

¿Qué tan importante es para usted? o ¿qué tan determinante en su trabajo es la elección de un espacio?

“Un espacio” es algo muy vago.

Tengo en concreto dudas sobre la utilización del espacio escénico en los griegos.

Hablemos de los griegos, pues; aunque debo aclarar que nunca he dirigido una obra griega. Y poco recuerdo de las que he presenciado como espectador. Siempre les agradezco a los trágicos su claridad. Nos dicen sin demora en dónde está situada la acción, entre quiénes se está presentando y con cuáles problemas nos vemos confrontados.

Desde el principio, los griegos se apartaron de lo que será propio del siglo XX: la incertidumbre. Hace 50 años, en la única obra de teatro que Octavio Paz escribió, oí decir estas palabras contrariando el procedimiento aristotélico: “En realidad no tengo nombre, ni espacio ni tiempo”. Y para colmo, la especificación: “espacio, puro espacio, nulo y vacío”. Cinco años antes de que la promulgue Peter Brook al frente de sus textos y entrevistas: la palabra “vacío”. “Estoy aquí pero también estoy allá. Todo es aquí, todo es allá”, dice la figura que vemos en la escena de Octavio Paz. Lo contrario del modelo Edipo Rey: “aquí” es Tebas, sin duda, y a las puertas del palacio del rey. Medio siglo antes que en la línea de Octavio Paz, Alfred Jarry comenzó el siglo XX anunciando que la acción de su “Ubu Roi” acontecería en Polonia, palabra que, según el mismo Jarry quiere decir “en ninguna parte”. Shakespeare especificó que Hamlet es “Príncipe de Dinamarca”, en donde *algo está podrido*. Lo in-

En el teatro, quiero palpar la atención del público

GUSTAVO LIZÁRRAGA

(Alumno del Colegio de Literatura Dramática y Teatro)

• Conversación con José Luis Ibáñez

determinado en tal caso no es el sitio sino lo podrido.

Abordemos el punto de sus especialidades, que son los isabelinos y el Siglo de Oro.

¿Mis especialidades? Ojalá que no lo sean. Siento que son mis dificultades favoritas: sobre todo las de nuestro Siglo de Oro castellano, con sus figuras que entran cuando salen y salen cuando entran, y para las que más allá de la puerta acaso no hay nada ni nadie. Elena Garro planteó en una de sus obras que “andarse por las ramas” es lo más deseable para esposas mexicanas presas en las exactitudes y precisiones del hogar tradicional. No un “room of one’s own”, como el de Virginia Woolf: un gris ordinario y una pared lisa para pintar el graffiti de graffiti: un árbol, y subirse al palo, como la iguana de la canción, y de allí partir y perderse y quedar fuera de todos los alcances de la literalidad, de la puntual certidumbre y la precisa exactitud. En otro de sus textos, un personaje inventado por Lope de Vega hace “mutis” y simple y sencillamente desaparece, no llega a “ninguna parte”. Para Woyzec, el de Büchner, “el más allá” está *por debajo del agua*, y en sus profundida-

des se pierde y desmaterializa. Eco, en la obra de sor Juana, siente que está por encima de Narciso. Y que es allí la dueña de las alturas. No sabe que los espectadores la vemos en el confín opuesto de Narciso, en el exilio absoluto e irremediable, y asistimos a uno de los más inspirados momentos del teatro barroco, donde constitutivamente lo de arriba es lo de abajo y lo de abajo lo de arriba. Muévale el tapete a su escenógrafo. Se lo agradecerá. Cuénteles cómo hemos caminado desde el razonable espacio de los griegos hasta el irrecognocible, inexplicable, inagotable de nuestra Internet, el que ignorábamos hasta el momento de intentar la escenificación.

¿Qué tan importante o tan determinante en su trabajo es la elección de un espacio? o ¿cómo coadyuva a ficcionar?

De nuevo en cuestiones griegas: la actriz Irene Pappas me comentó alguna vez: “Electra, que ha vivido tantos años en la sombra, tiene que atravesar un día la puerta del palacio y enfrentar la luz del sol”. Yo la imagino apareciendo ante los espectadores por una puerta menos alta que su propia figura; una puerta que la obli-

gue a agacharse, a bajar la cabeza, a humillarse para llegar al exterior. Y si esa aparición la hace lo más cerca de las butacas, mejor. “Esa cercanía –me dijo–, fue mi mayor beneficio cuando hice *Las troyanas* en Nueva York. Era una salita Off-Broadway. No había separación entre los espectadores y yo. Sentía su respiración y ellos sentían la mía. Algo que los alemanes del XVIII ni soñaron cuando creyeron habernos definido a los griegos. Los griegos somos muy distintos, y no necesariamente vivimos con columnas detrás”. Comparemos esa experiencia con la mediterránea de los tiempos clásicos, a la intemperie, con el sol del verano encima y la distancia a que hoy nos quedan los Pumas en nuestro estadio. Si va a pensar en espacios, no se le olviden los actores, cuyo cuerpo define todas las proporciones, todas las relaciones con los ojos del público, para bien o para mal. Y decida. Los cantantes de ópera se lo comprueban: llega el aria y ellos, dirija quien dirija, diseñe quien diseñe, cántese lo que se cante, se acercan adonde ven la batuta que los conduce y adonde los espectadores los oyen y los aprecian como conviene. Lo que tienen atrás no es la finalidad del momento. Y las ovaciones o los bostezos del público expresan lo que acaba de pasar. ¿Espacio libre o entre cuántas paredes queremos? A mí, la famosa cuarta pared de las lecciones de Stanislavsky me aísla, me interioriza indeseablemente. A la hora del público quiero oír su respiración, sus silencios, sus risas, quiero palpar el grado de su atención. La cuarta pared, si nos lo permiten, es muy cuestionable. ♦