva y espontánea, dramáticamente astuta. Su dinámica impulsa la inventiva del actor, amplía su campo de juego y conduce —por medio del ensayo y la sorpresa— a su estado de disponibilidad, que es quizá la primera cualidad del actor* (Alonso Barreña, 2023: prólogo).

Así mismo, es conveniente señalar que los profesores que imparten esta disciplina tienen una gran responsabilidad cuando han de emitir sus comentarios sobre la misma. Cualquier profesor puede dar un tema de improvisación a sus alumnos, pero la complejidad está en saber lo que hay que decir después. Según Lecoq, ante una improvisación, el docente ha de realizar *constataciones* que nunca deben confundirse con *opiniones* (Lecoq, 1997). Tampoco es una crítica de lo que está bien o está mal, sino una crítica de «lo justo», en el sentido francés de *être juste*, ser acertado, preciso, equilibrado, exacto. Las intervenciones de Lecoq, después de una improvisación de sus alumnos, siempre hacían una referencia al movimiento, constataciones al servicio de una organización viva que puede desarrollarse con un crescendo, un decrescendo, un ritmo... Cada individuo puede sentirlo, y el público sabe perfectamente cuando algo es justo, cuando está *afinado*. De ningún modo se pretende transmitir un saber idéntico, sino que la intención es la de «comprender juntos», de encontrar entre alumnos y maestro un nivel superior que permita a este último, expresar cosas que nunca hubiera podido decir sin ellos, y que sus comentarios susciten un conocimiento en los estudiantes, despertando su deseo y curiosidad por aprender.

Recordemos que el maestro Jacques Lecoq (París, 1921-1999) creó su Escuela Internacional de Teatro en 1956 en París y desarrolló una pedagogía teatral basada en el movimiento y en el lenguaje del gesto, con el fin de revelar nuevos aspectos de la relación dinámica del actor, del cuerpo y del espacio. En sus clases se estimula constantemente el acto de creación, principalmente a través de la improvisación, y se pueden distinguir tres ejes fundamentales a través de los cuales se organiza su pedagogía (Lecoq, 1997, pág. 26):

- a. La improvisación. Es el primer trazo de una escritura teatral que facilita la salida al exterior de aquello que se encuentra en el interior del intérprete.
- b. El análisis del movimiento. Permite realizar el camino inverso, del exterior al interior, a través del cuerpo mimador del actor.
- c. Los autocursos. Son espacios de investigación y de creación personal que permiten a los alumnos descubrir su imaginario personal y desarrollar su propio teatro.

A lo largo de dos años pedagógicos, la Escuela de Jacques Lecoq se convierte en toda una experiencia, tanto artística como personal, para un grupo de jóvenes alumnos que proceden, en cada nueva promoción, de unos 30 países diferentes. El primer año se dirige hacia el descubrimiento de la vida tal y como es, gracias a la observación de las cosas de la manera más cercana posible a la naturaleza y a la realidad humana. El segundo año es una transición de la vida al teatro, por medio de la introducción del juego en la escena a través de un ritmo, un tiempo, una medida y, sobre todo, de la conciencia de un público que observa. Lecoq explica su pedagogía con estas palabras:

Más allá de los «métodos», lo que nos une es el aspecto pionero de una pedagogía que, en contacto con jóvenes alumnos, prefigura el teatro que está por venir. Una escuela de teatro no debe estar a la zaga de los teatros existentes. Por el contrario, debe ser en parte visionaria y ayudar, mediante la invención de nuevos lenguajes, a la renovación del teatro mismo (Lecoq, 1996, págs. 169-170).

Cuando Robert Lepage descubrió el juego de la improvisación en las clases de Marc Doré, se dio cuenta de que improvisar suponía la confluencia de tres habilidades diferentes que se manifestaban todas a la vez: actuar, escribir y dirigir (Doré, 2011, prólogo). Para el joven Lepage el teatro que proponía Marc Doré consistía en un acto poético antes que un acto psicológico, ya que entendía la poesía no sólo como una forma de escritura sino también como una dinámica del espacio, una manera de moverse y de jugar con el cuerpo o de interpretar. Echando la vista atrás, Lepage recuerda también otro aprendizaje que ha resultado determinante en su trayectoria artística:

Marc Doré nos enseñó que no debemos intentar ser el número uno, sino encontrar aquello que nos hace únicos. Creo que es muy importante. No debes intentar ser el mejor, sino demostrar que eres diferente y por qué esa diferencia es importante. Siempre me entristece ver artistas o actores buscando los caminos más fáciles para alcanzar el éxito. Para lograr ser único no debes intentar repetir el éxito que acabas de experimentar. Tienes que intentar ponerte en peligro, superar tus límites. (Charest, 1995, pág. 164).

A lo largo de su extensa trayectoria artística, Robert Lepage ha abordado proyectos muy diversos, desde el teatro al circo, pasando por la ópera, el cine, las exposiciones o los conciertos de rock, por donde ha transitado buscando un equilibrio entre la solidez y seguridad de sus aciertos anteriores y la incertidumbre de explorar nuevos territorios desconocidos. A sus éxitos se suman igualmente las críticas desfavorables o los proyectos fallidos o inviables que han quedado finalmente abandonados. Todo ello es consecuencia directa de esa actitud que le ha llevado siempre a ponerse en peligro, a tomar riesgos y a explorar los propios límites; del mismo modo que sucede cuando se salta al vacío de la improvisación.

En su paso por el Conservatorio de Arte Dramático de Quebec, y gracias a las clases de Marc Doré, el director de *Ex Machina* encontró una escuela para la creación teatral que le llevó a un terreno de juego, cuyas reglas eran comprender antes de aprender, observar antes de absorber y recibir antes de concebir (Lepage et al., 2008). Todo el teatro de Robert Lepage está configurado por medio de narraciones visuales, muchas de ellas carentes de texto, pero cargadas de significado. En gran medida, sus relatos se definen a través de la imagen, del gesto, del movimiento o del uso transformador de los objetos, siendo fiel a un empeño permanente por abordar la creación escénica desde un lenguaje poético.

3. EL INSTITUTO DE LA PERSONALIDAD CREATIVA DE ALAIN KNAPP

El paso de Robert Lepage por el *Institut de la personnalité créatrice*² de Alain Knapp en París, apenas duró tres semanas, pero resultó suficiente para dejar una huella palpable en el trabajo posterior del director quebequense. Se trataba de un curso de verano que significó su primer viaje

a Europa, realizado en 1978 gracias a una beca de estudios, al término de su formación en el Conservatorio de Arte Dramático. El director y pedagogo franco-suizo Alain Knapp, quien ya contaba con una buena reputación en Quebec por su visión del «actor-creador» y sus prácticas de improvisación teatral, fue el destino elegido por Lepage. En su Instituto, Knapp practicaba una pedagogía con la que buscaba fomentar y desarrollar las capacidades creativas e inventivas del individuo. En esta escuela para la creación teatral, en la que se abordaba la escritura, la puesta en escena o la interpretación, Alain Knapp había confeccionado herramientas, técnicas y ejercicios para la exploración dramática, por medio de la improvisación teatral, con el fin de que el actor fuera generador de su propia dramaturgia. Se trataba de una pedagogía teatral que buscaba el placer de la invención. En su programa de estudios se planteaban temáticas como: el empleo creativo de los objetos, la dramatización de lo cotidiano, los compromisos de los personajes, las palabras reveladoras, o la invención inmediata del espacio.

Muchos de estos ejercicios propuestos por Alain Knapp se basaban en ciertos elementos heterogéneos sobre los que planteaba el desafío de ponerlos en relación y de conectarlos entre sí. De esta manera, conseguía estimular la imaginación de sus alumnos. Un procedimiento que nos hace pensar en el concepto de «binomio fantástico» desarrollado por Gianni Rodari en su *Grammatica della fantasia* (1973). De manera similar, el binomio fantástico utilizado por Rodari con niños para construir narraciones fantásticas, es una técnica que consiste en seleccionar dos palabras sin relación alguna para conectarlas entre sí haciendo uso de la inventiva. Este tipo de conexiones entre elementos desiguales se ha convertido en una fórmula recurrente en las dramaturgias de Robert Lepage. Como reconoce la actriz quebequense Marie Brassard, ella aprendió esta técnica de Robert Lepage, con quien colaboró desde los inicios durante más de 15 años: «con Robert aprendí a componer, es como un juego: se trata de tomar dos cosas que no tienen nada que ver entre sí y el juego consiste en encontrar una manera de combinarlos y conectarlos»⁵.

A modo de ejemplo, citaré las palabras del propio Lepage que explica la gestación de uno de sus primeros espectáculos, *Circulations*, creado y dirigido por él en 1984:

Cuando hicimos *Circulaciones*, partimos de un recurso sonoro y un recurso visual. El recurso sonoro fue un curso de inglés. El recurso visual fue un mapa de carreteras de los Estados Unidos, que asociamos con vasos sanguíneos. Entonces comparamos las arterias con las carreteras, asociamos el cuerpo con el viaje, con el asfalto, y así encontramos una historia basada en la sangre, el asfalto y el curso de inglés (Chamberland, 1988, pág. 63).

Este juego de conexiones también lo podemos encontrar en otros ámbitos como el lenguaje, donde una simple palabra puede convertirse en el punto de cohesión entre conceptos y cuestiones completamente dispares. En su adaptación cinematográfica del espectáculo *Les sept branches de la rivière Ota* (1994), Lepage y su equipo realizaron una comedia con el título *Nô* (1997). Esta breve palabra servirá como vínculo de unión entre las tres grandes cuestiones que se abordan en la película. En primer lugar, es una clara referencia al teatro tradicional japonés, país donde se encuentran los personajes de la película, un grupo de jóvenes actores y actrices de Quebec que representan un clásico del teatro francés en la Exposición Universal de Osaka. En segundo lugar, el titular también nos anticipa el resultado procedente del primer referéndum sobre la independencia del Quebec en Canadá. Y, por último, el adverso vocablo del título nos revela la decisión tomada por la actriz protagonista, al quedarse embarazada de un joven independentista quebequense del que no está completamente enamorada, renunciando así a tener el bebé. De esta manera, el monosílabo «No» sirve de título conector entre las tres grandes líneas argumentales de la historia que narra la película.

Otro de los ejercicios propuestos en las clases de Alain Knapp se denominaba la «dramatización del objeto» (Knapp, 1993, pág. 27). Este ejercicio consistía en desarrollar un proceso dramático en el que se pudiera establecer un vínculo emocional o semántico entre un objeto, un personaje y una acción. En el espectáculo unipersonal *La cara oculta de la luna* (2000) creado, dirigido e interpretado por Robert Lepage encontramos un buen ejemplo. La obra nos habla de la carrera espacial y la rivalidad entre rusos y estadounidenses en el contexto de la Guerra Fría. Un conflicto global que se abordará a través de un relato mucho más modesto: las rencillas entre dos hermanos en el momento en el que fallece la madre de ambos. En este caso, el objeto dramatizado será la puerta redonda de una lavadora que conectará el conflicto entre los dos

hermanos con la carrera espacial entre las dos grandes superpotencias. Este objeto, parte de un electrodoméstico vinculado a las tareas del hogar y relacionado con la madre fallecida, será el elemento conector entre los enfrentamientos fraternales y la disputa de las dos naciones por alcanzar la superficie lunar, al transformar la puerta de la lavadora en la ventana de una cápsula espacial. De esta manera, Lepage desarrolla su relato a partir de un «objeto activador» como diría Knapp, es decir, un objeto con capacidad para ser «activo» en el plano dramático, pudiendo ir más allá de su función principal y siendo capaz de poner en juego o en crisis a los personajes. De esta manera, un objeto puede ser revelador de la personalidad o de los conflictos internos de un personaje, y sugerir acciones pasadas, presentes o futuras que puedan estar disimuladas detrás de la aparente banalidad del objeto.

En la creación, ese juego entre la verdad y la mentira, siempre aflora una parte del propio creador. En los procesos creativos que Alain Knapp fomentaba en su escuela, se daba importancia a la subjetividad del alumno pretendiendo que este buscara el detalle y huyera de la banalidad. La anécdota, esa diferencia que el alumno podía extraer de su propia experiencia e imaginación, podía servirle para desencadenar una historia. *La cara oculta de la luna* contiene numerosas referencias a la vida personal de Robert Lepage y surgió igualmente de una anécdota, el día que el director quebequense, de camino a casa y por casualidad, encontró la puerta de una lavadora tirada en la basura.

Desde sus inicios, los objetos han adquirido una relevancia fundamental en los relatos de Robert Lepage, a los que ha sabido imprimir una carga emocional, semántica o simbólica, con el fin de establecer conexiones inesperadas entre diversos sucesos globales, acciones cotidianas o conflictos internos de los personajes. Este empleo creativo de los objetos, junto a la conexión de elementos heterogéneos o a la transformación inmediata de los espacios dramáticos, son características de sus dramaturgias originales con las que ha defendido un tipo de teatro, siguiendo la línea pedagógica de Alain Knapp, más metafórico que realista.

4. LOS CICLOS REPÈRE, UNA METODOLOGÍA PARA LA CREACIÓN COLECTIVA

La denominación *Cycles Repère* fue acuñada por el profesor del Conservatorio de Arte Dramático de Quebec Jacques Lessard, en su adaptación al teatro de esta herramienta que fue diseñada para organizar los procesos de creación dentro de un grupo de personas. Esta «versión francesa» tiene su origen en los *RSVP Cycles* (Halprin, 1969) ideados por el arquitecto estadounidense Lawrence Halprin (1916-2009), quien se basaba en la premisa de que todos los individuos tienen un potencial creativo y que, cuando interactúan colectivamente, esta creatividad puede liberarse y potenciarse (Halprin & Burns, 1974, pág. 27). Halprin puso en práctica los *RSVP Cycles* junto con su esposa la bailarina Anna Halprin, él aplicándolos a la arquitectura paisajística de la costa oeste norteamericana y ella en sus talleres de danza y performance con *The San Francisco Dancer's Workshop* en California. A finales de los años 1970, Jacques Lessard participó en estos workshops impartidos por Anna Halprin, donde conoció la práctica de los Ciclos, y más tarde regresó a Quebec para fundar el *Théâtre Repère* (1980-1990), con la intención de aplicar al teatro esta nueva herramienta para la creación colectiva.

En ese momento, concluida su formación en el Conservatorio, Robert Lepage había comenzado a realizar sus primeros espectáculos, sin ningún tipo de presupuesto, que movía por circuitos de café-teatro, cuando recibió la invitación de Jacques Lessard para sumarse a su reciente compañía. Lepage sintió curiosidad por conocer la metodología propuesta por Lessard y consideró una oportunidad poder contar con una pequeña infraestructura de producción que le permitiera seguir desarrollando sus creaciones. De esta manera, el joven Lepage conocerá y experimentará la metodología de los Ciclos durante su paso por el *Théâtre Repère*⁴. Con ella descubrirá el placer de contar historias colectivamente, poniendo en valor las diferentes disciplinas, experiencias y sensibilidades de cada uno de los miembros de su equipo.

Una de las características fundamentales de los Ciclos *Repère* consiste en abordar la creación a partir de algo concreto, de recursos sensibles, y no a partir de ideas (Roy, 1993, pág. 32). De esta manera, lo concreto se convierte en un referente que sirve de guía en el proceso de exploración colectiva y que, posteriormente, conducirá al tema que se aborde en la pieza. Como reconoce Lepage, la exploración de cualquier recurso sensible traerá necesariamente aspectos sociales, políticos, históricos,

psicológicos o poéticos que estén asociados a dichos recursos, cuyos matices y particularidades se irán integrando progresivamente en el proceso creativo. Según sus propias palabras: «si tomamos el río Ota —que baña la ciudad de Hiroshima— como recurso sensible, es imposible no tener en cuenta la bomba atómica en el espectáculo» (Vaïs, 2010, pág. 67).

La palabra *repère* juega con su significado francés: «referencia», pero proviene del acrónimo que secuencia las cuatro etapas en las que se estructura el proceso de creación: *resources, partition, évaluation y représentation* (Roy, 1993, pág. 33). Veamos cada uno de estos cuatro apartados:

Recursos. Son elementos concretos (físicos, sonoros, visuales, etc.) a los que podemos atribuir una riqueza evocadora que permite despertar la sensibilidad creativa de las personas que participan en el proceso de creación.

Partición. Consiste en una exploración colectiva de los recursos que se realiza de manera acotada y específica, a partir de unas pautas determinadas, para descubrir qué puede aportar cada uno de estos recursos al proyecto, así como las nuevas orientaciones que puedan sugerir.

Evaluación. Se trata de la valoración del material generado en las exploraciones colectivas de cada una de las particiones realizadas, en función de los propósitos y los objetivos planteados en el proyecto.

Representación. Es el resultado final del proceso que se presenta delante del público. Nunca es un producto terminado y siempre es susceptible de nuevas y futuras transformaciones.

En sus creaciones originales, Robert Lepage ha encontrado su manera particular de aplicar la metodología de los ciclos *Repère*, por medio de una exploración colectiva que lidera conjuntamente con el equipo artístico, el equipo técnico y el grupo de intérpretes a través del juego de la improvisación.

A modo de ejemplo, su espectáculo *Lip-synch* (2007) explora la voz humana desde diferentes perspectivas y fue creado a partir de recursos variados como algunas películas mudas en super-8, que provocaron la búsqueda de las palabras pronunciadas por la persona que aparecía en

ellas. Igualmente, se utilizó una pintura de Caravaggio, «La incredulidad de Santo Tomás», con el fin de evocar la crisis sentimental del personaje Thomas cuando pone en duda la credibilidad de su matrimonio. Entre otros recursos, también se aportaron algunas grabaciones sonoras pertenecientes a la infancia de los propios actores, así como una silla de ruedas eléctrica. Este último objeto condicionó la aparición de personajes tan dispares como el Papa Juan Pablo II, en las primeras versiones de la obra, el científico Stephen Hawking después, y, en la versión final, la logopeda británica Mary Harris. Estos cambios de personajes, acciones o situaciones, provocados muchas veces por los propios recursos aportados, revelan las continuas transformaciones internas que experimentan los espectáculos de Robert Lepage, a lo largo del tiempo, en sus diferentes versiones de la obra.

Los Ciclos Repère son una herramienta que ayuda a organizar los procesos de creación colectiva de tal manera que el grupo siempre conoce la etapa en la que se encuentra y los objetivos vinculados a ella. Su concepción cíclica permite pasar de una etapa a otra de manera sucesiva, anterior o aleatoria y, al mismo tiempo, sin límites el tránsito por cada una de ellas. El fin último de esta metodología es la cristalización de un relato, que se sostiene generalmente en una estructura fragmentada a modo de collage, y que se ha ido gestando a partir de palabras, imágenes, objetos o sensaciones procedentes de los participantes en el proyecto. En este proceso, Lepage juega un rol de facilitador y estimulador desde la dirección escénica, al favorecer la participación lúdica e implicación investigadora de cada miembro del equipo. Además de motivar las improvisaciones de los actores, también será el responsable de la organización y selección final de todo el material escénico generado a lo largo del proceso. En la representación del espectáculo, el público aparecerá como un nuevo recurso dentro del proceso y, por tanto, podrá provocar, con sus reacciones y comentarios, nuevos cambios tanto en los contenidos como en la estructura de la obra que seguirá evolucionando a lo largo de las sucesivas representaciones.

Mediante este procedimiento, Lepage se ha convencido de la importancia de interrogar a los actores, antes que responder a sus preguntas. Un hecho que modifica profundamente la dinámica de creación, ya que las respuestas no se encuentran en cabeza alguna, sino que residen en la propia obra que se está creando y, por tanto, es el trabajo de prueba e indagación el único capaz de desvelar los interrogantes. Estas

exploraciones colectivas que alimentan y confeccionan las dramaturgias de Robert Lepage son herederas de los ciclos *Repère*. Con ellas ha fomentado la actividad poética de su escritura escénica, a través de un particular sistema en el que interactúan diseñadores, artistas, técnicos y también espectadores.

5. LA LIGA NACIONAL DE IMPROVISACIÓN

La Liga Nacional de Improvisación⁵ apareció a finales de los años setenta, como un fenómeno teatral genuinamente quebequense que surgió de manera fortuita al unir la improvisación teatral con su deporte nacional: el hockey. Aquel experimento escénico daría paso a una gran aventura teatral conocida bajo las siglas LNI, la *Ligue Nationale d'Improvisation*. Tras un inicio marcado por la falta de credibilidad en el proyecto por parte del sector profesional, la LNI llegó a vivir verdaderos momentos de gloria, propagándose muy pronto por diferentes países, y multiplicando sus prácticas, formatos y públicos. A día de hoy, aunque con mucha menor intensidad, la LNI sigue activa y en el año 2017 celebró sus cuarenta años de existencia. La participación en la LNI del joven Lepage se produjo en su época dorada de los años 1980, cuando las competiciones llegaron a su mayor nivel de popularidad gracias a las retransmisiones en directo por la televisión.

En este artículo dedicado a la formación teatral de Robert Lepage, quisiera incluir también su participación en la Liga Nacional de Improvisación, ya que supone un importante periodo de aprendizaje que le permitirá poner en práctica las técnicas de improvisación aprendidas y, al mismo tiempo, explorar sus propios recursos como intérprete y narrador de historias. Esta experiencia de juventud se podría considerar como un periodo de transición entre su etapa formativa y su carrera posterior. El procedimiento y la propia dinámica de este inusual espectáculo, que se desarrollaba delante de un público real, se basaba en una rivalidad entre dos equipos de actores que competían a partir de propuestas de improvisación. En cierto modo, la LNI se podría considerar como una práctica teatral que se encontraba a medio camino entre el ejercicio pedagógico y el espectáculo profesional.

Según el diccionario de Patrice Pavis, «la improvisación teatral es una técnica de actuación donde el actor representa algo imprevisto, no

preparado de antemano e ‘inventado’ al calor de la acción» (Pavis, 1990, pág. 271). En este sentido, la LNI suponía un verdadero espacio de vértigo para los actores. Estos podían experimentar delante del público presente y de los telespectadores, en cuestión de minutos, tanto la gloria del éxito como la angustia del ridículo. En un momento de alta expectación, como la que supuso la retransmisión de la LNI por la televisión pública de Quebec, participar en este «match de improvisación» requería una combinación de riesgo y de valor, especialmente cuando el foco recaía sobre un único jugador. Precisamente, esta fue la especialidad de Robert Lepage: las improvisaciones individuales⁶.

Esta experiencia de improvisación en solitario, obligaba al intérprete a poner en práctica todos sus recursos y habilidades, para inventar y recrear historias en directo delante del público. La dinámica semanal de la LNI se convirtió en un verdadero training para el joven Lepage donde desarrolló su imaginario y descubrió su talento de narrador, con el que se lanzaría a la creación de su primer espectáculo unipersonal en 1986, *Vinci*, al que han seguido otros cinco solos más, a lo largo de su carrera artística: *Las agujas y el opio* (1991), *Elsinor* (1995), *La cara oculta de la luna* (2000), *El proyecto Andersen* (2006) y *887* (2014).

El escenario de la LNI se convirtió en el laboratorio perfecto donde probar y explorar las técnicas de improvisación transmitidas por Marc Doré y Alain Knapp, con las que Lepage ya estaba familiarizado. A partir de entonces, el director de *Ex Machina* pasará progresivamente de una voz solitaria a otra voz más plural en el trabajo con su compañía, donde seguirá practicando igualmente la improvisación como una forma de creación espontánea, un método de investigación, de conocimiento y de exploración colectiva. Desde su propia convicción, la modernidad en el teatro debe implicar necesariamente la improvisación porque se trata de una forma de escritura inmediata, basada en el descubrimiento y conectada con el momento presente (Lepage, 2017).

6. CONCLUSIONES

De manera general, solemos conocer las características de un artista a través de su obra pública, es decir, por medio de la producción artística que se comparte con el espectador. Pero, detrás de la obra que ha generado el único vínculo del público con el autor de la misma, también

existe un gran sustrato que suele ser más íntimo y menos visible, relacionado muchas veces con la formación adquirida por el creador o con sus experiencias vitales, pero que nutre y condiciona tanto su sensibilidad artística como la práctica de su proceso creativo. En las páginas precedentes, se han revisado y puesto en valor cuatro afluentes pedagógicos ligados a la experiencia formativa de Robert Lepage que, sin duda, han influido en el rico caudal de su torrente artístico, siempre abastecido por numerosas fuentes.

En el teatro de Robert Lepage, el concepto de actor-creador, la poética del cuerpo y del espacio, el rol dramático del objeto, o las exploraciones colectivas a través de la improvisación, son aspectos fundamentales y determinantes en las dramaturgias de sus espectáculos. Características que tienen una clara procedencia y que están ligadas a un tipo de pedagogía y metodología, concebidas ambas para la creación teatral. No cabe duda que el director de *Ex Machina* también ha abordado textos ajenos, clásicos o contemporáneos, en sus producciones teatrales, pero lo que realmente ha conectado con el gran público, dándole prestigio y proyección internacional, han sido sus creaciones, sus dramaturgias originales generadas en colaboración con todo su equipo. Con el tiempo, ese «jugador solitario» de la LNI ha sabido encontrar en la creación colectiva una proyección de su talento narrativo, para continuar hablando desde sí mismo, desde sus preocupaciones y obsesiones, a través de la voz, el discurso y la sensibilidad de los otros.

Las dos pedagogías teatrales que he presentado, la de Jacques Lecoq a través de Marc Doré y la de Alain Knapp, así como la metodología de los Ciclos *Repère* o la experiencia de la LNI, son vías todas ellas que conducen a la creación teatral, y lo realizan utilizando la misma herramienta: el juego de la improvisación. Al igual que el teatro, la formación en artes escénicas ha de saber adaptarse al ritmo y evolución permanente de la sociedad, para mantener una correspondencia lógica con el tiempo y el momento al que pertenece. La pedagogía teatral no puede ser únicamente una transmisión de conocimientos adquiridos, que repita fórmulas del pasado. Debe servir también para analizar el mundo que nos rodea, e incentivar al alumno a descubrir su propio imaginario, ampliando su sensibilidad artística. Si bien la formación teatral puede estar en la labor de pedagogos, formadores o académicos, que pondrán el foco en determinados aspectos del acto escénico, el teatro del futuro sólo podrá venir de las nuevas generaciones, encargadas por sí mismas

de descubrir nuevas formas y lenguajes, tanto a partir de sus propias experiencias como del legado y los estímulos recibidos.

7. NOTAS

- 1 Marc Doré enseñó en el Conservatorio de Arte Dramático de Quebec de 1967 a 2004, siendo director del mismo entre los años 1981 y 1988.
- 2 Alain Knapp pondrá en marcha su propia escuela en París con el nombre de «Instituto de la personalidad creativa», entre los años 1977 y 1983.
- 3 Entrevista a Marie Brassard realizada por el autor el 14 de noviembre de 2015 en Montreal.
- 4 Invitado por Jacques Lessard, el joven Lepage se unirá en 1982 al *Théâtre Repère*, primero como actor y más tarde como codirector artístico de la compañía que abandonará en 1989 para crear su propia compañía Ex Machina.
- 5 *La Liga Nacional de Improvisación* (LNI) fue creada por los actores Robert Gravel e Yvon Leduc en 1977 en Montreal, con la intención de convertir el juego de la improvisación en un espectáculo de creación en directo frente a un público real.
- 6 En internet se puede encontrar fácilmente la grabación de una de sus improvisaciones individuales más memorables, en su paso por la LNI, titulada: «New York, réalité et illusion».

8. AGRADECIMIENTOS

Esta investigación se ha realizado gracias a una beca Margarita Salas financiada por la Universidad del País Vasco en el marco de ayudas de recualificación del Sistema Universitario Español (convocatoria 2021-2023), financiada por Unión Europea-Next Generation EU.

9. OBRAS CITADAS

- ALONSO BARREÑA, BENJAMÍN (2023). *El teatro de Robert Lepage. Una dramaturgia de la improvisación*. Artezblai.
- CHAMBERLAND, ROGER (1988). La métaphore du spectacle: entrevue avec Robert Lepage. Québec, *Les Publications Québec français*, (69), págs. 62-65.
- CHAREST, RÉMY (1995). *Robert Lepage : Quelques zones de liberté*. Éditions de L'Instant même.
- DORÉ, MARC (2011). *De l'improvisation et de la tactique du jeu*. Dramaturges Éditeurs.
- HALPRIN, LAWRENCE (1969). *The RSVP Cycles: Creative processes in the human environment*. G. Braziller.
- HALPRIN, LAWRENCE & BURNS, JIM (1974). *Taking part: a workshop approach to collective creativity*. MIT Press.
- KNAPP, ALAIN (1993). *A. K. Une école de la création théâtrale*. Actes Sud.
- LECOQ, JACQUES (1997). *Le corps poétique*. Actes Sud.
- LEPAGE, ROBERT ET AL. (2008). *Conservatoire d'Art Dramatique de Québec. 50 ans de théâtre*. Archives du Conservatoire d'art dramatique de Québec.
- LEPAGE, ROBERT (2017). « Le couillon solitaire ». *Les 40 ans de la LNI. Voir*, Canadá. <https://voir.ca/lni-40-ans/robert-lepage/>
- PAVIS, PATRICE (1990). *Diccionario del teatro* (trad. Fernando de Toro). Ediciones Paidós.
- RODARI, GIANNI (1973). *Grammatica della fantasia*.
- ROY, IRÈNE (1993). *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*. Nuit Blanche.
- VAÏS, MICHEL (2010). Robert Lepage et l'impro. *Jeu : revue de théâtre*, (137), págs. 65-71.

