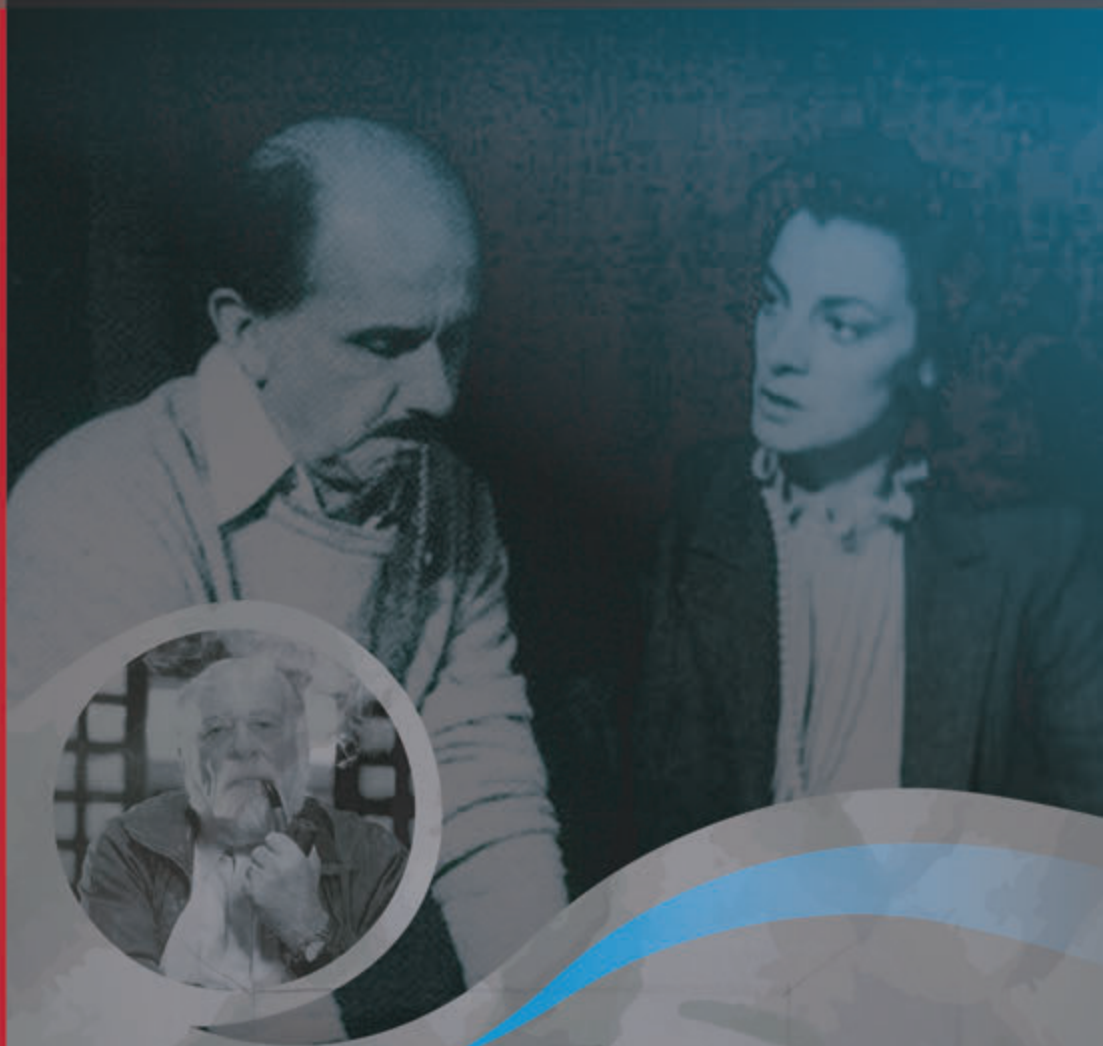


# Margules y Bergman: teatro y cine a la luz del tiempo

Coordinadora María Teresa Paulín Ríos



**UAEH**<sup>®</sup>  
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo



CONSEJO  
EDITORIAL

ISBN: 978-607-482-813-9

**Margules y Bergman: teatro y cine a la  
luz del tiempo**

Instituto de Artes



CONSEJO  
EDITORIAL

# Margules y Bergman: teatro y cine a la luz del tiempo

**Coordinadora**

María Teresa Paulín Ríos



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DEL ESTADO DE HIDALGO

Pachuca de Soto, Hidalgo, México

2023

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

Octavio Castillo Acosta

*Rector*

Julio César Leines Medécigo

*Secretario General*

Marco Antonio Alfaro Morales

*Coordinador de la División de Extensión de la Cultura*

Otilio Arturo Acevedo Sandoval

*Director del Instituto de Ciencias Básicas e Ingeniería*

**Fondo Editorial**

Asael Ortiz Lazcano

*Director de Ediciones y Publicaciones*

Joselito Medina Marín

*Subdirector de Ediciones y Publicaciones*

Primera edición: 2023

D.R. © UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

Abasolo 600, Col. Centro, Pachuca de Soto, Hidalgo, México, C.P. 42000

Dirección electrónica: editor@uaeh.edu.mx

El contenido y el tratamiento de los trabajos que componen este libro son responsabilidad de los autores y no reflejan necesariamente el punto de vista de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

ISBN: 978-607-482-813-9

Hecho en México/*Printed in Mexico*

Este libro fue dictaminado por pares académicos.

Se agradecen los comentarios y sugerencias del Cuerpo de Asesores ya que permitieron darle un mejor rumbo a esta publicación. De igual forma se agradece profundamente a los dictaminadores del proceso evaluador, que con sus observaciones y comentarios enriquecieron esta obra.

Las fotografías de las puestas en escena de Ludwik Margules incorporadas en este libro, incluida la que se presenta en la portada, forman parte del archivo del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU).

La imagen de portada corresponde a la obra *De la vida de las marionetas*, puesta en escena por Ludwik Margules; durante la escena podemos apreciar a los actores Farnesio de Bernal y Rosa María Bianchi.

Diseño de la imagen de portada: Diana Escorza

Esta obra está autorizada bajo la licencia internacional Creative Commons Reconocimiento - No Comercial - Sin Obra Derivada (by-nc-nd) No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas. Para ver una copia de la licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.



# Índice

## Prólogo

Ludwik Margules, nuestro contemporáneo

*David Olgún*

## Introducción

*María Teresa Paulín Ríos*

## I. El teatro de pequeño formato

Las implicaciones del gran y pequeño formatos, a partir de Liera y Margules

*Daniel Serrano Moreno*

El esencialismo del pequeño gran formato de Ludwik Margules

*Miriam Huberman Muñiz*

Intimidad, cercanía y memoria en la obra de Margules

*Gutemberg Brito Patatiba*

Ludwik Margules: El teatro como redención

*Fernando de Ita*

## II. Teatro y cine: interinfluencias, transformaciones y diálogo

Cuando diecisiete metros son demasiado, basta con 150 cm

*José Luis Barrios Lara*

Ingmar Bergman y la pregunta por lo sagrado. Lo teatral en el cine,  
una aproximación de la imagen y el movimiento

*Francisco Aranda Espinosa*

De Persona a Persona

*Gutemberg Brito Patatiba*

Cine y teatro: las fronteras transgredidas. Reflexiones a partir de dos  
montajes escénicos de Ludwik Margules

*Flavio González Mello*

### Consideraciones finales

*María Teresa Paulín Ríos*

### Semblanza de la coordinadora

### Semblanza de los autores



# Prólogo

## Ludwik Margules, nuestro contemporáneo

*David Olguín*

A poco más de 15 años de la desaparición física de Ludwik Margules, se inaugura esta Cátedra patrimonial que lleva su nombre. La intención fundamental del proyecto no es congelar o preservar un pensamiento y una influencia que por sí solas siguen dialogando con el presente de la escena mexicana. Se trata, por el contrario, de fomentar que una acción escénica del pasado, dé pie a discutir y analizar el presente. Por eso pensamos a Ludwik Margules como nuestro contemporáneo.

Agradezco a la Universidad Autónoma de Hidalgo y a su rector, el Dr. Octavio Castillo Acosta y a la Dra. María Teresa Paulín y a todos los integrantes del Grupo de Investigación Prácticas Escénicas Contemporáneas, haber creado esta cátedra que sin duda se convertirá en un espacio fundamental para la reflexión de las artes escénicas contemporáneas.

Ya no está Margules para defenderse y hablar. A diferencia del libro, el cuadro o la película, su arte ya no habla en escena donde la vida es tiempo y el tiempo, dice el Jabberwocky, “es el aire que respiramos”. La metáfora que asocia teatro y vida es la mejor manera de entender el acontecimiento escénico como “metafísica en acción” —bajo la premisa de Artaud: en el gran teatro del mundo, agitamos nuestra hora en escena y al cabo del tercer acto, no se nos vuelve a ver más. Sobrevive la memoria del acontecimiento, un no lugar donde los muertos se reúnen a dar, una vez más, testimonio de sus actos gracias a la boca de los vivos.

Dirigir teatro implicaba para Margules la más extrema movilización de su cuerpo y de su mente. En nuestra memoria dejó frases tan suyas como “envejezco diez años con cada puesta en escena”, “cinco años tuve la obra en mi cabeza”, “estoy crucificado”, “me hipnotiza el texto”, “lo aborrezco porque bastardiza todo con solo abrir la boca”, “me alucina la fuerza que invoca la obra”, “este buen hombre arrastra y envilece todo”, “me pudre el alma la espera”, “¡vamos, vamos, vamos!”.

Esa jerga, que a veces incluía palabras aprendidas en la dramaturgia o la poesía clásica en español, sonaba natural en él. De hecho, era parte de su capacidad para convertirse en fuente de humor y sarcasmo. Sin embargo, ese tipo de expresiones también describe una condición psicológica y una manera de plantarse frente a la escena. No solo en términos de su ambición artística, también en tiempo de trabajo, disciplina y rigor. Margules organizaba sus ensayos citando actores en horarios diferentes para estirar el tiempo al máximo, de manera que él pudiera trabajar hasta ocho horas seguidas y hasta diez o doce horas si se trataba de estudiantes. Y luego las juntas, los análisis de la bitácora, correcciones al *story-board*, el diálogo con los diseñadores por no abundar en las llamadas intempestivas a sus asistentes en la madrugada. “Le vendiste tu alma al diablo”, te decía al enrolarte en su equipo de trabajo.

En el léxico marguliano resuenan una y otra vez las palabras tortura, contención, fustigar, encerrona, furia, ascesis, escarmentar, abismo, rigor, radicalidad, crucifixión, picar piedra, todo un léxico carcelario o propio de una pesadilla de Piranesi y donde el sujeto está ligado, inexorablemente y, con placer, al potro de su propio oficio.

Solo la vejez atemperó ese ímpetu, más nunca la ambición que, aun en sus fracasos o acaso por ello mismo, carecía de límites. El tigre, ya viejo y solo físicamente disminuido, siguió saliendo a cazar con alegres colores en la cara hasta el final de sus días. Yo lo vi y lo sufrí, pero esa capacidad para abismarse en las honduras del arte escénico fue, desde siempre, desde sus comienzos, parte de su naturaleza, algo que uno puede rastrear en las numerosas entrevistas que han quedado como testimonio de su paso por el teatro.

Alejandro Luna, en un escrito entrañable, dice: “Margules dirige como si comandara una batalla de antemano perdida, la caballería contra los tanques. Angustiado, vive tan intensamente los ensayos, que quisiera que nunca acabaran —debe ser doloroso entregar la obra a los actores, terminar el romance. Ludwik tarda mucho tiempo en preparar una obra y si de él dependiera, no la terminaría nunca” (1987, p.56).

Ocho meses de ensayos para *Ricardo III* (1971), nueve meses *De la vida de las marionetas* (1983), catorce el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1984). Apenas la llegada a México de los nuevos tiempos de producción acotó la voracidad “ensayística” del maestro, a quien, por mencionar un caso curioso, los actores tuvieron que encerrar en un camerino —complot de por medio— con una botella de vodka para poder estrenar *El tío Vania* (1978) —según el testimonio de Hugo Gutiérrez Vega (Olguín, 2012, p.133). O también, como me tocó presenciar, enfrentó el justo motín —entre otras experiencias semejantes— de Rosa María Bianchi, Fernando Balzaretti, y Patricio Castillo, cuando suplicaba una semana más de ensayos antes de estrenar *Jacques y su amo* (1988). Aquel motín tuvo un epílogo memorable cuando el Mtro. Colunga, jefe de técnicos del teatro Juan Ruíz de Alarcón, cerró la discusión diciendo: “Luidi, los muchachos ya se saben la letra, yo ya me sé los movimientos, ¿qué más quieres?, podemos estrenar”.

Llegarían tiempos y formas de trabajo de hasta nueve semanas, pero de una manera u otra —admirable fuerza en sistemas de producción donde todo se ha ido poniendo en contra de un arte que requiere de tiempo—, Margules alcanzaba su número mágico de noventa ensayos, una lección aprendida en su asistencia al estudio de Seki Sano.

Más allá del anecdotario —“folclor personal” lo llamaba Ludwik con desprecio, aun cuando tenía una personalidad muy propicia a la leyenda—, he intentado reconstruir el retrato de una obsesión. El cuadro muestra la batalla interna de un director que padecía en cada uno de sus proyectos. Dirigir teatro, así, es algo más que una apuesta intelectual o estética. Margules convertía el proceso en un viaje de descenso y ascenso, bajar para conocer, desentrañar misterios del comportamiento humano y actoral, poner a prueba intuiciones, hipótesis y certezas sobre el espacio, el tiempo, la palabra y la emoción; dar luz sobre las personas y su mundo. El arte

escénico, a fin de cuentas, entendido como un lugar de conocimiento, doloroso inevitablemente, pues el material esencial en dicha epifanía son el hombre y la mujer con su inabarcable complejidad.

Si esa es la medida de todas las cosas —el corazón humano como principio y fin bajo la mirada de un agnóstico que solo *vive* en el presente de la escena—, el arte teatral, arte que ubica a la persona en el mirador para que otra observe sus propias acciones, no puede ser un simple pasatiempo. En la complejidad humana yace el fundamento ético y estético de la teatralidad para Margules. A la palabra diversión opone la palabra conocimiento; a la espectacularidad y su mercantilista producción al vapor, el rigor técnico, la artesanía —en tanto pieza única e irrepetible— y la ambición en un arte que, una vez terminado el encuentro entre oficiantes y público, solo deja sus bienes en lo invisible; a la frivolidad y la inmediatez, propias de la era del vacío, de los medios masivos tan apremiados de novedad, opone un teatro que aspira al respeto más radical por el modelo que nutre todo comportamiento escénico.

Así de claro, excluyente y hasta solemne; así de monstruoso: un teatro para el desasosiego, hecho de tiempo, porque aun cuando la eternidad puede comenzar cada lunes y el humor —el más agraciado don de la inteligencia— puede bendecir nuestro paso por la tierra, el tiempo es nuestra hechura y, al cabo, vivimos emplazados.

En alguna ocasión, Margules me habló de sus inicios como telonero en el Deportivo Israelita. Al preguntarle qué lo había acercado al teatro, me dijo algo así: “la mentira... la mentira que emanaba de escena... me violentaba ver tanta mentira”. En un retrato muy agudo y afectuoso que Esther Seligson hace de Ludwik, nos recuerda que uno de sus primeros empleos, tras llegar a México, fue el de “prefecto” de la Escuela Israelita Yavne donde ella cursaba el último año de preparatoria:

“No podría jurar sobre la Biblia que su vocación de maestro y de director de teatro le venga de ese ‘empleo’ temprano, donde evidentemente no podía canalizar sus haberes universitarios de periodista y de historiador de la diplomacia obtenidos en su tierra natal. Pero algunos de sus actores y discípulos hurgarían, malévolos, en estos antecedentes la obsesión

de Margules por perseguir en ellos —y en los personajes de las obras que escenifica— los recovecos más torturados y tortuosos de sus almas y mentes; ese deambular, pipa en boca, pipa en mano, por los corredores de la psique a la caza del conflicto.

—No hay obra de teatro sin conflicto, no hay arte sin conflicto—” (1987, p.48).

Y Seligson deja hablar de nuevo a Margules citándolo de una entrevista que ella misma le realizara:

“Vengo, además, de esa parte de Europa donde triunfó el totalitarismo, donde la técnica del Poder interviene en la vida diaria y construye, como dijera Vlady, un mecanismo carcelario. El papel del hombre en esa maquinaria del Poder es un problema que me ha obsesionado siempre, de ahí mi gran atracción hacia los isabelinos y, por ende, mi afición a Genet. No puedo sustraer los destinos humanos, en cualquier obra que haga, a la mecánica del Poder, y solamente existe una ecuación en este mecanismo: o se es víctima o se es victimario, o se tortura o se es torturado. No queda una alternativa para algo intermedio” (1987, p.48).

“¿Por qué, me pregunto”, remata Esther, “terminará uno por adquirir el rostro de sus propias obsesiones?” (1987, p.48).

Ludwik Margules Coben —nacido en Polonia el 19 de diciembre de 1932, trasterrado a México en 1957, artífice de algunos de los grandes momentos de la teatralidad del siglo XX, naturalizado mexicano en 1977, judío no creyente ni practicante, un mestizo donde se juntan tradiciones y culturas, muerto a los setenta y tres años de edad— entendió al teatro como un Absoluto.

El arte de Margules, aunque muchas veces renegara del entorno que cobijó su arte, no se explica sin el desarrollo que para entonces había logrado el teatro mexicano. Para florecer realmente, toda acción escénica requiere de una polis:

organización, entrenamiento de actores, sistemas de producción, poéticas en contrapunto, una vida pública rica en acontecimientos e ideas del mundo que dialogan y pelean, y encuentran espejos en la escena.

No hay teatro sin un ámbito favorable para el encuentro con el espectador. Ocurrió en la época del teatro isabelino que Margules tanto amaba; también en el teatro del Siglo de Oro, que curiosamente dio pie con sus textos a la vanguardia mexicana de los años cincuenta del siglo XX. París albergó a los autores del teatro del absurdo. Fue el refugio de esa plétora de individualistas emigrados de centroeuropa que, además de una buhardilla y bohemia intelectual, encontraron teatros de bolsillo heterodoxos, así como directores y actores dispuestos a correr riesgos. Una poli vigorosa es inherente a una acción escénica que pretenda trascender.

En este sentido, Margules no se explica sin sus contemporáneos, sin la Ciudad de México, sin nuestra Universidad Nacional o sin la sabiduría de sus pares universitarios de entonces: Héctor Mendoza, Juan y José Luis Ibáñez, Juan José Gurrola y, posteriormente, Luis de Tavira, Julio Castillo, José Caballero, Jesusa Rodríguez.

Tampoco sin el pasado del que recibió enseñanzas directas. Su formación se la debe a personalidades como Salvador Novo, Seki Sano, Fernando Wagner y Álvaro Custodio. En este país, ya había ocurrido Poesía en voz alta (1956-57), ya estaba en escena la generación de dramaturgos mexicanos de medio siglo, abundaban los teatros de bolsillo, Gurrola ya había estrenado *Despertar de primavera* en el Teatro de Arquitectura (1960) que, al decir de Margules, representó el inicio de la concepción moderna del uso del espacio en México; también florecía el teatro universitario que ya había recibido un importante reconocimiento internacional gracias a *Divinas palabras* (1965), bajo la dirección de Juan Ibáñez, en el Festival Mundial del Teatro en Nancy. Y como cimientos sólidos de todo esto, estaba el arte de Alejandro Luna en la escenografía y la iluminación, pero también espléndidos músicos, actores, gestores, productores, tramoyistas, vestuaristas y técnicos con una alta especialización en sus saberes.

En las antípodas del teatro universitario había un teatro institucional en el INBA y en el IMSS, con su red de 27 teatros construidos en todo el país, así como un vigoroso teatro comercial. Es decir, existía el medio para que Ludwik Margules

y los teatrístas universitarios pudieran decir “no, así no, lo nuestro es otra cosa, nuestra estética, nuestra visión de la teatralidad es diferente”.

La historia del teatro no es la de los textos, pero al revisar las “artes vivas muertas”, juntamos pañales y mortaja. Al paso del tiempo, los nombres y la descripción de cómo fue una puesta en escena sorprendente se va convirtiendo en presentes sucesiones de difunto hasta que llega la extinción y a veces solo queda el nombre y la leyenda.

Hugo Hiriart dirigía nuestra mirada hacia la “ingenuidad estética” de las fotografías que habían sobrevivido para dar cuenta de los montajes de Poesía en voz alta. De igual manera, ver el *Tranvía llamado deseo* de Seki Sano, de 1947, a los ojos de la contemporaneidad, es una curiosa antigualla. Pero en sí mismo, como enseña Hartley, “el pasado es un país extranjero, allí las cosas se hacen de manera distinta” (1984, p.7). En aquello que le escuché a Hiriart, él mismo resolvió el falso enjuiciamiento estético diciendo: “hay que creerle al entusiasmo de ese público que miró todo aquello”. Y es verdad. Los testimonios del gran pasado no solo dan cuenta de que hubo vida en aquellos escenarios, sino de procedimientos técnicos y herramientas invocadas con arte.

Este es el meollo, a mi entender, de la Cátedra Margules y su futuro: revelar aquello que sobrevive al paso del tiempo en la obra de un artista de excepción. Una vez descrito el horizonte ético y la mirada de nuestro director de escena sobre el mundo, la poética marguliana encuentra su correspondencia con una serie de técnicas, herramientas y procedimientos donde vida y arte se entrecruzan. La técnica de un artista es resultado de un acto de voluntad y de una investigación. Por tanto, dicha técnica es susceptible de análisis y de ser invocada y transmitida a otras generaciones que dialogan con ella y la confrontan.

Ludwik Margules podía radiografiar la estructura psicológica de los otros. Deformación profesional: observar al prójimo era el mecanismo de su aproximación a la realidad. Se traducía en un gesto elocuente: imaginemos cualquier situación con dos personas ubicadas en los vértices de la base de un triángulo y a Ludwik en el otro vértice que los une. Los ojos del maestro, de pronto, se movían vertiginosamente, de un extremo a otro, para no perder detalle, para revisar minuciosamente la reacción que delatará el pensamiento y las intenciones. Como todo explorador

de la secrecía humana y las pasiones que esta despierta, a veces, empezaba por el prejuicio, pero la penetración, a fuerza de ser obsesiva, terminaba por afinarse y, al cabo, podía “desencebollar” —neologismo marguliano que recuerda a Ibsen— a una persona, esto es, quitar las capas superficiales y apuntar hacia los centros o al centro mismo del ser.

Al predicar y practicar el conflicto como mecanismo para romper la coraza racional del actor, para aniquilar sus defensas ante la exigencia de un compromiso, más que vivencial, existencial con su reconstrucción interna y externa en escena, Margules podía ser avasallante. A raíz de su plena madurez, en el periodo que va de su montaje de *El tío Vania* (1978) a *De la vida de las marionetas* (1983), Ludwik, tan dado a verbalizar el autoconocimiento y los detonadores de un proceso de trabajo, escribió sobre el mecanismo que llamó *transgresión* en el mundo interno del actor (Margules, 1985).

Si la aspiración artística carece de límites, si la grandeza se puede encarnar, el actor porta la condición humana, esa es su *tragedia* —según Margules—, y cuando el actor se transgrede, logra imágenes profundas, se vulnera emocionalmente y acaricia la verdad —no solo la verosimilitud— para, finalmente, instalar la presencia del arte en el escenario. Aquí lo cito:

“Yo intento, objetivamente, que el actor se enfrente a sí mismo, que se quite la comodidad de lo aprendido, los clichés, que comience desde cero. Entonces yo me convierto en el espejo de sus defectos. Se los lanzo a la cara. Conflicto interior. Sí, yo lo provoco para desencadenar el trabajo de los radares sensibles del actor; el resto son leyendas. No trato de jugar a ritos y ceremonias de mutua complacencia”, remata Ludwik. “Todo lo que les quiero decir a los actores es que la actuación es poesía, y que todo poema requiere y merece una meticulosa elaboración” (1999, p.1).

La última etapa del trabajo de Margules representó, en términos estéticos, una apuesta radical por lo mejor de su estilo: un teatro de gran texto, donde el actor y su vida interna eran lo esencial, un teatro sin ornamentos, en espacios cuya síntesis tomaba distancia extrema del realismo —paisajes mentales, paisajes del alma—, un



trazo y una organización de movimiento no funcionalistas, un mecanismo creado para potenciar el conflicto y adelgazar al mínimo la anécdota y la situación.

El arte de la dirección, según Margules, es un hecho poético. La palabra *construir* es clave en su metodología: ladrillo a ladrillo, con una alta dosis de conciencia previa al enfrentamiento con el laboratorio de investigación que es el ensayo, el director construye de acuerdo con su concepción, es decir, con una idea central que integra, confronta y, en el peor de los casos, somete al resto de las voluntades y visiones para, en todo caso, assimilarlas. Juan José Arreola afirma en su *Bestiario* que “antes de devorarlas, el búho digiere mentalmente a sus presas” (1978, p.22).

Y el salmo de Margules rápidamente se torna asertivo: busca la verdad desnuda, esencial; no conviertas el escenario en un basurero de ocurrencias, oropel y gratuidad. Sé tan minucioso que aspire a una preparación previa *absoluta*, hasta la náusea, antes de encarar el primer ensayo. Pero también confía en tu intuición para crear, durante el proceso de trabajo, espacios de libertad. El plan de ensayos es tu tabla de salvación. Los enlaces son la gramática de tu puesta; el trazo es estrategia y significado, no solo organización funcional del movimiento; visualización obligatoria, especialmente “para directores ciegos”; la música y la iluminación no ilustran. Unidad y organicidad, polifonía y construcción parlamento tras parlamento hasta hilar fino en el tiempo y el espacio. Rigor y autocritica, prueba y error. El mismo desprecio al decir sin técnica, que a la técnica como un artificio carente de verdad humana. Atención a los tiempos externos e internos del actor, pues su emoción cabalga en el tiempo. No tengas miedo a una emoción, propicia que el actor la cabalgue y que el matiz, a nivel de texto y de movimiento de alma, se convierta en el puente para desarrollarla en profundidad. Recuerda: “gloria y obstáculo es el actor”. Entre vida interna y acción, opta por lo primero. No demandes una emoción clara y distinta. Desprecia la acotación que te indica una emotividad precisa para el actor. Las emociones más complejas carecen de nombre, todo es dual y en contrapunto —y entonces el salmista movía los dedos índice y medio, de la mano derecha, en la posición propia de un Dios *pantocrátor*, pero apuntando hacia el escenario, al son del movimiento de una mano que, alternativamente, enseñaba la palma y luego el dorso: “ac/dc, ac/dc, ac/dc” (*eici/dici*, escribo para escuchar nuevamente aquello que él pronunciaba en inglés con una

retahila apasionada), contradicción que aspira a la complejidad, corriente alterna pues. Y luego las máximas éticas: expresa y encuentra tu voz: cantos a la desazón de vivir, a las batallas cotidianas, por hallarle sentido a todo esto, por explicarnos la intrincada maquinaria de nuestras emociones. Dirige como si fuera la última vez que oficias. El teatro entendido, a fin de cuentas, —así de grandilocuente y necesario de tanto en tanto— “como una cumbre del conocimiento humano”, siguiendo los decires de Edward Gordon Craig.

Ludwik Margules era un lector profundo de los textos que desmenuzaba. Para comprobarlo, basta con revisar la bitácora de *Cuarteto*, de Heiner Müller. Pero también mucho de su saber consistía en poder encarnar ideas mediante indicaciones que nada tenían de teórico o sofisticado. Muchos dicen, a propósito de su manera de comunicarse con los actores, que Margules sabía más de lo que *no* quería, que aquello que realmente quería. Creo que hay algo de cierto. Desde mi punto de vista, pienso que ese sí y no permanentes fue lo que le permitió evitar las cuadraturas del alma, los métodos que encasillan, el tufo pedagógico, las recetas o bien, pautar el texto mediante tonitos de voz y marcajes de musicalidad formalista. Margules llegaba inclusive a confundirse y a confundir al actor en su afán por vislumbrar el sople del misterio, de lo innombrable.

Acaso pesa de más tanta literatura en la bitácora de *Cuarteto*. El “folclor personal”, tan importante en nuestro director, quedó fuera: esa jerga que los actores o su equipo de trabajo, a fuerza de conocerlo, ya descifraban. Palabras como “arrastrado”, “ilustrativo”, “correteo”, “organicidad”, “verborréicamente representativo”, “tócate” y hasta coloquialismos muy peculiares al estilo de “hablas como si tuvieras un rehilete en el culo”, cifraban la batalla a ultranza por *encarnar* la teoría y alcanzar la complejidad. El corolario de esta aspiración a la vida emocional sofisticada podría fincarse en otra expresión elocuente que lo parodia: “destróvalo, aborrécelo, más en todo ello, amor, mi amor”.

Si bien Margules era un torturado y un torturador, ambos en sí mismo, todo ello no dejaba de tener una buena dosis de locura y de humor. Los delirios de orden, la necesidad de establecer verticalidad a ultranza también respondía a un pavor por la destrucción de todas las cosas, a una especie de miedo a que la *construcción* se viniera abajo como un castillo de naipes. El propio carcelero, como el inquietante

personaje que custodia la puerta de la torre en *Macbeth*, es el primero en reír de la locura criminal del mundo.

Levantisco, iracundo, entrometido, seductor, terco, violento, contradictorio y hasta bestial, pero también generoso y entrañable, infantil a veces, Margules era un tigre puesto a matar con belleza. Era goloso hasta la autodestrucción y desconfiado por instinto, pues su paranoia nos recordaba que él venía de países con un sistema político policiaco.

El hombre de la pipa era ocurrente, ingobernable e inclusive caótico; acaso por eso mismo la necesidad de contar con asideros tan firmes para anclarse a la tierra antes de despegar al mundo de su impresionante intuición. Para no abusar de mi verdad, cedo a Alejandro Luna el espacio para que también nos dé una pincelada del hombre en este sentido: “Quien conoce a Ludwik sabe o puede imaginar los niveles de demencia en que hay que sumergirse para trabajar con él, su capacidad infinita de obsesión, su terquedad, su muy particular idea del rigor, su paranoia e infinidad de desbordadas energías malignas que invierte en una puesta en escena y que pueden convertir el trabajo en una tortura poco común. Lo sorprendente es que trabajando así obtiene buenos resultados. (...) Tiene la manía de etiquetar todo, bautiza incluso las escenas en un afán de precisión; por fortuna las puestas no se dejan reducir a esas etiquetas y recuperan su ambigüedad y polivalencia” (1987, p.56).

Es evidente que en los procesos de trabajo de Margules había más que verticalidad y sinsabores. El sombrerero construye, con lógica matemática, sistemas que dejan espacios a la risa, ya fuera en el trabajo, en la escena o en la vida, por no invocar a la inteligencia, al reto artístico y a la ambición. Y si a todo esto añadimos que el hombre era de afectos profundos y que despertó amor y odio por igual, el espacio de creación daba pie a la insensatez compartida.

Ludwik empieza, como director de escena, con la puesta de *El oso* (1963) de Anton Chéjov y termina con *Los justos* de Albert Camus (2002) y *Noche de Reyes o como quieran* de Shakespeare (2004), dos montajes de estirpe chéjoviana. En medio de esos extremos, en el momento de plena madurez de su carrera, están *El tío Vania* (1978), donde según su relectura, miró a Chéjov a través de Beckett, y *De la vida de las marionetas* (1982), donde a Bergman lo vio, en el momento donde ya era dueño de la máxima plenitud de recursos, desde la perspectiva, simple y llana, de Margules.

En diversos momentos de su carrera, uno encuentra el uso de otras visiones literarias y filosóficas para acercar la puesta a lo que él consideraba más adecuado para su interpretación. Afirma haber montado, por ejemplo, a Sartre, *A puerta cerrada* (1969), a través de Genet y a Shakespeare, *Ricardo III* (1971), a través de Jan Kott, así como completa su visión de Müller, *Cuarteto* (1996), a partir de Genet, Sade y Bataille.

Si la temática más recurrente en los textos que elige es la transgresión y el poder o las paradojas de la libertad, Ludwik, en cada montaje, sometía la palabra a una hipótesis esencialmente escénica y no dramaturgica. Pero el afán marguliano por el encuentro de un lenguaje escénico “sin maquillajes”, pareciera tener un trasfondo filosófico que nos remite a Chéjov. En el final de sus días, su *Noche de Reyes o como quieran*, más trágica que cómica, transpiraba el universo del doctor que aniquila minuciosamente a sus personajes. Y *Cuarteto* y *Los justos* llevaban al máximo la ruptura radical con el mundo de la anécdota y la expansión del conflicto en pequeños espacios. “Muera la situación”, llegó a decir Margules. Y, por tanto, muera el cuento y la trama, muera el “teatro con maquillaje”, las paredes y las espiones tras la cuarta pared, la música y la luz que obedece al adorno de una atmósfera, muera la grandilocuencia, el histrionismo, la ilusión teatral.

Creo que estas últimas ideas son las que nos permiten ligar en mayor medida a Margules con el presente. Pero describirlo, tomando como punto de partida su visión totalizadora de la puesta en escena, nos lleva de inmediato a las antípodas de aquella verticalidad que Ludwik ejerció. La horizontalidad de nuestros días se nos presenta ya como el resultado de una larga batalla por derrocar *autoridades* en diversos ámbitos, aunque el combate arrastre nuevas paradojas: en política, por ejemplo, tardamos 70 años en derrocar al PRI e instaurar nuestra imperfecta democracia, pero hoy lo que presenciamos es un proceso de regeneración de la manera antigua de gobernar. Este renovado asalto de la verticalidad no corresponde, dada la complejidad social de nuestros días, con la reproducción de la obediencia en otros campos como el de la rebelión de las mujeres contra el patriarcado que va más allá de un ataque al machismo, sino en contra de toda una estructura social de poder; la academia y las universidades se incendian y, al menos en la enseñanza actoral, con ello pareciera naufragar la *auctoritas* e inevitablemente la depuración

técnica; en el ámbito de las poéticas de la puesta en escena, presenciamos una revuelta radical contra lo clásico y afanes por derrocar todos los saberes canónicos. A esto hay que sumar la ruptura de fronteras: la importante presencia de lo liminal, la mezcla, la extinción de límites entre géneros y tonos. Y como punto extremo, en el terreno de las artes escénicas, la puesta en crisis del concepto mismo de dirección de escena y hasta los intentos por anularlo o declararlo ya muerto.

En *El castillo de Barbazul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, George Steiner dio la descripción en 1990 de este “nuevo apocalipsis”. Pero la pregunta, dice Steiner, consiste en saber “si vale la pena reanimar ciertos elementos centrales de los valores de la jerarquía clásica. ¿Hay una defensa concebible del concepto de cultura contra los dos principales ataques que ahora se dirigen contra ella? Especialmente si aceptamos la proposición central de Eliot de que ‘la cultura no es la mera suma de varias actividades, sino que es un estilo de vida’.

“El ataque se lanzó contra la fragilidad y costos de ese ‘estilo de vida’ — continúa Steiner. “¿Para qué elaborar y transmitir cultura si esta hizo tan poco para contener lo inhumano, si en ella están insertas ambigüedades que hasta solicitaron la barbarie misma? En segundo lugar, admitiendo que la cultura sea un medio de excelencia humana y de desarrollo intelectual, ¿no se paga por la cultura un precio demasiado elevado? Considerando la desigualdad social y espiritual; considerando el desequilibrio ontológico —que es más profundo que el económico— entre las privilegiadas realizaciones intelectuales y artísticas y el excluido mundo de la pobreza y del subdesarrollo. ¿Puede haberse debido a un accidente el hecho de que buena parte de la ostentosa civilización estuviera estrechamente correlacionada con el absolutismo político, con un rígido sistema de castas y con la presencia circundante de un populacho sometido?... ¿Hasta qué punto son vitales las afinidades entre las relaciones de poder (relaciones iniciadas en el proceso de enseñanza)?” (1991, p.114).

Ludwik Margules es un clásico de la puesta en escena en nuestro panorama. Detonar la cultura clásica es atacar las relaciones entre arte y poder, pero aún dinamitado, resulta por demás interesante que mucho de Margules sobreviva en ideas propias del presente. Así, claramente pervive su idea del ensayo como espacio privilegiado de la creación; su afán por lograr que los actores habiten la ficción,

de tal manera que la verdad acaricie la posibilidad de construir *la realidad* de un comportamiento dentro de la ficción. Y por último, sobrevive de él algo de pensamiento salvaje y rebelde, heterodoxo, una radicalidad de lobo estepario, clásico a más no poder en tiempos donde la indeterminación empieza a pesar demasiado.

La cultura clásica establece, en momentos de destrucción, de pérdida, como la nuestra, un punto de resistencia al entender la expresión artística como testimonio de resistencia del espíritu humano. La noche que mataron al candidato presidencial Luis Donaldo Colosio (23 de marzo de 1994), Margules se reunió a ensayar una trilogía de obras de Pinter. Después de comentar con aguda pasión una de nuestras mayores tragedias políticas, Margules dijo: “a lo nuestro”. Aquello era más que un gesto desesperado en medio de una debacle histórica.

Ciudad de México, 11 de junio de 2021

## Referencias bibliográficas

- Arreola, Juan José (1978). *Bestiario*, Joaquín Mortiz.
- Luna, Alejandro (1987). “Mi trabajo con Margules”, *Boletín CITRU* (Centro de Investigación e Información Teatral Rodolfo Usigli), nueva época, abril-junio.
- Hartley, L.P. (1984). *El mensajero*, Bruguera.
- Margules, Ludwik (1985). “El conflicto como estímulo para la creación” (en Sergio Jiménez y Edgar Ceballos eds., *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, volumen 2), Grupo Editorial Gaceta-UNAM.
- Margules, Ludwik (1999). “El teatro mexicano está en pañales” (entrevista de Fernando de Ita), periódico *Reforma*, Sección Cultura, 9 de diciembre.
- Olguín, David (2012). *Hugo Gutiérrez Vega*, Ediciones El Milagro.
- Seligson, Esther (1987). “Semblanza inconclusa de un director de escena”, *Boletín CITRU* (Centro de Investigación e Información Teatral Rodolfo Usigli), nueva época, abril-junio.
- George Steiner, George (1991). *En el castillo de Barbazul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, Gedisa Editorial.

# Introducción

*María Teresa Paulín Ríos*

Inspirado en el teatro de Ludwik Margules y el cine de Ingmar Bergman surge este libro que presenta una serie de textos escritos por diferentes autores; algunos de ellos forman parte de la escena actual, ya sea como dramaturgos, críticos, coreógrafos, directores de teatro o cine, como es el caso de David Olgún, Daniel Serrano, Miriam Huberman Muñiz, Gutemberg Brito Patatiba, Flavio González Mello y Fernando de Ita. Participan también investigadores reconocidos por su búsqueda especializada en ciertas disciplinas artísticas, como los doctores José Luis Barrios y Francisco Aranda.

El objetivo del texto es ofrecer una serie de capítulos que se relacionan con el teatro, el cine, o ambas disciplinas artísticas, producto de las investigaciones de especialistas en esos campos. Algunas de las reflexiones y discusiones que se proponen fueron detonadas por la Cátedra Patrimonial Ludwik Margules, la cual presentó su tercera emisión en el Centro Nacional de las Artes en junio del 2023; el tema del evento partió de la conmemoración de la puesta en escena *De la vida de las marionetas*, realizada por Margules en 1983, a partir de la película de Bergman que lleva el mismo título.

Si bien Margules era célebre por su labor teatral, su pasión por el cine también era conocida, misma que lo llevó a realizar la película *La Madrugada*, basada en una obra de teatro escrita y adaptada para el cine por Juan Tovar, así como los documentales: *Cuaderno veneciano* y *En clave de sol*. Cabe señalar la intensa labor pedagógica que realizó en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), en donde formó a numerosas generaciones de cineastas; además de su inclinación por el trabajo del director Ingmar Bergman y el peso que su obra ejerció en su teatro.

Por esta razón, los capítulos giran en torno a los directores Ludwik Margules e Ingmar Bergman; dos creadores que han sido una influencia fundamental tanto en el teatro como en el cine de sus respectivos países. Por su parte, Bergman es conocido a nivel internacional, ya que a diferencia del teatro, la distribución de las películas hace más favorable el conocimiento de su obra en distintas áreas geográficas.

El texto comienza con un prólogo escrito por el Mtro. David Olguín, dramaturgo y director de teatro, por medio del cual el lector podrá conocer el contexto de un evento académico como la Cátedra Patrimonial Ludwik Margules y acercarse a la figura de este creador. El Mtro. Olguín, antiguo colaborador de Margules, expone la visión particular que el director y pedagogo tenía del teatro y nos comparte algunas de sus inquietudes, intereses, necesidades y mecanismos, los cuales nos permiten apreciar sus rasgos de carácter, ambiciones y el notable rigor que lo caracterizó a lo largo de su carrera profesional, entre muchas otras cosas. Además, el autor pone énfasis en la importancia de explicar a Margules tomando en cuenta a los artistas que le fueron contemporáneos, a sus maestros y a las condiciones que permeaban la vida cultural de México en aquellos días. En atención a lo cual nos ofrece también un panorama a partir de situaciones y hechos concretos de la escena cultural en el país.

El libro se compone de dos partes: *El teatro de pequeño formato y Teatro y cine: interinfluencias, transformaciones y diálogo*. Durante la primera, los capítulos coinciden en una serie de reflexiones que abordan algunas de las puestas en escena memorables en la trayectoria de Margules: *El camino rojo a Sabaiba*, *Los justos* y *Cuarteto*; estas obras se relacionan con los temas de estudio de los autores. En la segunda parte, tres escritores toman la obra del cineasta Ingmar Bergman para establecer algunos cruces entre el cine y el teatro, así como entre la película *De la vida de las marionetas*, de Bergman, adaptada por Margules a la escena teatral de los años ochenta.

En el primer capítulo el lector conocerá *Las implicaciones del gran y pequeño formatos, a partir de Liera y Margules* a través de la pluma del Mtro. Daniel Serrano Moreno, donde se reflexiona sobre las categorizaciones en el teatro con fines educativos, de manera más específica sobre las *Dulces compañías*, dos obras de teatro en pequeño formato escritas por Óscar Liera: *Bajo el silencio* y *Un misterioso pacto*. Finalmente, el



autor genera un puente entre Ludwik Margules y Óscar Liera a través de la obra *El camino rojo a Sabaiba*, escrita por este último para ser representada en gran formato y puesta en escena en pequeño formato por Margules.

En el capítulo *El esencialismo del pequeño gran formato de Ludwik Margules*, la Mtra. Miriam Huberman Muñiz, hace un análisis coreológico de la puesta en escena *Los justos*, texto de Albert Camus, llevado al escenario por Ludwik Margules. La Mtra. Huberman Muñiz desglosa puntualmente el uso del pequeño formato que el director articuló para esta obra, con la intención, como ella misma expone: “[...] de abrir la posibilidad de una comprensión profunda del hecho escénico al examinar la congruencia esencial que existe entre la intención creativa de Margules y el resultado concreto y performático de la puesta”. Su análisis entre los elementos nos muestra la clave para comprender el esencialismo del director, así como la relevancia de esta creación, considerada por la autora como una obra maestra.

A continuación, el Mtro. Gutemberg Brito Patatiba aborda el trabajo artístico y docente de Margules desde tres enfoques: como espectador, como director y como investigador. En su texto *Intimidad, cercanía y memoria en la obra de Margules*, expone los resultados de dichas investigaciones, particularmente para explicar las relaciones entre la memoria y el público a través de la obra del director, además de algunas propuestas de autoexploración para los actores.

En el último capítulo de esta primera parte, *Ludwik Margules: El teatro como redención*, Fernando de Ita realiza una recapitulación, a través de ocho apartados, de la vida y obra del director. Su texto refiere aquello que distingue y destaca a Margules entre los grandes creadores del siglo XX, así como algunas anécdotas que dan cuenta de la pasión y entrega con la que trabajaba.

En la segunda parte, titulada *Teatro y cine: interinfluencias, transformaciones y diálogo*, el lector encontrará cuatro capítulos que, como su nombre lo indica, presentan algunas vinculaciones existentes entre el teatro y el cine. En el primero de ellos, *Cuando diecisiete metros son demasiado, basta con 150 cm*, el Dr. José Luis Barrios nos comparte cómo “[...] la teatralidad de Margules pone en operación la relación entre imaginación como indeterminación determinante y la animalidad como pulsión fundamental del trabajo actoral para hacer de la escena una superficie intensiva”. El Dr. Barrios comparte también algunas notas sobre la estética del primer plano

y las dos tipologías que pueden identificarse en la historia del cine respecto a su encuadre.

En el siguiente capítulo *Ingmar Bergman y la pregunta por lo sagrado*, el Dr. Francisco Aranda realiza desde un enfoque filosófico, apoyado en los textos de Gilles Deleuze en torno al cine, una exploración ontológica de esta disciplina aplicada a la obra del cineasta sueco; además de una breve revisión de sus películas más representativas. Nuevamente, el Mtro. Gutemberg Brito participa exponiendo la experiencia que implicó la dirección del proceso de montaje de la puesta en escena *Persona*, a partir de la película de Ingmar Bergman que lleva el mismo título. El autor desarrolla algunos conceptos clave para su obra: las capas eróticas, el tiempo demorado, el deseo, el exhibicionismo, el erotismo personal, la mirada y la intuición. Por último, Brito Patatiba nos comparte sus conclusiones de lo que implica basarse en una película para hacer una obra de teatro.

En el último capítulo del libro, Flavio González Mello revisa la noción de la “náusea trágica”, acuñada por P. H. Frye, para referirse a una experiencia estética de súbito malestar vinculada con lo trágico y que, según González Mello, cada vez se observa menos en el arte, destacando que en la obra algunos pocos artistas como Margules han podido acceder a este tipo de sensación; particularmente en la puesta en escena *De la vida de las marionetas* en 1984 y, posteriormente en el montaje de *Los justos*, de Albert Camus en 2002. Ambas piezas son revisadas a detalle, articulando las relaciones entre teatro y cine en el trabajo de Ludwik Margules.

Quiero agradecer a los autores que participaron en este texto por la disposición y el compromiso que mostraron para que la publicación pudiera realizarse, a los pares ciegos que revisaron cuidadosamente y a todas aquellas personas que colaboraron aportando ideas, especialmente a la Dra. Rosalía Trejo León y a la diseñadora de la portada Diana Escorza. Esperamos que los siguientes capítulos aporten al lector un panorama más amplio sobre la visión de dos artistas que trascendieron en sus disciplinas artísticas a través de una estética tanto original como resonante.

# **I. El teatro de pequeño formato**

## Las implicaciones del gran y pequeño formatos, a partir de Liera y Margules

---

*Daniel Serrano Moreno*

El teatro, como todas las artes, en tanto que ente subjetivo, requiere de clasificaciones que son pertinentes en su momento, y en algunos casos, esas categorizaciones caducan. Como ejemplo de esto último, está el estudio del drama a partir de solo siete géneros. Los tiempos y el público van marcando las pautas para estas categorizaciones dramáticas, por llamarlas de algún modo. Una de ellas, es la del teatro de gran formato y el teatro de pequeño formato. Obvios parecen los criterios para estas categorías, sin embargo, van más allá de una medida cuantitativa.

El pequeño formato se deriva del género chico, que según Santiago Bermúdez, “surge en el Madrid revolucionario de 1868” (Bermúdez 13) Luego afirma:

Las obras clásicas y las comedias contemporáneas son espectáculos para una burguesía demasiado cerrada. Las funciones son largas y costosas. Lo normal es que uno de estos espectáculos dure tres horas. Por otro lado, estaba el nuevo Teatro de Oriente, o Teatro Real, elitista y con localidades muy costosas. El nuevo teatro por horas tendrá como oferta una hora de teatro, nada más; a precios mucho más económicos; con una temática más sencilla. Serán

funciones para un público amplio, ese público que hasta el momento no iba al teatro y que a toda velocidad se incorpora al espectáculo durante las décadas siguientes. (Bermúdez 13)

Es decir, hay un criterio no artístico, meramente económico, pragmático, para que surja el género chico, y de allí el pequeño formato. Sin embargo, un autor tan importante para el cambio de paradigmas en el teatro, August Strindberg propone, en el pequeño formato, diversas teatralidades, sobre todo para la exploración actoral. Obras como *La más fuerte* o *El paria* exigen una técnica actoral diferente, contenida, en la que el espectador puede ver de cerca cada gesto facial del intérprete. Este teatro de cámara de Strindberg, pretende emularse con la música de cámara, donde la pureza de la armonía es similar a la partitura escénica detallada que propone el autor sueco. Incluso, el teatro de cámara de Strindberg es comparado con el cine de cámara de Ingmar Bergman, tal como lo dice Mario Pérez Magallón:

Durante el periodo en que Bergman filmó el *Tríptico* estuvo fuertemente influenciado por la música de cámara, al grado de buscar en ella la inspiración estructural para concebir los filmes que lo conforman. A estas obras las llamó películas de cámara, tal como había hecho August Strindberg con su llamado teatro de cámara. Tanto Strindberg como Bergman pretendían, por un lado, emular el carácter íntimo de la música de cámara y, por otro, seguir la estructura de ciertas composiciones como las suites barrocas o las sonatas del clasicismo. (Pérez 191)

El dramaturgo mexicano Óscar Liera, seguramente sin proponérselo, escribió obras de pequeño formato, o de teatro de cámara. Es el caso de *Las Ubárry*, en donde madre e hija están dispuestas a reivindicar su apellido, mostrándole a la sociedad lo fuerte que pueden ser. Para eso es necesario el maquillaje que la hija le realiza a la madre, y por lo tanto, en la primera didascalia, el autor sugiere que, mientras más cerca esté el espectador, será más apreciado el drama. Acota Liera:

Frente al espejo de biselados límites contenido en el marco art-nouveau — lago puro durmiendo entre el paisaje antojadizo— se refleja la cara marchita de la Madre. Es como un espectro fantástico sobre los sueños del lago. (Liera 67)

Ángel Norzagaray dirigió y protagonizó *Las dulces compañías*, de Liera, texto compuesto de dos cuadros llamados *Bajo el silencio* y *Un misterioso pacto*. El tipo, un delincuente que está al acecho de gente necesitada de sexo, es el vínculo entre las dos obras. Pero además del personaje vinculante, Liera utiliza el espacio. Es decir, ambas historias suceden en el mismo edificio, en iguales departamentos, pero diferentes decorados. En *Bajo el silencio*, la víctima es una maestra de cierta edad, que encuentra al tipo en el parque y lo lleva a su departamento. El espacio que sugiere Liera es el siguiente:

Recorremos la vista sobre antiguos mapas colgados de la pared, estantes con libros, lámparas encendidas, pinturas modernas y copias perfectas de cuadros antiguos. Colores pastel, tibios y luminosos. Cortinas cálidas. Muebles, ceniceros, figuras de cerámica y de madera tallada. Nada se mueve, nada. (Liera 241)

Norzagaray estrenó la obra en un lugar pequeño. La cercanía del espectador ayudaba, en aquel montaje, a percibir los pormenores del espacio, armonizados con los detalles de la construcción del personaje. Para que en el entreacto, en cinco minutos, el mismo escenario se transformara en el departamento de Samuel, el protagonista, junto con *El tipo*, de *Un misterioso pacto*. Allí, el autor acota, con referencia al espacio:

Recorremos la vista sobre muros que nos resultan conocidos. Arquitectónicamente, el departamento de Samuel es idéntico al de Nora, solo que el decorado es diferente. (...) Los colores no son pastel, ni tibios, ni luminosos. Cortinas frías, muebles, ceniceros, fotografías de familiares, una pintura; suya, de Samuel, de su cara, maquillado de fauno. (Liera 263)

El espacio es definitivo en la estructura dramática de estas dos piezas que conforman *Las dulces compañías*. La violencia del tipo se percibe de otra manera. Una violencia con tintes poéticos, aunada a la historia contada por dos personajes, sin la posibilidad de descanso; un teatro pensado para pequeños espacios. Julio Castillo estrenó *Las dulces compañías* en 1988, protagonizada por Eduardo Palomo y Delia Casanova, que representaba tanto el papel de Nora, como el de Samuel. Antes de que Julio Castillo la pidiera, Liera ya la estaba dirigiendo, con Norma Ley y Alberto Solián. Este recuerda que llegó a un ensayo, y Óscar les dijo: “Lo siento mucho, la obra la va a montar Julio Castillo, y es lo mejor”. Liera solo dirigió una lectura en atril, con Solián y Ley, para la presentación del libro.

Otro de los actores de Liera, Jesús Castaños-Chima estaba con el dramaturgo el día del estreno. Así lo relata Castaños:

Yo estaba a un lado de Óscar Liera en el público, cuando se iba a estrenar la obra en el Núcleo de Estudios Teatrales (NET). Empieza la obra, vemos a Delia Casanova en escena, y de repente aparece (Eduardo) Palomo y se pone en la puerta, y Óscar dijo: Ese es el tipo que yo escribí. (Castaños 2020)

El espacio del NET era de pequeño formato, al igual que el *Café Literario del Teatro del Estado* en Mexicali, donde Ángel Norzagaray montó la obra. El mismo Castaños hizo una puesta en escena en un departamento en Los Ángeles, California, por supuesto en pequeño formato.

*Las dulces compañías* proponen un estilo realista, y el pequeño formato le sienta bien.

El pequeño o gran formato de una obra se delimita desde la lectura inicial. Tal es el caso de *El camino rojo a Sabaiba*, que al leerla por primera vez, sugiere un gran formato, puesto que la acción sucede en diversos espacios: un exterior de un castillo, tal vez en el imaginario del personaje. Luego el lugar se esfuma, para dar paso a un espacio limpio y arreglado, después una cantina del pueblo, un barco, la plaza de Sabaiba y espacios abiertos donde se reúne la gente del pueblo.

Pero no son nada más los espacios los que indican que *El camino rojo a Sabaiba*, en una primera lectura, es una obra de gran formato. Debemos empezar por el número de personajes, que si bien, muchos de ellos pueden ser interpretados por el mismo actor, suman 26, además de “hombres y mujeres del pueblo”.

En la primera parte de la obra, los personajes discurren en los alrededores del castillo de la siete veces digna Gladys de Villafoncourt. Hay además una escena con dos maromeros activos, que son observados y aplaudidos por Gladys y su corte: “Se oye una música de circo y aparecen dos maromeros que hacen un saludo muy circense y se ponen a hacer sus números”. (Liera 357)

En otro momento, cuando Gladys narra cómo se hizo a la mar, y cómo todo el pueblo de Sabaiba fue a recibirla, Liera acota: “Hay una presencia constante de la mayoría de los personajes; generalmente no salen del escenario, como si se vigilaran siempre, siempre”. (Liera 361)

No es el único momento en el que el dramaturgo sugiere tumulto. Casi al final del primer acto, la didascalía apunta:

La gente del pueblo empieza a comentar cosas con relación al último suceso, todo en voz muy baja, murmullos apenas; no dejan de estar mirando a Fabián. Celso no le ha quitado la vista ni un momento; levanta la mano para que la gente se calle, se adelanta un poco y se dirige a Fabián. (Liera 376)

Y por si no bastara, en las siguientes indicaciones, podemos ver claramente el barco de Gladys de Villafoncourt navegando por los mares africanos, al principio del segundo acto, acaso con la idea de que en el intermedio se pueda cambiar la escenografía:

Es la caída de la tarde. El barco se bambolea con los movimientos propios del mar. Todos los barriles, botes, cajas y utensilios de cubierta se han acomodado a manera de asientos para presenciar el espectáculo de los negros. Unos tambores, las palmas de las manos y un canto maravilloso hacen una música extraordinaria. La esclava etíope, Dancalia, baila. (Liera 376-377)



Momentos después, el jorobado y sirviente de Gladys, será arrojado por la borda del barco, porque sabe demasiado. Hay muchas más evidencias de que *El camino rojo a Sabaiba* en su concepción, es una obra de gran formato, pero terminaré con el siguiente ejemplo, presente hacia el final de la pieza dramática:

Aparece una banda de música tocando y el espacio se llena de gente, la mayoría completamente ebria. Son los habitantes de Sabaiba; (...) Cuando aparece el ánimo de Zacarías todos se congelan como una fotografía (Liera 398)

A pesar de todo esto, Ludwik Margules la estrenó en diciembre de 1999 en el Foro Teatro Contemporáneo, en un pequeño espacio, en pequeño formato, con lugar para 25 espectadores, menos del número de personajes que Liera propone en su texto. En aquellos años, en una entrevista concedida al periodista de *La Jornada* Carlos Paul, Margules decía que “lo implícito en las narraciones se mezcla con lo explícito de la vida escénica” (Quezada 2003). Con esta declaración se puede inferir que el director polaco optó por la fuerza de la palabra en la obra, para construir en el imaginario del espectador las grandes imágenes que propone el texto.

Luz Emilia Aguilar Zínser escribe una crítica en el diario Reforma, el 17 de marzo del 2000. Y habla, entre otros puntos, del espacio, del mundo reducido, pero intenso:

Notable y extremo es el contraste entre *El camino rojo* y los dos últimos trabajos de Margules, *Don Juan y Antígona en Nueva York*. Del manejo de la espectacular escenografía en Don Juan, a la diseñada ahora por Mónica Raya hay un salto de lo fastuoso a lo esencial. Con este tránsito, el director renuncia al público masivo en busca de un puñado de “espectadores cómplices”, como él mismo lo ha declarado en tiempos recientes. (Quezada 2003)

Aguilar remarca el salto de lo fastuoso a lo esencial. Recuerdo con emoción dos montajes de Margules que están en el terreno de lo perfecto: *La señora Klein*, de Nicholas Wright, representada en el Foro Shakespeare; y *Los justos*, de Albert

Camus, montada en el Foro Teatro Contemporáneo. Lo esencial en escena. Y lo esencial eran las actuaciones, en el primer caso, de Ana Ofelia Murguía, Delia Casanova y Margarita Sanz; y el segundo, de Arturo Beristáin, Emma Dib, Claudia Lobo, Luis Rábago, Rodolfo Arias, Carlos Ortega, Rodrigo Vázquez y Christian Baumgartner. El pequeño formato resultó una herramienta valiosa para la progresión dramática del montaje.

Volviendo a *El camino rojo a Sabaiba*, el espacio se convierte en un personaje más. Rodolfo Obregón lo explica de esta manera:

La múltiple realidad urdida por Liera se concreta en la intangibilidad del espacio, los personajes y sus relaciones. Liberada de las obligaciones de la acción dramática, la portentosa arquitectura de palabras apela sin intermediarios a la imaginación del espectador que, lejos de cualquier comodidad, debe esforzarse para “ver”, única y exclusivamente, a través de la boca del actor.

A pesar de ello, no podría decirse que Margules anule la puesta en escena, sino que la construye en los intersticios de la acción ... (Quezada 2003)

Los análisis de los textos dramáticos, algunos en franco desuso, pueden ser útiles para la puesta en escena, y no como un arranque inicial a la escritura. No se suele pensar, al iniciar la escritura de una pieza teatral, en géneros y formatos (salvo, tal vez, en los trabajos por encargo). Eso será trabajo del director, de los actores, del escenógrafo, del iluminador. Esta reflexión implica recursos para la puesta en escena; refuerza decisiones estéticas importantes. Llevar *El camino rojo a Sabaiba* a un pequeño formato seguramente es más factible que llevar *Las dulces compañías* a un gran formato.

El director queretano Uriel Bravo, que trabajó con Margules durante 4 años, dice al respecto:

Ludwik hablaba siempre del formato pequeño como ideal, pero amaba los grandes formatos. Sin embargo, trabajaba meticulosamente los grandes como si fueran pequeños. (Bravo 2022)

Los formatos obligan a repensar el montaje. Cambiar el formato propuesto (explícita o implícitamente hablando) implica tomar decisiones estéticas, decidir capacidades de progresión dramática, y sobre todo, si la esencia de ese montaje viene de la construcción del actor, o de la del director. Reelaborar el formato de *El camino rojo a Sabaiba* implica un trabajo de filigrana con el actor y su entorno, la cual, más allá de los resultados, es un arte en el que Ludwik Margules demostró ser experto.

La puesta en escena de *El camino rojo a Sabaiba* reunió una de las obras más memorables del teatro mexicano con uno de los directores insignes de nuestro quehacer escénico.

## Referencias bibliográficas

- Bermúdez, S. M. (2006). *El género chico como modelo del pequeño formato*. Cuadernos del Ateneo, (21), 13-16.
- Castaños, J. M. (2020, julio 13). *Al lado de Liera* [Comunicación personal].
- Liera, Ó. (2015). *Pez en el agua*. *Antología Personal*. Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Magallón, M. P. (2020) *El problema de la fe en luz de invierno de Ingamr Bergman. Una lectura a partir del temor y temblor de Soren Kierkegaard*. Revista de filosofía, (6). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Quezada Granados, V. (2003). *Ludwik Margules: la poesía de la dirección*. Repositorio de investigación y educación artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes. <http://hdl.handle.net/11271/794>

## El esencialismo del pequeño gran formato de Ludwik Margules

---

*Miriam Huberman Muñiz*

A la memoria de Ludwik Margules y a Angelina Muñiz-Huberman, traductora de *Ricardo III*, *Fiesta de cumpleaños* y *Noche de reyes* (con Alberto Huberman).

En general, cuando hago un análisis coreológico de una obra de danza o teatro, lo hago inmediatamente después de asistir a una función, cuando las sensaciones, emociones, imágenes e ideas evocadas están frescas en mi memoria y mis notas. En el caso de *Los justos*<sup>1</sup>, de Ludwik Margules, asistí a una función hace veinte años y estaba tan impactada por lo que ocurría en escena que ni siquiera tomé notas. Por lo tanto, para esta ponencia tuve que recurrir a la memoria perdida y recuperada, y a los restos documentales que existen sobre la obra en el Archivo Ludwik Margules (ALM) del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU): el programa de mano, las notas periodísticas, el libreto, la descripción de los personajes, los planos

---

1 Las fotografías de la puesta en escena *Los justos*, incluidas en este capítulo, pertenecen a José Jorge Carreón. (Figura 2-7)

Actores que aparecen en las imágenes de la puesta en escena *Los justos*: Emma Dib, Rodrigo Vázquez, Claudia Lobo, Luis Rábago, Rodolfo Arias y Arturo Beristáin.

de la escenografía, la bitácora de ensayo, y 70 fotografías (que en realidad eran 35, ya que la misma imagen aparecía en blanco y negro y a color). Lamentablemente, no hay una grabación ni de una función ni de un ensayo.

¿Por qué seguir hablando de una puesta en escena de hace veinte años? Y, ¿por qué mezclar los estudios coreológicos con el teatro?

Empezaré contestando la segunda pregunta. En primer lugar, porque, desde el momento en que alrededor de los años de 1945-50 se empezó a utilizar el término de “*performing arts*” para designar aquellas disciplinas artísticas (danza, teatro, música, ópera, performance, interdisciplina) que requieren de ejecutantes para manifestarse y cobrar vida, resulta evidente que es el cuerpo y su movimiento, hecho visible y/o audible, el elemento que las une. Por esta razón, y precisamente debido a que los estudios coreológicos surgieron para comprender el movimiento en general a partir del legado teórico-práctico de Rudolf Laban, sus premisas básicas, sus herramientas analíticas y su metodología pueden extrapolarse a las demás artes escénicas con ciertas adecuaciones.

En segundo lugar, porque, si se lleva a cabo un análisis coreológico para desglosar el uso del pequeño formato que Ludwik Margules hizo en *Los justos*, se abre la posibilidad de una comprensión profunda del hecho escénico al examinar la congruencia esencial que existe entre la intención creativa de Margules y el resultado concreto y performático de la puesta.

En términos generales, la manera de averiguar si hay o no congruencia entre intención y resultado es examinando los nexos que se establecen entre los cuatro hilos conductores del medio que comparten la danza y el teatro —el sonido, el lugar, el ejecutante y el movimiento— (Preston-Dunlop, 1998; Preston Dunlop y Sánchez-Colberg, 2002); además, en el caso del teatro, se toma en cuenta la relación de estos con el texto dramático. Para entender cuáles son los tipos de nexos que se establecen y cuál es el que predomina en una obra, se analiza lo que ocurre con los componentes estructurales de cada hilo conductor desde un punto de vista de la experiencia fenomenológica y del significado semiótico con las herramientas analíticas propias de cada hilo conductor (Preston-Dunlop, 1998; Preston Dunlop y Sánchez-Colberg, 2002). (Ver cuadro A)



Dado que es imposible abarcar todos estos puntos, aunado al problema de la falta de una grabación, por el lado fenomenológico me concentré tanto en recuperar la memoria de mi propia experiencia sobre la fisicalidad del evento como en el análisis de los componentes estructurales del movimiento —las partes del cuerpo, las acciones, la dinámica y el fraseo, las formas espaciales, las relaciones— para poder descubrir la corporeización de las ideas y emociones centrales de la obra (Preston-Dunlop, 1998; Preston Dunlop y Sánchez-Colberg, 2002). Por el lado semiótico, me limitaré a abordar las etapas del proceso de creación de signos, según Jean-Jacques Nattiez (Nattiez, 1990).

Después de realizar una lectura detallada de la bitácora de ensayos de *Los justos*, decidí elaborar una lista de aspectos que considero constituyen el núcleo o la esencia de las intenciones poéticas o creativas de Margules para esta puesta. De la lista inicial, elegí los siguientes aspectos de acuerdo a dos criterios: a) si eran temas que Margules repetía en numerosas ocasiones, y b) si, aunque no fueran mencionados por Margules con frecuencia, eran temas que pienso que le proporcionaban a la puesta un carácter particular. Los aspectos elegidos fueron: puesta íntima, puesta esencial y sintética, complejidad contradictoria, aparente estatismo físico / agitada actividad interna, ni panfleto ni lección de historia, incomodidad, contención, vigilancia, invasión. Me gustaría señalar que varios de

estos temas, independientemente de si se repiten o no, también ocurren en otras puestas de Margules.

Así, para cada aspecto elegí citas del propio Margules que tomé de la bitácora de ensayo que expresan su intención poética y las ilustré con fotografías que ejemplifican la materialización de esa intención en el nivel del trazo. Con el fin de averiguar cuál era el nexa predominante de la puesta en escena, fui analizando las relaciones que se establecían entre un componente estructural del hilo conductor del lugar, la escenografía, con ciertos componentes estructurales de los otros tres hilos conductores. Del hilo conductor del ejecutante, examiné el vestuario y la utilería; del hilo conductor del movimiento, las acciones, la dinámica y las formas espaciales; y del hilo conductor del sonido, aquellas indicaciones que Margules dio sobre el uso del volumen y velocidad de la emisión de la voz.

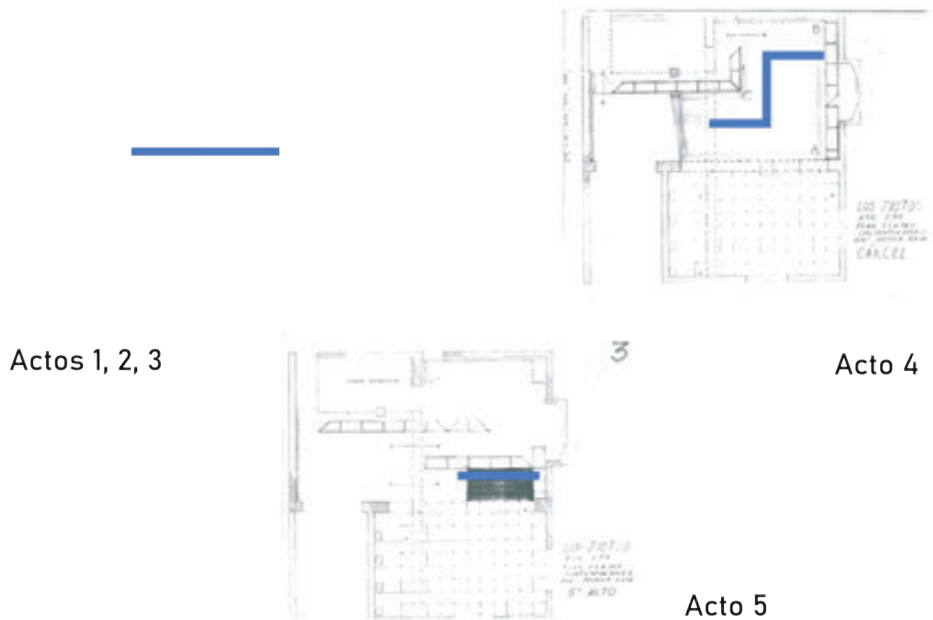
## **Puesta íntima**

La cita que expresa la intención poética de Margules es: “Cada vez más siento la necesidad de una puesta íntima.” (ALM 20:39). Y esta es la descripción que Margules hace del espacio escénico que va a utilizar:

Nuestro espacio es un espacio íntimo. Piensen en el espectáculo, que tiene que ser de una tremenda intensidad íntima. Actuaremos en un espacio no mayor que este [el salón de danza del Foro], todos, los nueve, metidos en este espacio. Y aquí a 30, a 20 cm del público, o sea en las narices del público, hasta el cuarto acto, donde actuaremos con toda la amplitud. La cárcel va a ser grande y blanca. Y muy profunda. Es al revés. Para luego regresar a lo mismo. (ALM 16:86)

En la figura 1 aparecen los tres planos de la escenografía de Mónica Raya para los cinco actos de *Los justos*. Con azul se indica el espacio que los actores tenían para desplazarse en cada acto y también puede apreciarse la cercanía del público. Con esto se confirma la congruencia entre la intención poética acerca de cómo debía ser el espacio escénico de la puesta y su materialización en la creación de un lugar concreto íntimo.

Figura 1



### Puesta esencial y sintética

La cita que expresa la intención poética de Margules, refiriéndose a una frase que proviene de Romeo y Julieta y que aparece en el programa de mano, es: “‘O love! O life! Not life but love in death.’ Es la síntesis. Pero no solamente la síntesis, es la belleza poética en la síntesis”. (ALM 20:194-195) Esta cita se complementa con algo dicho por Leonor Fuentes, la relatora de la bitácora: “Margules va precisando el lenguaje escénico de la puesta: cada vez más esencial y sintético, cada vez más alejado de convenciones narrativas.” (ALM 21:405)

Considero que esta intención poética se materializa de modo congruente y reiterativo en un punto del nexo que se establece entre el lugar y el ejecutante, a saber, entre la austeridad de la escenografía y la austeridad de la utilería y el vestuario. Margules lo expresa así:



Trabajar espacios pequeños. No mesas, no sillas, no nada. Todo va encaminado a la reducción definitiva de lo que es adorno, ornamento en la puesta en escena, y lo mismo en la actuación. (ALM 21:334)

Impresión de cárcel, sin barrotes, sugerida. Puertas metálicas. No ventanas, no puertas, sino toriles. Elimino toda faramalla. Sin puertas, cerrado el espacio. (ALM 23:1)

Sin lucecitas, no pirotecnia lumínica en esta puesta. (ALM 20:171)

Ya tomé la decisión: no cadenas: si llevo la obra con tanta austeridad, con la mayor economía de expresión, apostando al actor y a su vestuario, por qué voy a emplear utilería. (ALM 22:561)

Al revisar las fotos de la puesta que existen en el Archivo Margules, solo encontré cinco concesiones que hizo Margules y que aparecen en la figura 2: los lentes de Kaliáyev, el periódico en ruso, el velo de luto de la duquesa, y la cadena de reloj y el cuadernillo de Anniénkov. Fuera de esto, puede observarse la correspondencia reiterativa entre la austeridad esencialista de la pared contra la que se recargan los personajes y la del vestuario y la utilería.

**Figura 2**





## Complejidad contradictoria

Son varias las citas que revelan de la intención poética de Margules sobre este aspecto: “Buscar esta complejidad contradictoria.” (ALM 21:407) “Son místicos, místicos de la muerte. Dora... es mística de la vida. Sí, tratamos con místicos, y con nihilistas.” (ALM 20:168) “Apuesten a emociones contrarias. Busca, yo te ruego, la frivolidad. Exactamente lo contrario de lo que es la duquesa.” (ALM 21:304) “Pero no sean soberbios, o altaneros, o duros, ahí donde les sugiere el texto. Al contrario: impónganle al texto estas emociones.” (ALM 21:299) “Intentemos, en esta estrechez, sentirnos libres.” (ALM 21:418)

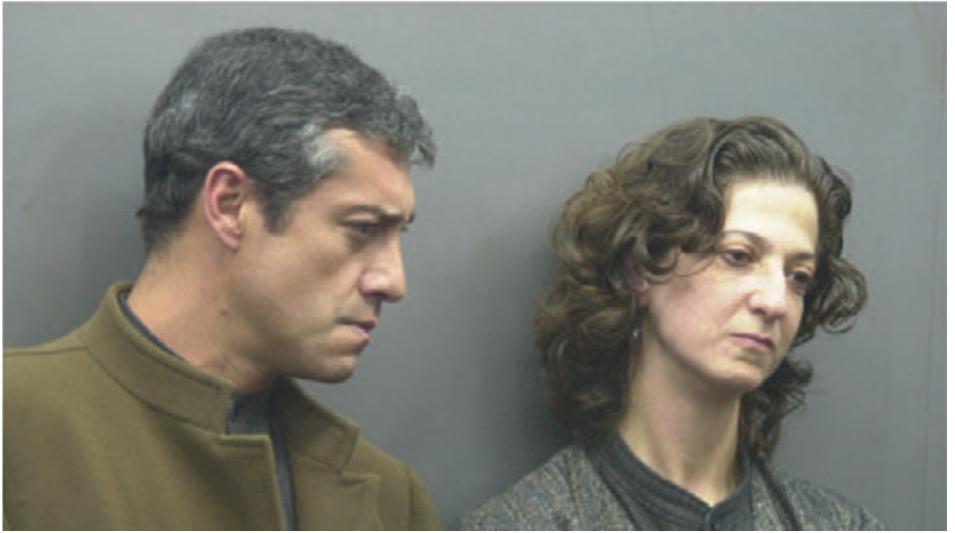
Esta intención se ve reflejada en la relación contrastante que se da entre los hilos conductores del lugar y el movimiento, como puede observarse en la figura 3. Por un lado, está lo plano y rectilíneo de la escenografía y, por el otro, la variedad en las posturas —que vienen a ser acciones pausadas— adoptadas por la actriz y los actores, y la proyección multidireccional de las miradas —que tienen que ver con las formas espaciales creadas—.

Sobre este aspecto habría un ejemplo adicional que se ubicaría en una combinación de la relación entre el lugar y el sonido y la relación entre el lugar y el movimiento. Sin embargo, al no haber una grabación, solo puedo compartir unas citas de Margules al respecto:

¿Y si lo inviertes? O sea, si lo anterior es más lento, y la espera más rápido. Para no incurrir en el esquema habitual de que, si hay alguna clase de angustia, hay que ser más rápido. (ALM 21:258)

Me gustaría que trapees más lento. Cuando quieras apresurar, ahí habla más lento, para que haya contraste. Que tu voz haga contra ritmo. (ALM 22:537)

### Figura 3



## **Aparente estatismo físico / agitada actividad interna**

Si bien este aspecto podría considerarse como parte del anterior, dado que se refiere a una oposición complementaria que le da un tono y ritmo particular a la puesta, merece ser tratado aparte por ser uno de los rasgos interpretativos que busca Margules en las actuaciones. Las citas de la intención poética de Margules son:

Se trata de llegar a la máxima economía de medios expresivos. Y sacar jugo, en términos de estímulo para la imaginación, del choque entre el estatismo corporal y el dinamismo interno. (ALM 21:412)

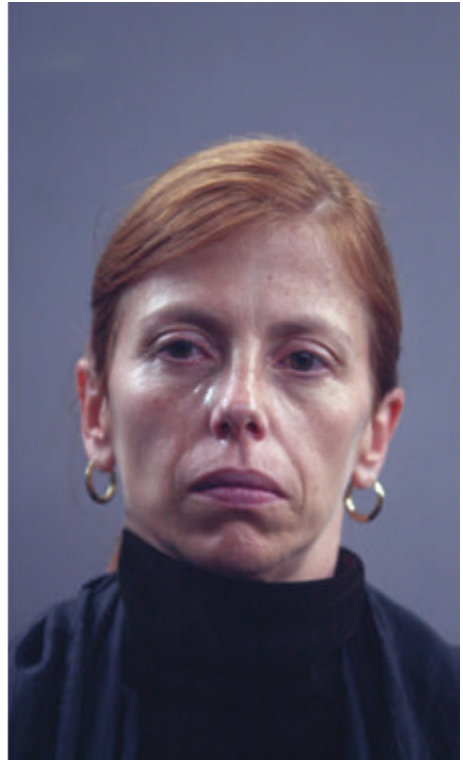
La apuesta es en una actitud de aparente estatismo físico, una agitada actividad interna. No movimientos. (ALM 21:417)

La puesta será austera, en el sentido de máximo ahorro de medios de expresión, y prolífica, en lo que se refiere al interior del actor. (ALM 21:334)

Con un espacio así se logra un tipo de actuación mucho más cercana a la realidad que el histrionismo forzado del gran escenario. No concesiones a trucos, a muletas... Te obliga a mayor actividad interna. (ALM 21:405)

Una vez más, esta intención poética se materializa de modo congruente y reiterativo, pero, en este caso, en el nexos que se establece entre el lugar y el movimiento. Es decir, en la figura 4 se puede comparar la inmovilidad de la escenografía (que permanece sin cambio los primeros tres actos, cambia en el cuarto, y regresa al acomodo inicial en el quinto acto, aunque más reducido) y tanto la quietud corporal que justamente hace posible y enfatiza la intensa actividad emocional como la eliminación de acciones y desplazamientos innecesarios.

Figura 4



## Ni panfleto ni lección de historia, no situación costumbrista

Con respecto a este tema, es curioso notar que Margules le dedica un tiempo considerable a relatar la historia de Rusia y del anarquismo, no solo al principio del proceso de análisis de la obra sino a lo largo de los ensayos. Si bien esto lo hace con el propósito de que los actores comprendan la complejidad del contexto histórico particular de la obra, es evidente que en todo momento está consciente del peligro que existe de que la puesta caiga en parecer propaganda política o relato histórico. Una vez más, recurre a la depuración esencialista y lo que podría haber sido un panfleto, una lección de historia o una puesta costumbrista se convierte en un ambiente que apunta en la dirección de Rusia a principios del siglo XX:

...Haremos todo lo posible porque nuestra obra no se convierta en panfleto ni en lección de historia. (ALM 20:2-3)

El exhorto que hago es a que veamos todo no en términos de panfleto de bueno y malo, sino en términos de complejidad humana. [*Un actor pregunta que cuándo se vuelve panfleto*] Cuando desaparecen los matices y cuando desaparece la complejidad. (ALM 20:103)

A estas alturas de mi vida en el tiempo, difícilmente puedo creer en una situación costumbrista; de la misma manera me es difícil creer en alguien que hace de Voinov o de Kaliayev o de Julieta. Lo que sí me interesa es qué puede ofrecer un actor. No naturalismo de la morgue, sino qué tiene que ofrecer Emma Dibb sobre el personaje. (ALM 22:488)

La materialización de esta intención poética puede encontrarse en la relación entre los hilos conductores del lugar y la persona; en este caso, en las soluciones que Mónica Raya y Beatriz Russek encontraron para el diseño de la escenografía y el vestuario y, para ser más específica, entre el color de la escenografía y el color del vestuario. Raya, siguiendo indicaciones de Margules (“Madera forrada de lámina gruesa, como en *Cuarteto*. Se acuerdan del color: gris, gris, lámina quemada. Esta va a ser mate, no tan luminosa.” (ALM 23:1)) crea unos espacios que bien podrían ubicarse en cualquier estudio, departamento, calle o cárcel rusa. Russek, siguiendo también lo propuesto por Margules (Fuentes así lo describe: “Quiere

algo burocrático, con tendencia Mao. Piensa en panas, en ante. De gris oscuro a negro.” (ALM 20:87)), diseña un estilo de vestuario sobrio en una gama de colores que podría remitir a paisajes y cielos rusos. De esta manera, finalmente, una combinación de blanco, negro y gris fue asignada a Anniénkov/Shkurátov; la Gran Duquesa, de luto, lució un solo color: el negro; y los anarquistas quedaron vestidos en grises, grises azulados, grises verdosos, cafés, amarillos arenosos. (Ver la figura 5)

**Figura 5**





## Incomodidad

Margules articula tajantemente su intención poética al respecto de la incomodidad, la antinaturalidad, el cuerpo torturado (ALM 21:389): “No voy ni a facilitar al público ni a la comodidad del actor. Quiero que todo este asunto sea así: evidentemente antiteatral. El chiste va a ser darle a esta forzada actitud corporal, una naturalidad.” (ALM 21:391)

Este aspecto puede verse materializado en la relación entre los hilos conductores del lugar y el movimiento: el diseño angosto de la escenografía provoca relaciones forzadas entre los ejecutantes. Sobre esto, Margules dice: “Hay requerimiento de Otto Minera de que entren 60 gentes, lo que obliga a tener a todos contra la pared, lo cual me gusta.” (ALM 23:1) Y la escenógrafa lo confirma: “Si en *Cuarteto* teníamos 1.40, aquí podrían ser 80. Apretados contra el muro.” (ALM 23:1)

Recuerdo claramente lo incómoda que me sentí al inicio de la obra al darme cuenta de la cercanía de los actores. Por un lado, me abrumó la proximidad de su presencia física y, por el otro, tenía la sensación de estar invadiendo su intimidad, su espacio de actuación, ya que notaba cada detalle de sus rostros y cuerpos y oía sus respiraciones. (Fragmento de memoria recuperada)

## Contención

Considero que uno de los mayores aciertos de Margules como director fue su insistencia en el recurso de la contención emocional. Las citas que expresan esta intención poética son:

Todas las emociones que vamos a manejar van a estar cubiertas de contención, de coloquialismo construido, a veces enfatizado. Ustedes entenderán, como buenos actores, que esta cercanía con el público, aumenta las virtudes y los defectos de actuación. Espaldas, perfiles, no actuación frontal, inclusive cuando estamos de frente, y un tono al que nos obliga el espacio, que tenemos que encontrar. (ALM 21:334)

Convendría que pusieras a todo ello la contención. Como un traje. Que sientas todo lo que sentiste, pero que quieres llorar mas no lloras. (ALM 21:254)

El asunto es trabajar la contención. (ALM 22:489)

Contención significa dos cosas: duplicar la energía y dosificarla más, por lo tanto. O sea, mucha mayor concentración y mucha mayor posibilidad de tocar zonas desconocidas de cada uno. (ALM 22:490)

Este aspecto puede verse materializado en la relación entre los hilos conductores del lugar y el movimiento. Esta vez la relación es entre los limitantes de la escenografía y el uso de una dinámica que tiende hacia el control y lo directo, como puede percibirse en las posturas fijas de la figura 6.

Sobre este aspecto también habría unos ejemplos que se ubicarían en la relación entre el lugar y el sonido, pero sin una grabación, por segunda ocasión, solo puedo compartir unas citas de Margules al respecto:

(a Emma) Mantener tensión dramática no es hablar como metrallera (ALM 22:526)

(a Luis) Cuando gritas excesivamente, no resulta, mejor doblar el volumen de la emoción. (ALM 22:530)

No grites. Aquí está Anniénkov, nuestro público estaría donde está Hilda. Aquí cerca resulta gritado. Ahora, si sientes la necesidad de la emisión de voz fuerte, háganlo, y experimentenlo, para luego poder bajar sin volverlo diluido. (ALM 20:145-146)

Que no sea energía de boca para afuera. No confundamos energía con el aumento de volumen de voz. (ALM 20:217)

Figura 6



## Vigilancia

Dada la existencia de tantos conflictos políticos e ideológicos en la obra, con el hecho de introducir el aspecto de vigilancia en la puesta, Margules agrega una capa adicional de tensión intersubjetiva: “Que siempre haya alguien que no permita la intimidad. Porque vigilan, porque vigila uno al otro y porque por naturaleza no hay intimidad.” (ALM 21:423); “idea de mutua vigilancia, siempre hay alguien que vigila.” (ALM 21:424)

Como se podrá ver en la figura 7, la materialización de este aspecto se encuentra en la relación entre los hilos conductores del lugar y el movimiento, cuando el diseño de la escenografía se suma a la tensión espacial generada por la presencia ininterrumpida y ubicación tan próxima de los ejecutantes, así como por las miradas indirectas y de reojo que se echan unos a otros.

Figura 7



## Invasión

El aspecto de “invasión” está relacionado con la fluidez de las transiciones entre escenas a lo largo de la puesta. Las citas de la intención poética de Margules son las siguientes:

La apuesta es en una actitud de aparente estatismo físico, una agitada actividad interna. No movimientos. Por ejemplo, Stiepan no sale y vuelve a entrar para decir Yanek no nos traicionó. Está aquí. Y el ritmo con que se va a marcar la puesta. Lo que llamo invasión. (ALM 21:417)

Cuál es mi idea. Hemos hablado de invasión del espacio. Si hay pausa se pierde la impresión de invasión. Intentemos no fragmentar. No me gusta el bache de la pausa. A ver si podemos ir aminorándola. (ALM 21:421)

La materialización de este aspecto se ubica en la relación entre el lugar y el movimiento (en el fraseo de las acciones, en las trayectorias de las entradas y salidas, y en las relaciones espaciales que se establecen entre los actores) pero al no tener una grabación, sólo puedo compartir unas citas de Margules al respecto (quienes hayan visto *Noche de reyes* podrán entender a qué se refieren):

Sus apariciones y desapariciones, sus entradas y salidas, son casi imperceptibles, cuando queremos, y enfáticas, cuando queremos. (ALM 21:331)

Entren y salgan misteriosos. Como si salieran de la nada y se funden con la nada. (ALM 21:457)

Me interesa mucho orquestar esto de las entradas y salidas como adagio, staccato, presencia del coro. Por lo menos 3 o 4 veces un ritornello, un leit motiv así. Es más o menos la idea. Como invasión, la gente entre y se va toda. En todo este estatismo, crear ritmos de la puesta. Y llevar una naturalidad construida. (ALM 21:414)

Habiendo realizado este análisis sobre las relaciones entre los hilos conductores, retomo la primera pregunta que planteé en un principio: desde un punto de vista coreológico, ¿por qué seguir hablando de una puesta en escena de hace veinte años?

La respuesta es sencilla: porque se trata una obra maestra. Al haber confrontado las citas de las intenciones poéticas de Margules con instrucciones, descripciones e imágenes fotográficas, es posible concluir que todo estaba perfectamente interrelacionado, que hay una congruencia total entre la intención y el resultado concreto y performático de la puesta en escena. Es decir, el nexo predominante en *Los justos* es de integración y complementariedad dada la sólida y compleja construcción de un entramado en el cual los componentes estructurales de los hilos conductores depurados y sin concesiones fueron abonando el uno al otro hasta fusionarse en un todo de belleza mortal y desesperanzadora.

En la intimidad del pequeño (gran) formato está la clave para comprender el esencialismo de Margules porque es en el hilo conductor del lugar donde los otros tres hilos conductores (ejecutante, sonido y movimiento) y el texto dramático se materializan y cobran vida. Tomando como punto de partida

las ideas del minimalismo escénico y del teatro depurado y sin concesiones de Margules, expresadas por Angelina Muñiz-Huberman (Muñiz-Huberman, 2003) y María Teresa Paulín (Paulín, 2017) respectivamente, considero que el pequeño (gran) formato de Margules le permitió ahondar hasta lo más profundo de la esencia humana. Así, con sólo 80 cm, sin sillas, mesas o barrotes, y con el mínimo movimiento, se nos enfrentó a disputas ideológicas, éticas, incluso religiosas; al amor, al odio, al luto en vida; al chantaje, la manipulación; al miedo y el arrojío, la lealtad y la traición; a decidir entre vivir o morir, vivir o matar, morir o matar.

*Lo que más recuerdo de la función de Los justos a la que asistí es el silencio prolongado, denso, casi palpable, que llenó el foro una vez que terminó la obra, y mi cuerpo paralizado, pasmado, incapaz de aplaudir, moverse o respirar. Vagamente recuerdo la sensación de lágrimas en los ojos y de salir tambaleando a la calle. (Fragmento de memoria recuperada)*

## Referencias bibliográficas y documentales

- INBAL/CITRU. Archivo Ludwik Margules (ALM). Carpetas 16 (planos de la escenografía de Mónica Raya), 20 (primera parte de la bitácora de ensayo), 21 (segunda parte de la bitácora de ensayo), 22 (tercera parte de la bitácora de ensayo), 23 (apuntes sobre el diseño de la escenografía).
- INBAL/CITRU. Archivo Ludwik Margules (ALM). Registro fotográfico (A\_016\_OK, A\_025\_OK, A\_059\_OK, A\_074\_OK, A\_084\_OK, A\_093\_OK, A\_109\_OK, B\_002\_OK, B\_006\_OK, B\_028\_OK, B\_033\_OK, B\_061\_OK).
- Muñiz-Huberman, A. (2003). El minimalismo escénico de Ludwik Margules. *Letras Libres*, 51, 88-89.
- Nattiez, J.-J. y Abbate, C. (1990). *Music and Discourse*. Princeton University.
- Paulín, M. T. (2017). *El teatro depurado y sin concesiones de Ludwik Margules*. Paso de Gato.
- Preston-Dunlop, V. (1998). *Looking at Dances. A Choreological Perspective on Choreography*. Verve.
- Preston-Dunlop, V. y Sanchez-Colberg, A. (2002). *Dance and the Performative. A Choreological Perspective. Laban and Beyond*. Verve.

## Intimidad, cercanía y memoria en la obra de Margules

---

*Gutemberg Brito Patatiba*

En este trabajo podrán encontrar algunos aspectos importantes sobre la obra del director polaco-mexicano Ludwik Margules, quien, de manera contundente, fue un parteaguas en el teatro mexicano en cuanto al trabajo interpretativo de los actores y la potente propuesta escénica con el montaje de la obra *Cuarteto* de Heiner Müller. A partir de ese hecho, expongo el impacto que tuvo la obra de Margules en mi vida, primero como espectador, luego como actor, director y ahora como investigador de la escena teatral. Abro un espacio para la reflexión de lo ocurrido y la consecuencia lógica de investigar, veintisiete años después, una de las obras de Ludwik Margules. De igual forma, abro otro espacio para hablar de la importancia del espectador para Margules; uno de los sentidos fundamentales para ese director de escena. Cuando vemos una obra de arte, no dudamos y, además, esta tiene la habilidad de romper con todas las limitaciones del espectador, quitarle el piso y trasladar su mirada a otro lugar, hacia sí mismo. Y así, cambiando la posición de la mirada a través de la intimidad, cercanía y memoria, encontramos una reflexión necesaria sobre un hombre que ha marcado para siempre la escena teatral de este país: Ludwik Margules.

## Introducción

“No me imagino mi existencia fuera del teatro”

*(Obregón, 2016, p. 37).*

Sabemos que lo propuesto por Ludwik Margules es un hecho crucial para las artes escénicas de este país, y cuando hablo de artes escénicas, me refiero a la actuación, dirección, pedagogía, reflexiones y las puestas en escena; hechos que han dejado de ser efímeros, pues el buen teatro –como dice Arturo Díaz, actual director del CITRU–, se mantiene vivo en nuestras entrañas; y si hablamos de entrañas, Ludwik comentó, en algún momento, que su teatro también está hecho de ellas (Obregón, 2016).

En este trabajo abordaré mi experiencia como espectador-director y, ahora, como investigador de la obra de Margules; luego, dedicaré un espacio para hablar de los hallazgos de mi investigación y, finalmente, elaboraré algunas propuestas de autoexploración para los actores.

A diferencia de otros especialistas que han hablado de la obra de Ludwik Margules, en la primera emisión de esta cátedra, en un primer momento, mi experiencia con Ludwik fue de espectador. Mi primer contacto con Margules fue un acontecimiento que tuvo un gran impacto en mi vida artística. Yo tenía un poco más de un año en México, venía de Brasil con el objetivo de estudiar actuación en España y estaba de paso para practicar el español. Después de dos meses viajando por el sureste mexicano, regresé a la ciudad con un nivel bastante más avanzado y, al poco tiempo, estaba estudiando en la Casa del Teatro –obviamente, después de los procesos arduos y complejos que proponía esa escuela en sus inicios–, en ese entonces, dirigida por Luis de Tavira y con un equipo espléndido de maestros como Nora Manneck, Rogelio Luévano, Jorge Vargas, Antonio Peñuñuri, Ruby Tagle, Luis Rivero, Teresa Rábago y muchos otros, que forjaron nuestra formación. Yo me encontraba en el primer año de la carrera cuando escuché de la boca del maestro Raúl Quintanilla que evitáramos ver obras malas, que de preferencia fuéramos a ver obras recomendadas por amigos, de confianza. Sostenía que las obras malas pegan. Bueno, así llegué con Margules.



## La obra de Margules desde la mirada del espectador

La primera obra que vi del maestro Margules fue *Cuarteto* de Heiner Müller y la recomendación era de confianza. Así que, muy obediente, fui a la colonia Roma en un domingo lluvioso, llegué al Foro Teatro Contemporáneo –bautizado por el maestro David Olguín, comenta Ludwik en el libro *Memorias*, escrito por Rodolfo Obregón (Obregón, 2016)– y compré mi boleto; para mi sorpresa no había nadie más que yo en la entrada del teatro. Esperé un poco y con curiosidad e inquietud le pregunté a la persona de la taquilla si realmente habría función; sin dudar, me dijo que sí. Dieron la primera llamada y solo estaba yo. Dieron la segunda llamada y no había llegado nadie más. Me invitaron a pasar al foro. Nervioso por lo que estaba a punto de ocurrir, traté de sentarme en la butaca del medio como para expandir mi presencia, nuevos términos aprendidos en la Casa del Teatro.

Finalmente, dieron la tercera llamada. Mi corazón latía muy fuerte, pues era la primera vez en ser el único espectador en una obra de teatro. “De hecho, antes de su muerte, Margules manifestó sus ganas de realizar una puesta en escena actuada por un actor para un espectador” (Paulín, 2016, p. 27). Pareciera que ese deseo casi se estaba realizando. La luz era tranquila, me sentía seguro en ese espacio, nada me generaba temor sino tranquilidad.

De repente, después de la tercera llamada, entraron Ludwik Margules y Luis de Tavira. Estaba un poco sorprendido por verlos. Ludwik se sentó delante de mí, al lado izquierdo, y Luis del lado derecho, formando un triángulo. Así empezó la función. Yo sabía quiénes eran y me imaginaba lo que implicaba su presencia ahí. Las emociones formaron parte de toda la función. Una guerra, “el desorden del mundo”, ahí está el tema del arte. “Imposible afirmar que, sin desorden, no habría arte, y tampoco que podría haber uno” (Brecht, 1999, citado por Didi-Huberman, 2013, p. 30). Capacidades extraordinarias de vivir la escena. Emociones a flor de piel, un pulsar entre control y relajación, un trabajo actoral impresionante. Lo explica mucho mejor, Margules:

Trabajo como una máquina de guerra arrancando los velos que encubren la intimidad del actor, lo enfrento –en aquella puesta, en las anteriores y en las actuales– consigo mismo, porque solamente de un actor que tiene el

valor de enfrentarse consigo mismo puede salir una entrega amorosa de lo más hondo que tiene, y de eso se trata, que trabaje con lo más íntimo. Es una tarea dura, ya lo sé, pero una tarea sin la cual no existe el arte teatral. (Obregón, 2016, p. 102)

No entendí gran parte de lo que ocurrió en la obra, sin embargo, me sentí golpeado, destrozado, como si me hubiesen quitado capas de lo que soy, haciendo que tocara con profundidad mi propia historia, mi propio ser, todo ello a través de su trabajo y de su equipo. Fue la primera vez que vi a una mujer penetrar a un hombre, la primera vez que vi una batalla campal en un foro. Ahí dudé de la separación entre el actor y el personaje, reflexiones que me acompañaron durante mucho tiempo después de terminar la carrera. Concluyó la obra y yo estaba en llanto profundo, sollozando, moqueando, como si alguien me hubiera agredido, movido emocionalmente, como si me hubieran quitado el piso; y a la vez, estaba impresionado con el hecho escénico. Solo había experimentado una vez ese hecho, en Brasil, con el trabajo del director Antunes Filho, en la obra *Vereda da Salvação*.

En la obra de Margules existía una dosis muy intensa de destrucción. Quería huir de ahí, pero mis piernas no me permitían moverme mucho. Recuerdo que estuve afuera del teatro, tratando de reponerme; aún seguía lloviendo y yo también seguía llorando. De repente, apareció una amiga que pasaba por ahí, me preguntó si todo estaba bien y le contesté: “acabo de ver *Cuarteto* de Margules y cuando sea actor, yo quiero tener la capacidad de hacer eso en escena”. Esa fue mi primera experiencia con el arte de Ludwik Margules y su equipo creativo. Luego regresé a presenciar *Camino Rojo a Sabaiba* y *Los justos*, pero ya no fue lo mismo; e igual que el testimonio de Juan Tovar en un homenaje a Ludwik (Teatralia TV, 2016), desde mi opinión, *Cuarteto* ha sido la gran obra de los últimos tiempos.

De eso han pasado veintiséis años y la experiencia sigue presente en mi cuerpo, contenedor de todo lo que he vivido; como resonancia de ese impacto –uso un término musical, como Ludwik, a quien le gustaba comparar o relacionar el teatro con la música–, “Una puesta en escena es un hecho poético expresado en una estructura musical. si no es musical, no tiene derecho de existir” (Obregón, 2016, p. 130). Después de una serie de vaivenes, estoy dedicando mi investigación doctoral

a descubrir las entrañas más profundas de la creación de Ludwik Margules, preguntándome sobre la posible existencia de una poética erótica, constante en su trabajo como director de escena y provocador nato.

El profesor brasileño Garcez hace una reflexión sobre Don Quijote de la Mancha (tvsauluis, 2021), en la que dice que Cervantes fue un proyecto de construcción de una persona, la construcción de un nombre. Aquí lo traigo a colación para hablar de Margules: ¿quiénes somos?, o sea, ¿qué significa la construcción de nuestro nombre? Cuando hablamos de Margules hablamos de un nombre que ha construido su propio ser y eso tiene una gran significación para todos nosotros; tanto así, que María Teresa Paulín, no satisfecha con haber dedicado su doctorado en la Sorbona de París a Ludwik Margules (Paulín, 2017), lleva ese impulso *marguleano* a construir –como se construye un nombre–, una Cátedra Patrimonial que dignifica al hombre a quien dedicamos nuestras reflexiones. Así, como bien dice David Olguín, “no se trata, precisamente, de meter al congelador las ideas de Margules, se trata de traerlo a la actualidad y discutir de manera permanente con los derroteros que está teniendo la escena mundial” (Instituto de Artes, 2021, min. 1:27); y yo complementaríala con la resonancia que él ha impregnado en el teatro mexicano: “es renovador de nuestro teatro, una persona atenta a los movimientos del teatro” (Instituto de Artes, 2021, min. 1:00). Habría que dedicar tiempo para preguntarnos sobre el impacto de Ludwik Margules en nuestro quehacer artístico, si así fuera, ¿acaso nuestro teatro no tendría otro nivel? ¿O tendrá que pasar más tiempo para que veamos los resultados de ese nombre?

David Olguín lanzó una siguiente reflexión sobre qué implicó el legado de Ludwik Margules (Instituto de Artes, 2021). Pienso que mucho de lo que él propuso en su teatro entró desde las entrañas de mi ser espectador “porque lo más importante, después de todo, consistía en que el actor y el espectador pudieran comunicarse a través de la entrega del primero y la postura del segundo” (Paulín, 2017, p. 221). Después de ver *Cuarteto* me quedó claro que cuando vemos una obra de arte, no dudamos y, además, tiene la habilidad de romper con todas las limitaciones del espectador, quitarle el piso y trasladar su mirada; y así, sin más, fue cuando una presentación se volvió un parteaguas en mi vida.

## La obra de Margules desde la visión del director

“El director, por lo tanto, tiene que descubrir las facetas de la complejidad y decir con su puesta en escena qué es lo que piensa sobre ellas”.

(Obregón, 2016, p. 85)

Lo que más me impacta –como director– en la obra de Margules, es la síntesis de su trabajo: los aspectos del arte escénico, el trabajo con los actores, el vestuario, la iluminación, la escenografía, etc. Yo la he nombrado como *obra de arte* porque, como dice Luis de Tavira:

[...] el teatro como arte, está siendo extirpado del corazón de la comunidad humana y entonces, vuelve a ser necesario, como en otros momentos decisivos de la historia humana, formular las preguntas radicales. ¿Qué será de los hombres sin el teatro? ¿Quién va a educar sus sentimientos? ¿Quién va a revelarles el secreto de su zozobra interior, esa verdad solo reservada al drama? (De Tavira, 2006, pp. 15-16)

Una obra de arte, desde mi visión, es el enmarcado que logra ponernos en un estado único, complejo y en profundidad; sencillo de percibir y complejo en los detalles. Es como una tela limpia y porosa, dispuesta a ser impregnada por los colores de nuestras emociones y nuestras impresiones.

Yo pienso lo mismo del trabajo de un gran actor: su cuerpo es una tela limpia y porosa, lista para ser impregnada de colores emocionales, psicológicos y de todo lo que se necesita para crear un gran personaje. Terminando la función puede quitar todos los colores y regresar a su ser poroso, limpio. Pero, ¿cómo se logra ser esa tela limpia, porosa? Eso lo expondré más adelante.

Margules me impactó enormemente, primero por su teatro aséptico. Mucha síntesis. Todo era muy visible, no había nada que ocultar y, a la vez, casi todo estaba oculto, como la punta de un *iceberg*. Además, había algo que me interesaba preguntar a los actores sobre la construcción del *afuera*. Recuerdo que, mientras veía la obra *Cuarteto*, constantemente, me llamaba la atención la presencia del *afuera*.

Recuerdo que el *afuera* tenía un peso importante para el montaje.

Digamos que el segundo punto sería la cercanía con el espectador; para Margules no sólo es importante en el teatro, sino imprescindible; me refiero a la obra *Cuarteto*.

La ficción escénica está en un tablado de madera y en cuatro muros, es donde más y mejor se manifiesta y desarrolla, en la intimidad de la comunicación del actor y el espectador, no alejado a cientos de metros del espectador. (Obregón, 2016, p. 57)

Ahora, lo que no sabe el espectador es que esa condición lo hará ponerse en movimiento, lo hará salir de su eje y de su comodidad. En mi caso, abrió diversas capas ocultas y propuestas en *Cuarteto*, que yo no había podido percibir hasta que me puse en el papel de investigador.

Como espectador fue una obra que quedó en el horizonte del pensamiento y de la emoción, como la obra más impactante de mi vida, y sólo desde una mirada más profunda, es cuando pude percibir que lo ocurrido en esa función me había marcado para siempre, que merecía algo más que una sola charla de café; merecía una reverencia a una persona que dedicó toda su vida al arte teatral y que fue posible experimentarla en carne propia.

## **La obra de Margules desde la mirada del investigador**

“Yo creo que un director, un artista, hace lo que hace para expurgar sus demonios; si no, no vale la pena”.

(Obregón, 2016, p. 97)

En la vieja ciudad de Eunápolis, a una hora de Porto Seguro -lugar de Brasil donde desembarcaron los portugueses alrededor del año 1500-, nació un niño al que nombraron Gutemberg Amazonas Brito Patatiba y, gracias a la insistencia de mi padre, no tuve que cargar con el Amazonas, sino sólo con Gutemberg. Por supuesto que fue un nombramiento pesado, principalmente durante la infancia; ahora es un placer tenerlo, ya que, como muchos saben, es un apellido alemán que significa buena montaña.

A los tres o cuatro años me encantaba jugar con la tierra, con la arena, sin embargo, cada día que pasaba con ese elemento, me irritaba más la piel. Me salían unas pequeñas ronchas que luego de rascarse se transformaban en grandes heridas; con el paso del tiempo y de mucho alcohol, merthiolate, dolor y llanto, cicatrizaron dejando en mi piel marcas que me acompañarán toda mi vida. Hoy ya casi no se ven, pero ahí están. No entiendo por qué regresaba a jugar con la arena –como niño, quizás no recordaba– si sabía que las consecuencias eran desagradables y que me saldrían heridas, huellas, marcas del tiempo en mi cuerpo.

Así, igual que la tierra en una piel sensible, es el teatro de Margules. Capaz de dejar cicatrices, marcas, huellas; estas que después de algún tiempo pueden ser imperceptibles, pero sabes que ahí están. Me gusta pensar que todas las personas que tuvimos la oportunidad de ver su teatro quisimos volver a la experiencia y, por lo mismo, regresar a él, como ese pequeño de Bahía a la arena, aunque supiéramos que más tarde aparecerían las heridas y de ahí las cicatrices para toda la vida. Cicatrices que en el fondo son las síntesis de las experiencias.

De alguna forma, Margules entendió que para generar una *experiencia* era necesaria una *herida* y, con ella, una *cicatriz*. Además, sabía que para todo esto era necesaria la intimidad, la cercanía con el elemento en cuestión. En mi caso era la arena, en el caso de Margules, la escena, el público. Según Obregón, Margules lo aclara así:

De modo que el público quedaba atrapado, quedaba sometido a una intimidad muy intensa y desgarradora. La búsqueda de lo esencial, y la atrocidad del destino humano asomaron la cabeza en esta puesta y me transformaron en mi modo de hacer teatro. A partir de *De la vida de las marionetas* ya no despilfarraba recursos a diestra y siniestra. (Obregón, 2016, p. 99)

Para hablar de intimidad es necesario hablar del individuo, del ser y de su construcción como persona. También es necesario hablar de alguien que quiere compartir algo, ese algo creado desde una necesidad íntima, o sea, del interior, como una especie de pulsión, de vida o de muerte freudiana que se acerca directamente al alma (Freud, 1992, p.108). Para que exista la intimidad es preciso confiar, es

necesaria la presencia y la confianza, pues nadie entra a un lugar a sabiendas de que será violentado o maltratado; bueno, los masoquistas no estarán tan de acuerdo conmigo. Sin embargo, en lo que nos atañe en este espacio, no es así.

Me costó tiempo durante los ensayos darme cuenta de que estaba mecánicamente traduciendo la intimidad por cercanía y que el espacio me estaba haciendo una fea jugada. Desde la perspectiva del tiempo, ya sé que no se puede traducir mecánicamente la intimidad por cercanía, que debe haber otros tipos de cercanía. Finalmente, logré conseguir la cercanía emocional, la intimidad y la dolorosa soledad de Peter, el personaje. (Obregón, 2016, pp. 100-101)

El otro concepto es la cercanía o proximidad, y aquí tenemos que ser muy cuidadosos para no perdernos en la reflexión, ya que el tema es vasto y maravilloso, lleno de matices y detalles, como cualquier reflexión sobre una obra de arte. Si retomamos la palabra propuesta por Edward Hall, la proxémica –acuñada en la década de 1930, como la ciencia que estudia la relación espacial del ser humano (Gómez, 2012)–, podemos darnos cuenta de que, para Margules, la proximidad tenía una gran importancia, era un sinónimo de intimidad. Aunque en la realidad, para tenerla, no necesariamente es preciso estar cerca o próximo; en el caso de este director sí, poner el cuerpo ahí era preciso.

La intimidad era vista como sinónimo de proximidad y también de agonía, que mortifica y que no permite la vida (Obregón, 2016), aunque, como lo explica en la cita, se dio cuenta de que la intimidad tenía que ver con el trabajo del actor y no necesariamente con la distancia. Dentro de su investigación, Edward Hall llegó a determinar hasta las medidas específicas para aclarar el nivel de intimidad que tenían las personas. Lo curioso de este tema y de estas clasificaciones es que, para él, las distancias que se tienen normalmente en el teatro son distancias íntimas, que corresponden al consuelo, a la protección y al amor (Gómez, 2012). Entonces, cuando vamos al teatro estamos en familia y si estamos en familia, podemos hablar de temas más profundos u horribles; podemos profundizar en los temas, sincerarnos.

En uno de los videos sobre Margules, él juega diciendo que no sufre del complejo de Edipo porque su madre era lo suficientemente fea para no desearla (Coordinación de Teatro INBAL, 2021). Y así, con esa ligereza y profundidad a la vez, suelta esta frase en medio de actores y personas queridas, como una familia lo dice alrededor de una mesa en su casa, con una olla de barro llena de carne. Decir las cosas de frente, como lo hacen los amigos cuando quieren aclarar asuntos pendientes y sin tapujos, parece que era lo que buscaba Ludwik. Pláticas serias e íntimas. Era consciente del lugar del teatro y de lo que se podía plasmar ahí.

## El espectador para Margules

“De modo que el público quedaba atrapado, quedaba sometido a una intimidad muy intensa y desgarradora”. (Obregón, 2016, p. 99)

Para Ludwik Margules, el tema del espectador era de gran importancia dentro de toda la estructura de su creación. ¿Qué tanto quería él del espectador? Es sabida la importancia que tenía para él su equipo creativo, pero todavía nos falta un poco más de tiempo e investigación para entender qué tanto quería de los espectadores. Ese ser humano desconocido, casi siempre sin voz, normalmente visto como un sujeto pasivo, para Ludwik tenía otra función. Dice María Teresa Paulín en su libro, *El teatro depurado y sin concesiones de Ludwik Margules*:

Sabemos que el director otorgaba un lugar capital al actor dentro de su puesta en escena, pero el público también se encontraba en el mismo nivel; porque lo más importante, después de todo, consistía en que el actor y el espectador pudieran comunicarse a través de la entrega del primero y la postura activa del segundo. (Paulín, 2017, p. 221)

Para él, el espectador era una persona que ponía la parte activa del asunto teatral. Acaso, ¿no será eso una relación amorosa? ¿Poner una parte activa y otra parte pasiva? ¿Hasta dónde quería que esa postura activa del espectador llegara? Si hablamos de distancia o cercanía, tenemos que preguntarnos forzosamente de



quiénes. En este caso, serían los actores el elemento pasivo desde la observación que nos hace Teresa Paulín sobre Margules, y el espectador, el agente activo del sistema. Cuando pienso en *sistema* estoy hablando de una estructura en movimiento, como un motor en movimiento, o sea, tiene un sentido y un objetivo. Así pienso que para Ludwik su teatro tenía un sentido, un objetivo y una fuerza de empuje, este último centrado en el espectador: el espectador como un agente activo. Es interesante reflexionar que hablamos de un sujeto que sale de su casa para disponerse a un *acontecimiento*, como dice Dubatti que “el teatro es vivido, en principio, como algo que sucede en el ámbito de la cultura viviente. Ese es su primer rasgo de recurrencia: lo teatral *sucede*” (Dubatti, 2007, p. 31). Un encuentro de energías, de presencias; generando de esa forma, un espacio de convivio, pero también de conflicto constante: positivo y negativo, con una misma intensidad o intensidades diferentes, en la búsqueda incesante de una tercera fuerza, la neutralizante, la que es capaz de generar la fuerza de la siguiente tríada. Es así que, en un constante conflicto entre escena y actor, escena y espectador, se construía el teatro de este director apasionado.

Es posible pensar que esa última fuerza, como dice Ouspensky “nos decía que esta idea de que son necesarias tres fuerzas para que suceda cualquier cosa nueva, podía encontrarse en muchas enseñanzas antiguas” (Walker, s/f, p. 52) –aparentemente positiva o negativa–, y gana solamente cuando su teatro tiene continuidad, progresión; entonces entendemos que lo que provocaba Ludwik Margules era algo mucho más grande de lo que hemos podido imaginar; el proceso como un viaje de ascenso y descenso: bajar para conocer y dar luz sobre las personas, dice David Olgúin. Digamos que su impacto nos ha traído hasta aquí. Libros, entrevistas, críticas, películas, documentales y ahora, una cátedra patrimonial. Parece que todo esto es una continuidad de su persona, de su arte, de su nombre. No que lo haya deseado así, sino que la calidad de su energía nos ha traído para reflexionar sobre su pensar y su hacer en el arte teatral:

Sueño con un teatro hecho para un individuo. Yo quisiera un teatro para trescientos sesenta y cinco espectadores, a saber; una persona diariamente en el transcurso del año. Me interesa cada vez más y más al individuo y no la masa. (Obregón, 2016, p. 59)

## Sin conocimiento no hay imagen, no hay nada

“Todas mis puestas actuales tienen el mismo objetivo: hacer respirar al actor, hacer respirar al espacio, unir un gramo de emoción con un centímetro de espacio”.

(Coordinación de Teatro INBAL, 2021)

Margules comenta que escoge a sus actores por sus capacidades interpretativas y por su tipología (Coordinación de Teatro INBAL, 2021). Quisiera poner atención en esa capacidad del actor para llegar listo a esta actividad –actuar– y para iniciar esta reflexión, quiero proponer algunas preguntas: ¿cómo llegamos los actores a las escuelas de teatro, en cuanto al autoconocimiento?, ¿cómo salimos de las escuelas de teatro en cuanto al autoconocimiento?, ¿cuáles son las ilusiones que tenemos al salir de la carrera?

He percibido que la necesidad de Ludwik de contar con una serie de bitácoras sobre su trabajo surge, a su vez, de la necesidad de estar en el presente, afianzarlo, retenerlo. Él era un hombre que veía la realidad, no solo del país, sino principalmente de sus actores, su medio importante para decir lo que tenía que decir. Parece que nuestro director era consciente de que los cambios solo ocurren en el presente. Entonces, podemos imaginar que algo quería cambiar, quería cambiar la realidad desde sus alcances: el teatro, su medio.

Lydia Margules, en una charla informal que tuvimos en las oficinas de la Escuela Nacional de Arte Teatral en 2022, me expresaba la gran característica de su padre en cuanto a lo político. Obviamente, este registro no es literal. Me decía que no se trataba de la política “con p mayúscula”, sino todo lo que está alrededor; lo llamaría yo lo político-sociocultural de México. Entonces, nos hace pensar, ¿qué quería cambiar Ludwik? Más adelante, me atrevo a señalar una posibilidad.

Otro tema importante para él era el estado emocional de sus actores para encontrar un más allá del acercamiento desde la primera capa de la piel del personaje. El estado de lo que buscaba no era nada menos que la profundización hacia el autoconocimiento de uno mismo, a través de capas (Paulín, 2017). El ser humano es vulnerable y cambiante.

Ludwik Margules entendió que existen muchos elementos en el teatro que pueden tener un cierto control durante toda una temporada, como es el caso del diseño de la iluminación, con sus riesgos de que no entre a tiempo o se vaya la luz; el vestuario que normalmente no cambia durante la temporada, sino que gana experiencia de vida, y muchos otros aspectos que conforman el teatro; pero, el aspecto más sensible y cambiante sigue siendo el actor, el trabajo del intérprete. Porque ese aspecto depende de su estado de ánimo, su nivel de concentración y un poco o mucho de lo que le haya ocurrido durante el día. Eso quiere decir que el elemento más vulnerable dentro de un proyecto de teatro es lo humano, o sea, el actor o la actriz que pone su cuerpo al servicio del arte. Ahora bien, la pregunta principal es ¿desde dónde o cómo pone el actor su cuerpo a la disposición de ese arte tan exigente, y mucho más con Margules?

He sugerido con mucha insistencia a los actores –en los cursos que imparto en la Universidad Anáhuac y en los cursos privados de actuación–, que vayan a terapia y busquen la que mejor les convenga y esté más cerca de su casa, pero que vayan a terapia. ¿Qué ocurre en el proceso terapéutico? La terapia es un proceso de acompañamiento de la persona, para los actores y actrices es de gran importancia porque nuestro trabajo es tocar fibras más profundas de las que estamos acostumbrados; y justamente se trata del estado que pedía Margules, donde tus límites mentales, las defensas naturales de tu cuerpo y de tu mente, aparecerán para protegerte. Entonces, en ese caso, ustedes me podrían decir que si tu cuerpo se resiste es porque tú no estás listo para vivir esa experiencia. Bueno, es probable que así sea, sin embargo, nosotros, los humanos, hemos estado en un constante proceso de crecimiento y esto parece ser una de nuestras características.

Regresemos un poco al estado de presencia, del presente. Si estás aquí y ahora, podrás darte cuenta de que mientras Gutenberg elabora van pasando cosas por la mente y, por consecuencia, por el cuerpo. ¿Cuáles son los temas que te vienen a la mente? ¿Qué recuerdos tienes mientras me lees? Un actor que vive en el presente aprende a ser un investigador de sí mismo. Así que, contar con un método de autoestudio puede ser una herramienta importante para tu propio crecimiento. Un actor que no se observa está perdiendo parte de su vida. A continuación, compartiré algunos ejercicios básicos para la autoobservación.

En una pequeña tarjeta anota, con un lápiz, las siguientes palabras: mentira, expresión de las emociones negativas, parloteo y fantaseo. Comparto éstas, pero puedes poner odio, rabia, agresión, etc. Regresemos a las tarjetas. Debajo de cada palabra dibuja una serie de casillas para que puedas enumerar cuántas veces mientes, te enojas, expresas tus emociones negativas o cuántas veces hablas por hablar y sin sentido, o cuántas veces fantaseas sin control. El ejercicio hará que estés más presente contigo mismo, tú eres el sujeto de la acción, tú eres tu propio objeto de estudio. Un actor o actriz que se auto observa, seguramente, es una persona que no tiene que repetir tres veces las mismas notas del ensayo y eso se agradece.

Compartiré un ejercicio más. Ahora vamos a revisar las “Cuatro esferas de la vida”. Muchos actores viven sin revisar estos cuatro puntos, estas cuatro esferas: la esfera de la salud, del trabajo o vocación, la esfera de la familia y, por último, la esfera de la vida social. Anota los nombres de las esferas en un papel; posteriormente, realiza una reflexión sobre cada uno de estos puntos, trata de determinar qué porcentaje dedicas a cada una de ellas, pensando que el total tiene que sumar 100%. Un buen equilibrio sería un 25% en cada una de ellas, pero casi nadie es tan equilibrado; cambiamos, hay periodos en los que no hacemos nada de ejercicio y comemos horrible y no nos cuidamos a nivel emocional y, además, pues si llevamos la vida así, nos enfermamos. Podrás decir que ya con esto tenemos para un buen rato, y sí, así es.

Ahora, cuando nos dedicamos a pensar y a reflexionar sobre ello, seguramente habrá algunos que no serán fáciles de digerir o de abordar, y ahí es el momento donde entra el terapeuta. Un actor o actriz que observa mínimamente estos aspectos de su vida, sin lugar a dudas, será un intérprete con un poco más de equilibrio y tendrá mayor capacidad para tocarse profundamente, como buscaba el maestro Ludwik Margules. Comparto esto porque es importante tener un método de estudio del ser.

Si pensamos que nuestro cuerpo está dividido en centros, nos ayudará a estudiar de una manera más ordenada. Ojo, solo estoy separando los centros para un mejor entendimiento, ya sabemos que en nuestro cuerpo todo ocurre simultáneamente. Estos centros podrían ser el instintivo, el sexual, el motriz, el emocional y el racional; se puede investigar, apuntar, observar y sacar conclusiones de cada uno

de ellos. Parafraseando al Dr. Alfonso Ruiz Soto, una persona que vive en un caos externo, es una persona que tiene un caos interno en su vida cotidiana, así que, trata de observar tu casa, que es tu cuerpo o todo lo que ocurre en él, así empezarás a disfrutar de una realidad más armónica, más alegre y más amorosa.

La pedagogía amorosa donde “la verdadera afectividad que debe ‘empapar’ nuestras ciencias y nuestras acciones en la lucha incondicional contra cualquier forma de opresión” (Romão, 2019) también es una opción para trabajar. Hay que preguntarse desde dónde quieres crear o desde dónde crean tus directores favoritos. ¿Quieres crear desde el amor o desde la herida? Hacer el esfuerzo no es suficiente para esta realidad, podrías encontrar las cosas que te generan entusiasmo.

## **La memoria del espectador**

La memoria contiene un ingrediente bastante peculiar, que es la presencia de lo ausente, es como el repensar las cosas, es traer presente la cosa ausente. Es como la representación de algo. Si seguimos desarrollando la propuesta de pensar sobre los ingredientes de la memoria, no podemos olvidar el yo de la persona que recuerda. O sea, el recuerdo es una parte fundamental de la memoria. Cuando recuerdo la primera vez que vi la obra de Margules, siento cómo mi cuerpo hace una especie de representación de lo ocurrido en el pasado y me trae en el presente lo ocurrido allá atrás. Representaciones en la mente que impactan directamente en todas las emociones, en todo nuestro ser, en mi cuerpo. Recordar es representar el momento vivido y, en el caso de la obra de Margules, existe algo especial.

La realidad ocurre en nuestro cuerpo, nuestros pensamientos y emociones, nuestra experiencia en este planeta solo es reconocida y experimentada desde él. El que la humanidad quiera descubrir y averiguar qué hay más allá de la luna no es solo una experiencia que compete a nuestra mente, todo ello ocurre dentro de nuestro cuerpo. También es válido ponerlo en estados alterados de emoción para entender, desde ahí, nuestra capacidad elástica de la piel y el cerebro.

La obra de Margules busca, desde su rincón, un vínculo directo con la mente del espectador para llevarlo a un más allá de lo pensado por él mismo. Por supuesto, el primer trabajo es con el equipo creativo, con las personas cercanas

y consigo mismo. A las limitaciones del ego, una patada, respuesta de veneno al propio veneno del ego. Él no lo soportaba. No quiero decir que era consciente de todo esto, tiempo me llevará para determinar o afirmar algo. Éstos son apenas dibujos de lo que fue el nombre, el hombre Margules. Logró tomar del teatro el mayor ejemplo para entender su propia vida y también para entender a la miseria humana, sus venenos, sus enojos y sus limitantes.

Lo que se lograba ver durante el montaje de *Cuarteto* es el entendimiento. Entendimiento de las limitantes de lo humano y su profunda necesidad de decir lo opuesto a su realidad limitada: constantemente, los personajes de *Cuarteto* buscaban apropiarse de los demás, irrumpir sobre su integridad, querer, de alguna forma, no aceptar sus límites, los límites del cuerpo, los límites de su visión, los límites de sus emociones; era una batalla constante sobre la expansión del cuerpo. Dentro de esa batalla está la no aceptación de que el cuerpo solo tiene esa limitada extensión.

Límites, expansión no lograda, eran deseos que los personajes anhelaban ocultar, llevando de esa forma su propio cuerpo a entender el ser del otro a través de una percepción más energética que cualquier otra cosa. Estos personajes no intentaban subir sobre el otro, buscaban sucumbir al otro a través de su energía desde la distancia. Dejaban de representar, eran (Obregón, 2016). En ese sentido, la proxémica jugaba un papel bastante importante para la construcción de la intimidad en la obra de *Cuarteto*; una vez más intimidad, primero del actor y luego del personaje. Si la energía que se generaba no implicaba solamente el caparazón de uno sobre el otro, sino las alas sobre el otro y el espectador, la tarea era doble. Energía que buscaba, sin temor, entrar al campo energético del otro y, en ese sentido, en el campo energético del público; así como un juego de dos bandas, el trabajo que proponía el director al actor implicaba varias capas de construcción y de liberación, para llegar a una firme dirección de la claridad energética construida por el intérprete. Como dice Lydia Margules:

Una energía desbordante y desbordada que tarde o temprano lo llevaba a la más descarnada fragilidad, una vulnerabilidad violenta que violentaba su entorno por completo para abrirse paso y dejar emerger al espíritu del gran poeta de la escena. (Obregón, 2016, p. 199)

Un juego constante de perder-sin-perderse, soltar-sin-soltarse; pensemos en un nivel máximo de concentración de la atención y de la energía producida por los actores, los espectadores y el espacio, tan profundo que nada de lo que ocurre alrededor distrae al punto objetivo.

Ahora bien, lo más importante de esa experiencia es la capacidad de presencia, de estar presente, de no perderse en el fin, sino que la tarea es mirar al fin sin olvidar el proceso. Una metáfora sería la siguiente: imaginemos un archivero de los antiguos, donde tenemos una serie de fichas ordenadas por fechas o por letras, y luego, a través de una máquina compresora, logramos comprimir todas las fichas en un solo papel; ese único papel contiene toda la experiencia, contiene todo el instante presente.

Sin estar presente todo se desdibuja, pero, si se logra el nivel de presencia, todo se multiplica: el espectador queda impactado por lo que está viendo, es un concentrado tan potente y tan profundo que, muchas veces, es obligado a mirarse a sí mismo; no fuera, porque lo de afuera es demasiado hiriente -la obra-, es demasiado violento, y ahí, solamente ahí, es cuando el *yo* nos invita o nos obliga, como forma de sobrevivencia, a voltearse hacia uno mismo.

De esa forma, nos obligaba Margules a ser nosotros mismos por un instante. Al final, su objetivo estaba logrado: un espectador que se mira a sí mismo a través de su obra, no gracias a la obra en sí, sino gracias al horror que logra ver en escena. La búsqueda del horror en escena para el encuentro de un espectador consigo mismo; desde mi visión ésa era la meta de Ludwik Margules. El deseo de ser uno mismo es la experiencia más erótica que el ser humano puede tener, como él mismo decía: “Y la trascendencia para mí, de hombre, está en sus creencias. Para mí la trascendencia está en el arte, es lo que uno deja” (Coordinación de Teatro INBAL, 2021, min. 21:07).

Finalmente, quisiera cerrar con esta última cita sobre el trabajo del actor: Deseo que el trabajo del actor en cada puesta en escena se vuelva una experiencia vital, entrañable y profunda, igual que lo es para mí, una experiencia única, irrepetible, y que la hechura de los papeles no sea cada vez un traje nuevo, sino que el actor deje su corazón, su alma, en cada puesta en escena. (Obregón, 2016, p. 69)

Gracias, Margules, por todo y por siempre.  
Gutemberg Brito Patatiba

## Referencias bibliográficas

- Coordinación de Teatro INBAL. (Marzo 7, 2021). *In Memoriam Ludwik Margules* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=MRpc-X4HuM&t=576s>
- De Tavira, L. (2006). *Hacer teatro hoy*. México: Ediciones El Milagro.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro 1: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Freud, S. (1992). *Obras Completas, Sigmund Freud*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gómez, H. (2012). La proxémica: un acercamiento semiótico al estudio del comportamiento humano. *Revista Universidad EAFIT*, 30(95), 77-86. <https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/revista-universidad-eafit/article/view/1393>
- Instituto de Artes. (Junio 11, 2021). *Inauguración, Cátedra Patrimonial Ludwik Margules* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=meR-qUZdwvrg&list=PLsWjs5fHVONah2XGyztUUVsfQb1bFJHko&index=2>
- Obregón, R. (2016). *Memorias Ludwik Margules*. México: Ediciones El Milagro.
- Paulín, M. (2016). *El teatro depurado y sin concesiones de Ludwik Margules*. México: Paso de Gato.
- Romão, J. E. (2019). Pedagogía del Amor: Paulo Freire hoy. *Didacticae*, 5, 73-84
- Teatralia TV. (Septiembre 27, 2016). *Homenaje a L Margules Mesa 4 Pensamiento plural* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=WLTIV8CHcVHY&t=149s> tvsaoluis - O Canal do Colégio São Luís.



(Septiembre 1, 2021). *CLS Talk - 2a Edição - 2021* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=RNTQHiubS1s&t=37s>

Walker, K. (s/f). *Enseñanza y sistema de Gurdjieff*. Argentina: Biblioteca Upasika. <https://www.formarse.com.ar/libros/Libros%20para%20descargar%20de%20maestros%20espirituales/Ense%C3%B1anza-y-sistema-de-Gurdjieff-Walker.pdf> [Recuperado el 04 de noviembre de 2023].

## Ludwik Margules: el teatro como redención

*Fernando de Ita*

¿Qué tanto pesa la vida real..., en un autor de ficciones? En el caso de Ludwik Margules me atrevo a decir que halló en el teatro la manera de redimir su condición de exiliado de todo, menos de sí mismo. Si la niñez es destino, le tocó en suerte ser un niño polaco de origen judío recluido en el culo de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, nada menos que en la Segunda Guerra Mundial. Ludwik era capaz de reírse de las atrocidades de la guerra en un campo de refugiados en donde los niños en lugar de pan comían pasto. Aunque algo le cambiaba en la mirada cuando recordaba los cuerpos de aquellos harapos humanos cubiertos de piojos. Hay un estremecimiento en la obra de Ludwik Margules que solo se entiende cuando has sido un testigo directo de la atrocidad del ser humano. Digo testigo y no víctima, porque si alguna condición humana enardecía a Margules era la del sujeto que ha renunciado a la rebelión, así sea la del ahorcado que le saca la lengua al verdugo antes de caer al foso.

Lo que distingue a Margules entre los grandes directores y maestros de teatro que llegaron a México en el siglo XX, es que él se formó con ellos, y aquello que lo destaca entre los directores y maestros nativos es que él se hizo un asiduo espectador de teatro desde infante porque a los cinco años ya acompañaba a sus padres en la devoción por ese artificio que incluía el teatro lírico, y pese a la guerra, como recuerda Margules, había

muy buen teatro en Teyiquistán, población asiática en la que se reunieron algunas de las sobresalientes personalidades del teatro ruso que no estaban en combate. En estos casos, quiero decir, cuando toca literalmente reconstruir el mundo, como ocurrió con Europa en los años cuarenta, la tradición cultural es una casa en pie cuyos muros invisibles ayudan a construir los derruidos por la violencia. De ahí que solo Ludwik podía hacer un *Tío Vania* con tanta meticulosidad por los detalles para crearle una atmósfera interior al texto de Chéjov.

Ese montaje de Margules, realizado originalmente en Casa del Lago en 1978, fue mi primer encuentro con el teatro del maestro polaco y me dejó anonadado, mudo, pensando que algo incomprensible había sucedido en aquel reducido espacio que Alejandro Luna hizo inmenso para la mirada del espectador. Yo era entonces un aprendiz de reseñista de espectáculos, aunque ya conocía parte de las entrañas del teatro, precisamente en Casa del Lago, donde asistí a Juan Allende y Nicolás Núñez en un montaje de una obra de Wrozek traducida por Ludwik y María Stern. Había estado semanas enteras ensayando en ese espacio y por lo mismo era incomprensible que sin tramoya ni paso de gato se convirtiera, a pura luz, en una dacha rusa.

Curiosamente, el *Tío Vania* fue la primera obra que Margules dirigió con la nacionalidad mexicana que le otorgaron en 1977. Tenía 45 años y ya había dirigido 18 montajes, algunos de ellos memorables, como *La trágica historia del doctor Fausto*, de Marlow, que hizo en el Frontón de Ciudad Universitaria en 1966. Meses antes, en ese mismo espacio, Héctor Mendoza había enfurecido a la academia por montar a los actores en patines para decir los textos de *Don Gil de las calzas verdes*, un divertimento de Tirso de Molina que Mendoza hizo con gracia y soltura, aprovechando el tesoro mayor de sus alumnos: la juventud. Por el contrario, Margules desplegó con ayuda de Alejandro Luna un campo de lanzamiento de cohetes para hacer de la tragedia isabelina una protesta en contra de la tecnología como arma bélica, aprovechando lo mejor de sus alumnos; la fuerza. Sobre decir que, si hubo dos maestros tan extraordinarios como antípodas, ellos fueron Héctor Mendoza y Ludwik Margules.

## Dos

Agradezco al Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, y especialmente a la doctora María Teresa Paulín, la oportunidad de repasar con otros ojos la vida y la obra de un artista tan peculiar como Ludwik Margules. Son los ojos del tiempo que permiten ver la misma obra desde otro marco de referencia. Esa mirada me recuerda que fui testigo del nacimiento y el desarrollo del Centro Nacional de las Artes, de manera que mi voz tendrá, hoy, el timbre de orgullo del albañil que habiendo visto cómo se hizo la mezcla del templo está hoy en el púlpito.

Se dice que el teatro es puro presente y considero que en esa medida tiene pasado y futuro. El misterio de dios es que nace de la nada, pero nadie más puede sacar una paloma del sombrero si no hay paloma. Sacar esa paloma en el teatro es un regocijo cargado de adrenalina, de la buena y de la mala, si consideramos que la buena es la creativa y la mala la destructiva, aunque la teatralidad en Margules llegó a su máxima potencia con un cómplice tan genial y necio como él; Alejandro Luna. De la potencia destructiva del director y el escenógrafo surgió una de las obras más entrañables de los años 80: *De la vida de las marionetas*, el guion, más que la película, de Igmor Berman que ese par de machos bravíos puso en vida en el Foro Sor Juana de la UNAM en 1983. Hablaré extensamente de ese montaje más adelante.

Esta cátedra nos propone relacionar las dos pasiones artísticas de Ludwik como fueron el teatro y el cine. Hizo mucho menos cine que teatro, pero el cine fue uno de sus nutrientes, y no cualquier cinematografía; como hablaba ruso, polaco, inglés, español antiguo y entendía el Yiddish, su cultura cinéfila era de otra dimensión. Nunca olvidaré la vez que me metió prácticamente a jalones a un cine del Village de Nueva York en la que había tres películas en idiomas ininteligibles para mí y estremecedoras para él porque se le humedecieron los ojos y no hizo nada para ocultarlo, él, que aborrecía el sentimentalismo.

El cine le permitió, sobre todo, orientar el interés de sus alumnos hacia un cine sin concesiones comerciales o ideológicas. Como docente del Centro de Capacitación Cinematográfica, cargo que ocupó por más de 25 años, fomentó el espíritu crítico y la búsqueda de lenguajes visuales inéditos en el sentido de ir más

allá de la estructura narrativa y la composición visual recurrente o en boga. Como hombre de teatro disfrutaba la libertad visual y espacial que da el cine y enseñaba que cine y teatro eran dos lenguajes diferentes que implicaban técnicas y montajes distintos, aunque tienen un punto central en común: el actor.

Aprovecho esta acotación para asentar que hay un libro fundamental si se quiere conocer de viva voz la intimidad personal y profesional de este soberbio creador de la escena. Me refiero a las memorias que Rodolfo Obregón recopiló luego de largas e intensas jornadas de grabación, en las que Ludwik nos deja ver el ensayo de su vida, dicho así porque Margules consideraba que el ensayo era la parte esencial del teatro; un auténtico laboratorio de la conducta humana, la suya y las de los comediantes. Sin esta conversación con Ludwik, incluso quienes gozamos de diversos modos su cercanía, solo podríamos suponer ciertas cosas sobre sus montajes y su concepción del teatro. Gracias a la empatía de Rodolfo con su maestro ya no tenemos que discernir su método de trabajo solo por nuestra cuenta, porque él lo dice con toda claridad en la edición que hizo el Milagro con Conaculta en 2004. Como lectores críticos tenemos derecho a sospechar que las palabras del autor sobre sí mismo deben tomarse con reservas, pero Margules no convocó a su discípulo para erigir su monumento, sino para explicarse a sí mismo, y en esa tarea es tan directo y descarnado como su teatro. De no ser esta disciplina la bataclana de las artes, las confesiones de Ludwik deberían estar entre las más entrañables reflexiones de vida y obra de un artista de nuestro tiempo. Por ello, y sin citarlo expresamente en cada ocasión, esta lectura de la obra de Margules está en deuda con el estupendo trabajo como receptáculo, de mi admirado amigo Rodolfo Obregón.

## Tres

Redimir es un verbo transitivo cuya acción libera al sujeto de su carga y su dolor, y considerando la Historia de Polonia se entiende que la redención esté en el sistema nervioso de los polacos. Ludwik era rabiosamente polaco, pero no fue inmune, como su padre, al contagio mexicano. Este asombro del país lo dejó atónito, pero no inmóvil. el primer lustro de su estancia mexicana, que es la de un extranjero atípico, porque ya con licenciatura en periodismo hizo los trabajos del populacho,

como se le decía en los años cincuenta al pueblo inmaculado de hoy; fue recolector de ropa sucia, repartidos de tintorería, vendedor de papel carbón, agente textil y capataz en una fábrica de ladrillos, entre otros oficios. Esto sin hablar español y utilizando sus rudimentos de latín para comunicarse con los nativos. Él no lo dijo así. pero no reprobaría que por mi cuenta diga que entró a México por el culo y eso marcó de otra manera su relación con el cuerpo social del país.

En esos años de noviciado, el joven polaco de 24 años no perdió del todo la cordura porque frecuentaba al pintor Vlady y al fotógrafo Walter Reuter, dos leyendas de la época exilados en México con las que podía hablar en inglés y en ruso, para descanso de su alma. Solo estando en su caso se entiende la nostalgia por la lengua, por la casa familiar, por todo aquello que llevó al padre de Ludwik a vivir 12 años en México sin salir de Varsovia. Por el contrario, Margules no se hizo mexicano porque detestaba los nacionalismos, incluyendo el polaco, pero se sumergió de cuerpo entero en el paisaje, la gastronomía y el folclor local. Pero sobre todo descubrió que había una universidad privada que daba clases de cine y teatro y fue a convertir su vocación infantil por la representación dramática en la carrera de su vida.

Más que glosar las diferentes etapas de su formación como director de escena, me interesa destacar que Margules no aprendió teatro en México porque el teatro ya lo conocía perfectamente como espectador. Lo que recibió de Seki Sano, Fernando Wagner, Salvador Novo, Álvaro Custodio, Héctor Azar, fue la forma de organizar el hecho teatral en un espacio específico y con las herramientas tradicionales. Ludwik cuenta que la primera obra de teatro que vio en México fue, *Viaje de un largo día hacia la noche*, de O'Neill, montada por Xavier Rojas, con fama de ser un director de vanguardia. Los personajes centrales eran interpretados por Isabela Corona y Augusto Benedico, dos figuras de la escena que escandalizaron al emigrante europeo con sus vociferaciones. Si algo distinguió al realismo centroeuropeo fue su contención melodramática, precisamente esa exageración vocal y corporal de los sentimientos que nos heredó el teatro español decimonónico. Desde entonces, supongo, nació en Ludwik el sadismo de estrujar al prójimo para exprimirle todo el melodrama que traemos dentro. El prójimo, claro está, eran las actrices y los actores.

Con apenas cuatro años de estancia en México y luego de ser asistente de los más destacados directores del teatro del medio siglo, Margules dirigió en 1961, *El gran camino*, de Chéjov, en el teatro El Caballito. La distancia que hay entre este primer montaje del autor ruso y el del *Tío Vania* en 1978, es el largo sendero que recorrió Ludwik para convertirse en un creador de ficciones. Puesto que tanto sus estudios, como sus asistencias de dirección y sus primeros montajes, los hizo trabajando a destajo como mil usos, no es ocioso considerar que la obsesión de Margules por señalar, una y otra vez en sus clases, que uno es el espacio de la ficción y uno muy otro el de la realidad, venga de la neurosis de su propia experiencia. Aunque hay un oficio que el entrañable hombre de la pipa practicó en ambos espacios: el de capataz.

Hay de ti si caías en su furia por arrancar la máscara que protege a los mexicanos de su verdadero rostro. Como Ludwik creía firmemente que la creación de un personaje comenzaba con la lucha del actor consigo mismo, las batallas a las que empujaba a sus elencos eran épicas. En sus memorias, Margules da una breve descripción de sus maestros y se detiene en Seki Sano para comentar que de él aprendió que sin pasión no hay teatro. Si recordamos que la pasión del director japonés incluía arrojar a sus alumnos patas arriba en la sala de ensayos, sabremos de donde viene su severidad como director de escena, inclemencia que hoy es duramente cuestionada como un abuso de autoridad y una práctica intolerable. Si Margules no hubiera practicado en sí mismo el desollamiento del ser, no tendría una disculpa, pero cada montaje era un viacrucis para su salud mental y física. Varias veces terminó en el hospital y eso nos dice que la pasión por desenmascarar a sus actores comenzaba por quitarse él mismo el disfraz.

Por supuesto que según el sapo es la pedrada. Con Sergio Jiménez, Claudio Obregón, Ana Ofelia Murguía, y especialmente con Fernando Balzaretto y Julieta Egurrola, Ludwik no fue el maestro, sino el alumno, el compañero de viaje. Ya no el domador del circo, sino el maestro de ceremonias que aplaude al final de la función. Con Balzaretto Ludwik tuvo ese romance masculino que Fellini tuvo con Marcello Mastroianni y Visconti con Alain Delon; el de la transferencia. De no haber muerto a destiempo, Balzaretto habría estado en varias de las obras maestras de Margules, aquellas en las que abjuró de la teatralidad que le dio renombre y lo

llevó a buscar la fama con montajes como, *Tiempo de fiesta* y *Luz de Luna*, de Harold Pinter, en el teatro Juan Ruíz de Alarcón, el templo mayor del teatro universitario, el año de 1994, con presencia del set internacional de la intelectualidad, encabezada por Carlos Fuentes y el mismo Pinter. Aquella fue la única vez que lo sentí fuera de su centro vital, coqueteando con algo que detestaba: la simulación.

Partiendo de ahí quiero concluir este segmento aventurando que *Cuarteto*, *Los justos* y *Camino rojo a Sabaiba* forman parte de su redención como hombre de teatro y como hombre a secas. Luego de haber sido un artista de su siglo que alcanzó la maestría en el manejo del espacio y la conjunción de elementos artísticos que conforman la teatralidad, renunció radicalmente a ella en un acto que para un polaco solo puede ser de constricción, remordimiento o redención, esto es, de liberación. Fuera máscaras. El actor y el espectador deben encontrarse en el espacio real de la ficción dramática, esto es, frente a frente y a un metro de distancia, para que el actor no mienta y el espectador no se escape de la escena. Mientras los mejores de sus contemporáneos terminaron su vida artística en paz, por así decirlo, contando historias cansinas, Margules radicalizó su postura para exigirle al actuante y al receptor el aquí y el ahora de su estar en el mundo. Uno para cumplir de nuevo con su papel de rapsoda, el otro para darle sentido a la rapsodia, esto es, a la poesía de la vida que incluye el horror de estar vivo, como bien supo Ludwik Margules cuando era niño.

## Cuatro

Héctor Mendoza fue un faro para Margules en los inicios de su formación como director de escena. El oriundo de Apaseo el alto, Guanajuato, tiene una biografía totalmente opuesta a la de Ludwik, aunque ambos coinciden en la atracción que ejerció el teatro en ellos desde la infancia, con una diferencia considerable: Mendoza hacía teatro familiar y veía el teatro de su pueblo, que, con todo respeto, estaba lejos del teatro que se hacía en Europa en la misma fecha. Aunque al llegar a México, el que estaba a mil kilómetros de distancia de Mendoza era Margules. De ahí la admiración que externó en su momento por aquel joven que casi adolescente marcó un antes y un después en la comedia costumbrista con, *Las cosas simples*,



estrenada en 1953. Para colmo, Mendoza fue el efebo de Poesía en Voz Alta, el joven director que gracias a su talento natural tuvo su beca en Yale para estudiar dirección de teatro. En suma, cuando Margules dirigió su primera obra, Mendoza era ya una estrella en el firmamento del teatro universitario.

Ya fuera del poder que tuvo sobre el teatro oficial y universitario en los años 60, Héctor Azar se quejaba de que por muchos años la élite del teatro público lo consideró un maestrillo de escuela porque fue el impulsor -desde la Preparatoria número 5 que entonces estaba donde cagaban las vacas-, del teatro estudiantil que a la larga fue la fuente del mejor teatro UNAM. Para Margules la renovación del teatro en México comenzó en 1960 con el montaje de Gurrola a, *Despertar de primavera*, en el teatro de Arquitectura. Alejandro Luna consideraba que el teatro estudiantil fue un aula para los estudiantes y un tubo de ensayos para los futuros directores y diseñadores del teatro de los sesenta, la década en la que el director de escena comenzó a mostrar su rebelión contra el texto como el canon de la puesta en escena.

Ludwik participó con regocijo en la batalla que se dio por dos sexenios (como se sigue midiendo el tiempo mexicano; el de Echeverría y el de López Portillo), entre los autores y directores del país radicados en la ciudad de México. Como era extranjero aún y en ese momento el artículo 33 de la constitución, que prohíbe la injerencia de extranjeros en la actividad política, era un arma activa, resultó muy comedido en sus declaraciones públicas, pero en la sobremesa acusaba a los autores de costumbristas irredentos que confundían la poesía con el sentimentalismo. Para Ludwik solo había un autor mexicano contemporáneo: Juan Tovar.

En cierto sentido, los autores pagaron su adoración al texto como principio y fin del arte dramático, porque fueron célebres los reclamos de Carballido, Magaña y Arguelles por haber cambiado una coma a sus diálogos, que siguiendo a Tennessee Williams y otros autores gringos, estaban atiborrados de didascalias que registraban hasta el pestañeo de los actores y marcaban todos los movimientos de la acción dramática. Convencidos que sin texto no hay teatro, los hijos de Usigli perdieron de vista que cuando cambia el mundo cambia el teatro porque nunca el teatro ha logrado cambiar el mundo. Al menos la brillante y lírica generación del medio siglo no logró hacerlo y se quedó en el rancho, esperando la entrada triunfal

del espectáculo postdramático que los dejó en la orilla del camino, pero no a la manera de Fito Páez que desde ahí nos lleva a vivir la exaltación de la vida con su canto, sino en la sombra del tiempo, que es muy triste. De ningún modo pongo en duda la importancia de los dramaturgos que nos dieron patria, como sostenía orgullosamente Hugo Arguelles cuando me declaró, sin una copa encima, que Magaña y Carballido eran las madres del teatro mexicano, pero él... era su madrota.

## Cinco

Al revisar la obra de Ludwik Margules se hace evidente que él no tuvo vida, tuvo teatro. Lo decía sobrio y borracho: el teatro es mi vida, mi vida es el teatro. Eso decimos mucha gente de teatro. La diferencia es que Margules no solo vivió sino que murió por el teatro. Naturalmente, comenzó a hacer teatro para darle un sentido a su existencia y por eso recurrió a su padre espiritual, que fue Chéjov, para trazar por primera vez su raya en el agua. Porque eso es el teatro: un segundo de eternidad en el que las aguas del mar rojo se abren para que los humanos vean el fondo de sí mismos. La cuestión es que inevitablemente el río retoma su cauce y quitate de ahí porque te ahogas. Como el mismo Margules lo asienta, tenía que redimir su pasado judío, su pasado polaco, su pasado europeo, tenía que sobrevivir a su exilio y lo hizo refugiándose en la cultura de sus antepasados, cernida por el teatro de sus contemporáneos, como el autor Marek Hlasko, cuya obra, *El primer paso en las nubes*, fue su segundo montaje.

En su conversación con Rodolfo Obregón, Margules destacó la importancia que tuvo para él la puesta en escena de la obra de Marlowe en la que Fausto le vende su alma al maligno. Primero porque fue la oportunidad de llevar la teoría de Meyerhold a su práctica, que en ese momento era la de un director fuera de sí, que colgó a un actor de los pies a 15 metros de altura para subvertir el orden del Universo. Margules lo explicó así:

-Exploraba, como tú dices, cada centímetro del espacio. Me alucinaba la vastedad del espacio del Frontón Cerrado de la UNAM y la vastedad en Marlowe de la reflexión sobre el hombre, sobre su trágico destino, sobre la tragedia e inevitable derrota como denominador común de la existencia. Me subyugó la actualidad de

Marlowe, la idea de posición del poder reflejado en la curiosidad de conocimiento y, ante todo, la curiosidad científica como grandes posibilidades de destrucción del hombre.

La tragedia de Marlow fue el principio de una honda reflexión de Ludwik sobre la vida y el teatro, en la que no faltó la crucifixión de Cristo, que es el ícono exacto del pueblo polaco. En Marlow, más que en Albert Camus, Margules encontró la subversión del hombre rebelde, el santo maldito, el blasfemador de lo sacro que pertenece, para decirlo con Margules, a “la corriente negra de los grandes transgresores en la cultura”, como Ben Jonhson, François Villon, Jean Genet, y ya instalado en el teatro isabelino, Ludwik halló a Shakespeare, o más precisamente, a Jan Kott, el crítico polaco que fue el Virgilio de muchos de nosotros para descubrir que el teatro isabelino hablaba más del hombre contemporáneo que el teatro de los autores vivos. Sin duda, la hermenéutica de Kott sobre la obra de William Shakespeare modificó la visión que tenía la gente de teatro del siglo XX respecto al bardo isabelino. Sin el fervor personal que puso Harold Bloom para divinizar a Shakespeare, al declararlo el inventor de lo humano, Kott leyó al autor de *Hamlet* en clave existencialista y encontró que sus personajes sufrían la misma neurosis del hombre del siglo XX, y que la lucha por el poder era tan despiadada hoy como ayer. Margules sabía que su paisano luchó contra los nazis y fue parte de la resistencia polaca, pero cuando la URSS se quedó con Polonia fue un ferro aliado del estalinismo y para su infortunio, dejó testimonio de ello en un manifiesto donde le exigía al teatro estar al servicio del partido comunista y su máximo líder. Cuando murió Stalin, Kott renunció al partido y su crítica al sistema lo obligó a refugiarse en los Estados Unidos, donde falleció.

Yo desconocía la militancia estalinista del crítico polaco cuando Ludwik me invitó al departamento de soltero que tenía en la colonia Hipódromo Condesa, para hablarme de Kott. Para entonces Margules ya estaba casado con Lidia, a quien amó hasta su muerte, pero él y un grupo de amigos tenían a inicios de los años ochenta ese refugio, más para la tertulia que para el fornicio, aunque a veces se colocaba en la puerta un letrero que decía:

Wstep wzbroniony  
Prohibida la entrada

Fueron los años en los que beber con Ludwik era una cuestión de fondo, literalmente. De fondo de botella porque en esas ocasiones compraba una botella de vodka para él y otra para su invitado. Esta infidencia tiene valor informativo y valorativo, esto es, mérito académico, porque como crítico me ayudó a entender que su afinidad con Kott no era únicamente por Shakespeare sino por su postura ante el comunismo al que Ludwik aborrecía por razones ideológicas y personales. El padre de Margules fue un comunista de origen que fue encarcelado en Polonia antes de la guerra por ser comunista, pero salió de ahí fortalecido, como recordaba su hijo. Aunque vivir en carne propia las mortales contradicciones de la URSS en tiempos de guerra lo destrozó por completo, y ya en la “Polonia liberada”, esto es, la del socialismo real que defendió Kott, le fue imposible seguir siendo comunista y se fue a México con su familia.

En su español ladino Margules hizo aquella noche una exposición formidable no solo de Shakespeare, nuestro contemporáneo, sino de El manjar de los dioses, el ensayo en el que Kott recogió la fama de su *best seller*, aplicando el mismo tratamiento analítico al teatro griego. Como eran tiempos previrtuales solo Margules había leído en la nopalera aquel libro editado en inglés año 1973, doce años después de su hito literario que se imprimió en 1961. Y puesto que Polonia no existe, como afirma Hamlet al decir que es un territorio de la imaginación, solo Ludwik sabía, entre nosotros, la chingadera de Kott, quiero decir, su devoción al padrecito Stalin que mató a más rusos que la guerra. Pero no se toma una botella de vodka polaco impunemente, así que luego de poner a Kott por los cielos comenzó a maldecirlo por culero. De nuevo, no creo que Ludwik haya pronunciado esa palabra porque es un mexicanismo y Margules usaba términos castizos en desuso, pero sin duda resume la serie de imprecaciones que vociferó en contra de quien consideraba su guía y maestro en cuanto a Shakespeare. No lo supe entonces, pero el intelecto puede separar lo personal de lo social, lo ideológico de lo artístico, lo blanco de lo negro..., pero el corazón no. Margules era un rencor vivo, para decirlo a la Pedro Páramo, porque le ardía la vida y solo en el escenario, mejor aún, en el espacio de ensayo, podía aliviar esa carga soltando electricidad a diestra y siniestra. De ahí que cada montaje fuera un compromiso de vida que implica, cuando es con todo, un compromiso de muerte. Suena a literatura, pero la cuestión es que en el caso de

Ludwik era cierto... En cuanto a esa noche inolvidable para mí, terminó cuando Ludwik comenzó a hablar en polaco y en ruso...y como en el célebre poema de Octavio Paz con el lenguaje de las estrellas, pero de modo étlico, sin entender nada...comprendí todo.

## Seis

Entre 1970 y 1990 Ludwik Margules tuvo una actividad frenética en el teatro y para el teatro, en el cine y para el cine. No solo llevó a escena algunas de las obras más vitales y complejas de su portafolio, como *Ricardo III*, *Severa vigilancia*, *Fiesta de cumpleaños* y de *La vida de las marionetas*, además del ya comentado *Tío Vania*. También asumió la dirección del Centro Universitarios de Teatro y enseguida la dirección del departamento de teatro, inició su labor docente en el Centro de Capacitación Cinematográfica que durará un cuarto de siglo; tradujo del ruso el *Tío Vania*, impartió un curso en la Facultad de Teatro de la UNAM, inauguró en el CUT la carrera de dirección y escenografía, dirigió tres óperas para Bellas Artes, escribió un ensayo sobre dirección escénica publicado en 1985, dirigió *Felicidad*, de Carballido, adaptada por David Olguin para televisión, además de montar dos obras de gran formato en las que mostró que el erotismo no era su tema pero el juego de la inteligencia sí. Me refiero a *Lulú*, de Wedekind, y a *Jaques y su amo*, de Milan Kundera.

Para Margules fue muy importante sumergirse en la configuración académica y administrativa del teatro universitario porque era la mejor forma de pertenecer a una comunidad que era, además, la casa de estudios más importante del país. Como sus maestros y antecesores, creo que disfrutó del coto de poder que fue acrecentando el teatro universitario luego de la inauguración del área de teatros, llamada entonces Cultisur para señalar que aquel complejo cultural quedaba en casa de la chingada, metros más metros menos, porque como todos sabemos esa medida es contundente pero no exacta. Con la expansión de la UNAM, la dirección de extensión universitaria -que tuvo su edad de oro con Jaime García Terrés en la dirección de difusión cultural, de 1953 a 1965-, se convirtió en la oficina de relaciones públicas de algunos de sus directores que vieron más por ellos

que por la cultura. Ni siquiera recuerdo el nombre, pero fue famoso el fulano que el rector Octavio Rivero Serrano puso en ese cargo, porque cuando le presentaron el presupuesto para que la Filarmónica de la UNAM tocara *Carmina Burana*, le gritó a su asistente que le trajera inmediatamente a esa señora para que le explicara por qué pedía tanto dinero para cantar en la Netzahualcóyotl.

Esos eran los bemoles que sufría el funcionario Margules que, detestando el poder, lo ejerció también como sus antecesores; patriarcalmente. Hoy, la reivindicación de las minorías y los derechos de género es tan necesaria que se llega al absurdo de corregir los textos escritos en tiempos y sociedades distintas, suprimiendo su valor, que es el de contar los usos y costumbres de su tiempo. Que aquel patriarcado haya sido abominable no es una ocurrencia o una figuración del escritor sino un rasgo de la dominación masculina que no va a desaparecer porque las buenas conciencias se las oculten a las criaturas prerrobóticas que son sus hijos. Por el contrario, conocer los abusos del pasado es la mejor forma de evitarlos en el presente.

El caso es que el teatro universitario del medio siglo se fundó con el patriarcado de Héctor Azar, quien no hizo otra cosa que reproducir, a una escala minúscula, la pirámide de la grandeza mexicana que pone al Tlatoani, al jefe, al presidente, en la cima del Aparato. El necesario maestro Azar tuvo los contactos indispensables para que el director del INBA y el rector de la UNAM le dieran el monopolio del teatro oficial y del teatro universitario. Y dirán lo que quieran del hijo predilecto de Atlixco, Puebla, pero todas las iniciativas que puso en juego tanto en el INBA como en la UNAM siguen vigentes o fueron paradigmáticas. No las enumero porque lo importante es destacar que el patriarcado es también una herencia que ejerció Héctor Mendoza cuando el CLETA tomó el *Boudoir* o cámara personal que fue para Azar el Foro isabelino. Corrieron al Héctor de Atlixco y nombraron al Héctor de Apaseo que hizo lo mismo que Azar; beneficiar a sus allegados. Cuando Ludwik hizo lo mismo que Mendoza sólo seguía la ruda tradición de los hombres en el poder, que retrasaron por 40 años el nombramiento de una directora en la Compañía Nacional de Teatro. Por cierto, otra de las iniciativas del maestro Azar. La de la compañía, no la de la directora. En las mejores obras de Azar las mujeres están locas de amor, de soledad o solo locas de atar, así que no habría tomado esa iniciativa.

Para entender la participación de los grandes directores de teatro en la administración del teatro oficial y universitario hay que recordar que en el siglo XX la propagación de la cultura fue una misión de artistas e intelectuales, y misión es la palabra exacta porque todo estaba por hacerse y había dos pesos para lograrlo, sobre todo fuera de la ciudad de México. En los años 80 ya había un presupuesto para producción en los dos campos, aunque el universitario tenía dos ventajas sobre el INBA; la autonomía de la UNAM, que facilitaba la elección de los textos, pues no tenían que pasar la censura oficial, y la autocensura, que era proverbial en aquellos años porque ya habían corrido a dos directores del Instituto, al primero por permitir que se pusiera la bandera roja en el féretro de Frida Kalo que era velado en Bellas Artes; el segundo por ser responsable, como director del INBA, de un libelo contra la esposa del presidente López Portillo que se publicó en un folletín editado por el propio INBA.

Quiero terminar el tema de Ludwik como funcionario recordando la preocupación y la ocupación que puso Margules en *definir* la enseñanza del arte escénico en el CUT. Acaso ese fue el problema de la época, hacer escuelas definidas en sí mismas, como sistemas cerrados, excluyentes. Hubo un tiempo en el que ser alumno de Mendoza hacía imposible ser dirigido por Margules y viceversa, porque cada uno tenía definido su método, esto es; su zona de influencia. Esta era otra ventaja del teatro universitario sobre el teatro oficial, porque los directores sobresalientes también eran los maestros de sus actores. Se dirá que el INBA tenía la ENAT, pero si bien muchos estudiantes de esa escuela se iniciaron en el teatro en producciones del INBA, no había la interacción personal que Mendoza y Margules tuvieron con sus alumnos. No olvidar que fueron los años en los que Jerzy Grotowski era el gurú del teatro de búsqueda, verbo transitivo que permitió que cualquier que no supiera hacer teatro, lo hiciera, porque estaba buscando la manera de hacerlo. Por supuesto este no fue el problema de Margules y de Mendoza que ya estaban hechos como artistas del teatro y en los ochenta los dos hicieron, en conjunto, un teatro a la altura del mejor teatro artístico del mundo. Lo sé porque fueron los años en los que Juan Miguel de Mora, profesor de Sánscrito y miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro, me mandó a tomar talleres teórico prácticos de crítica en Holanda y Francia, y como esos cursos se daban en los grandes

festivales, pude ver espectáculos como, *1789*, con el que Ariane Mnouchkine entró a la historia del teatro francés. Y al comparar esas extraordinarias experiencias con las mejores obras de Gurrola, Mendoza, Margules, no desmerecían.

Hoy, que al menos 28 universidades públicas y privadas tienen licenciatura en teatro, me resuenan las palabras de Ludwik vociferando cómo era posible que impartieran tantas cátedras de teatro, sin maestros de teatro. Más que maestros, faltaban pedagogos, esto es, maestros instruidos en la adecuada organización del conocimiento. La tradición del teatro trashumante y artesanal que se transmitió por siglos de padres a hijos o de maestros a discípulos, terminó a finales del siglo XX, aunque muchos saltimbanquis aún frecuentan las plazas de sus pueblos. El teatro de hoy es académico y de no haber visto la conversión que provocó la pedagogía en el autor de textos dramáticos que marcaron un antes y un después en la dramaturgia mexicana del nuevo siglo, no lo celebraría.

Me refiero a Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, más conocido como LEGOM, quien primero escribió obras de teatro y luego descubrió cómo hacerlo. Como leyó atentamente a Esquilo y Aristóteles tenía bien armado su andamiaje teórico sobre la construcción del personaje y la arquitectura del drama. Pero fue hasta que tuvo que estudiar en línea una licenciatura en pedagogía artística que pudo desarrollar su propia hermenéutica y exponerla con maestría, no sólo en un tratado sobre el tema publicado por la Universidad Veracruzana sino en cápsulas pandémicas, por decirle así a la comunicación virtual que provocó el aislamiento que padeció el mundo. Si ya era gratificante tomar sus clases particulares de teoría dramática, sobre todo porque no me cobraba, al terminar la licenciatura en pedagogía sus exposiciones comenzaron a ser luminosas porque halló la manera de hacer la mezcla, como diría el albañil aristotélico que tenía en la cabeza el último gran satirista de la comedia humana hecha en México. La cuestión es que si en tiempos de Margules no había maestros preparados para la enseñanza hoy abundan los pedagogos que al menos en tres universidades públicas se proponen dirigir maestrías y doctorados en teatro. La mejor reflexión que se me ocurre al respecto es pensar en el público. ¿Será como en la medicina donde los adelantos científicos ya tienen un efecto extraordinario en enfermedades antes mortales? Será un teatro distinto, doy por sentado, ¿pero será mejor teatro, les hará más bien a los



espectadores? Naturalmente es la pregunta de un viejo espectador. Porque un nuevo teatro debe tener nuevos espectadores que encuentren en los nuevos lenguajes el regocijo de estar vivos, como le ocurrió a Margules hace 60 años cuando vio por primera vez el genio de Gurrola y dijo yo soy de aquí, y ese descubrimiento lo convirtió en un director memorable en una profesión en donde el instante es la única eternidad posible.

## Siete

El año 1983 comenzó para Ludwik Margules en 1980, el año en que surge el movimiento de Solidaridad que cambiaría el destino político de Polonia; el año en que el general Wojciech Jaruzelski dio golpe de estado; el año en que Ludwik trabajó seis meses en el histórico teatro STU de Cracovia para montar *Las adoraciones*, de Juan Tovar. Este cúmulo de experiencias resultaron devastadoras para la salud física y anímica de Margules, quien tuvo que pasar una temporada en los “campos azules” de Kentucky para recuperarse. Haber llegado a su tierra natal cuando la Federación Sindical dirigida por Lech Walesa abría una rendija de esperanza, nueve años antes de la caída del muro de Berlín que dismanteló a la Unión Soviética, y salir de Polonia cuando los tanques rusos patrullaban las calles del país, lo dejó inerte. Cuenta Ludwik que el sentimiento libertario de los actores polacos que ensayaban con él era tan fuerte antes del golpe, que se negaban a decir las metáforas de la obra en las que los mexicanos reprochaban la invasión de Cortés, porque estaban cansado de tener que eludir la realidad con eufemismos. Tuvo que llegar el golpe de estado para que asumieran el compromiso de cuerpo entero, aunque sabían que el montaje de la tragedia mexicana no abriría telón porque los militares estaban cerrando los teatros que fueron las ágoras en donde se gestaron los movimientos de resistencia en los países del socialismo real. Lo sé porque tuve la oportunidad de atestiguarlo en Polonia, Alemania, Checoslovaquia y la desaparecida Yugoslavia.

Cuando recuperó la compostura, Margules regresó al CUT preguntándose si podría volver a dirigir una puesta en escena, y la respuesta fue, *De la vida de las marionetas*, que montó con Alejandro Luna en el Teatro Sor Juana de la UNAM en 1983. Hasta hoy me asombra cómo en un espacio tan breve esa pareja tan

dispareja de creadores escénicos pudo hacer una obra tan inmensa en su exposición del desamor y la soledad de la criatura humana. La primera respuesta la da el mismo Ludwik al decir: “Creo que en esa puesta en escena tanto Alejandro como yo llegamos a un punto culminante, cerramos y abrimos a la vez una etapa, una manera de ver el teatro”. Sin duda. Aunque los primeros sorprendidos por la fervorosa respuesta del público fueron ellos. Ludwik ya se había preguntado si el conflicto existencial de la alta burguesía sueca encontraría eco en la clase media intelectual que asistía al teatro universitario, y resultó que la angustia de Peter Egerman y su mujer, Katarina, era la nuestra.

Gracias a la gentileza de Ludwik pude ver *De la vida...*, tres veces y ni así logré transmitir el desasosiego que me provocó aquella suma del dolor humano. Como crítico tenía las herramientas conceptuales para reseñar el espectáculo, pero me faltaba la experiencia de vida que volcó Margules en este montaje, y claro, la genialidad de Luna con quien aún no tenía la cercanía que me llevó a escribir una monografía de su obra editada por Giorgio Ursini en Italia. Lo que sí pude apreciar de forma y fondo fue la soberbia actuación de todo el elenco que hizo suya la tragedia del hombre contemporáneo en la que el crimen no se consuma y aun así su destino es trágico, porque teniéndolo todo, está vacío.

Dicen que Séneca dijo que el mayor bien del ser pensante es la experiencia. Núria Espert, acaso la actriz española más sobresaliente del teatro peninsular del siglo XX me comentó en un Cervantino que uno de sus primeros papeles de dama joven fue la Julieta de Romeo, cuando tenía la edad del personaje de Shakespeare, pero que sólo cuando hizo el papel a sus 25 años pudo transmitir la veracidad de aquel amor trágico. “No se puede recrear la vida en el escenario si no hay experiencia de vida”, fueron sus palabras. Sin el mazazo que recibió Margules en Polonia no habríamos tenido esa floración del drama humano que fue el montaje de Ludwik, y el primero que lo supo fue él porque según sus propias palabras esa experiencia no sólo lo regresó al teatro sino a la vida, con una potencia que no había alcanzado antes y que utilizó para meter a todos los participantes en el fuego que lo consumía, que no era otro que el del infierno, figura retórica que utilizaba constantemente para explicar porque hacía teatro; para exorcizar sus demonios.

Cuenta Ludwik que conoció el guion de Berman con años de antelación a su montaje, en una revista polaca, y de inmediato se enamoró de aquel texto porque encontró en él un destello de sus autores tutelares: Chéjov, Ibsen, Strindberg. Aunque el *leitmotiv* que inspiró su puesta en escena fue la canción de Kim Carnes, *Betty Davis's Eyes*, que era el catalizador de su angustia y que puso a sonar en aquel reducido espacio a todo volumen, para meterle al espectador el desgarramiento existencial de los personajes literalmente por los oídos. Dije personajes, pero aquel crujido del ser fue realmente de los actores que se contagiaron hasta la médula de la pasión marguleana por hacer de la ficción un extracto, un destilado del mundo real. Nunca, confiesa Ludwik, “había logrado tal ahorro de medios de expresión escénica, tanta síntesis en el trabajo del actor, tanta reducción de lo distractivo e inútil que gobierna nuestro trabajo teatral”. Con *De la vida de las marionetas* Margules vio con claridad que reducir la retórica de la puesta en escena y acotar a los actores magnifica la expresión artística. Por lo demás, prosigue el director de escena, “nuestro nivel de acercamiento emocional, nuestro abrazo de lo entrañable, nuestro nivel de entrega fue absoluto”.

Margules consideraba a Luna el coautor de la puesta en escena porque sin la organización del espacio que logró nuestro máximo escenógrafo no se habría logrado el impacto visual y emocional que conmovió al público, que tal vez no descifró todos los substratos que soportaban aquel andamiaje artístico, pero igual salía tocado por la vida de marionetas que tenemos todos. La violencia contenida de los actores de Berman tuvo su equivalente latino, si se me permite el abuso genérico, en Fernando Balzaretti, Julieta Egurrola, Rosa María Bianchi, Luis de Tavira, Emilio Echeverría, Farnesio Bernal, Eva Calvo, Emilio Ebergenyi, Lorena Maza, Yuriria Cañedo, Concha Márquez y Pancho Haros. Equivalente porque la impavidez y la desolación interior de los comediantes suecos no se puede imitar en un país donde el melodrama no es un género sino una forma de vida. Lo impresionante es que todos los actores de aquel montaje estuvieron impecables, enroscando la tuerca precisa para que el engranaje de la ficción moviera la vivencia del espectador de tal modo que ahora lo real no era su vida sino la de los personajes. Leñe. Tal vez muchos de ustedes aún no lo saben, pero cualquiera puede ahorcar a su mujer sin matarla, esto es; soñando, como lo hizo magistralmente Fernando

Balzaretti, a quien Margules consideró siempre el mejor actor de esta tierra florida, y cuyo sueño criminal iniciaba aquel descenso al más íntimo de los infiernos que es el del alma. Aunque debo terminar este capítulo reconociendo con Ludwik el compromiso total de Farnesio Bernal con su profesión de hombre de teatro. Resulta que Tim, el personaje homosexual que interpretaba Farnesio, hablaba de la tremenda soledad que le produjo el abandono de su amante, y como el destino es cruel, la pareja de Farnesio murió en plena temporada. Contra sus principios, Margules decidió suspender la función para que el actor enterrara a su compañero de vida, pero Farnesio le replicó a su director que lo único que pedía era que sus compañeros no le dieran las condolencias expresamente y lo dejaran en paz. Esa noche, concluía Margules, Farnesio dio la mejor función de su vida. De ahí que esta cátedra patrimonial sobre Margules esté dedicada a Farnesio Bernal, nombre, por cierto, que suena a bandolero sinaloense del siglo XIX, cuando él era una dulzura de ser humano.

## Octavo y último

La obra de un artista que comenzó en 1961 y terminó en el 2005 con el montaje de *Noche de reyes*, de Shakespeare, tiene por fuerza diversos periodos que van del aprendizaje a la consolidación de una voz propia. Ya he mencionado que Margules renunció a la teatralidad en sus montajes más radicales, pero no a su registro dramático, como me aclaró Rodolfo Obregón luego de una consulta sobre la influencia de Kantor en Margules. *Cuarteto*, el texto de Heiner Müller basado en la novela de Pierre de Laclos, escritor del siglo XVIII que escandalizó a sus contemporáneos a la par del marqués de Sade, fue la primera renuncia de Ludwik a la parafernalia escénica y el anecdotario de la puesta en escena. No tan radical como en *Los justos*, aunque ya era evidente el ascetismo que buscaba en aquel año de 1996. Con la complicidad de Mónica Raya metieron a Laura Almela y Álvaro Guerrero en un bunker postnuclear que anulaba por completo la atmósfera dieciochesca, plena de encajes y manierismos. Por el contrario, el brutal poema dramático de Müller se hizo en un espacio inhóspito cuya desolación aumentaba con la luz neón que no sólo iluminaba la escena sino al público, como diciendo; ustedes

también están enfermos, porque lo que el escritor francés expuso en su siglo fue la enfermedad de su época, malestar que el escritor alemán llevó a una dimensión escatológica que fascinaba a Margules porque en un mismo párrafo podía juntar lo excremental con lo sublime.

Ocurrió, entonces, que mientras Ludwik ensayaba *Cuarteto* yo iba camino a Berlín para entrevistar a Heiner Müller quien estaba envuelto en el escándalo que suscitó la caída del Muro de Berlín, esto es, la revelación de que había colaborado con la STASI la policía secreta de la Alemania socialista. Cuando Margules leyó la entrevista me buscó para decirme:

-Fernandito -así me nombraba-, es muy urgente que esta misma noche nos veamos, muy urgente.

Quería que le contara paso a paso mi encuentro con el autor considerado el sucesor de Brecht, y quien en ese año era uno de los directores artísticos del Berliner Ensemble, el mítico escenario del teatro épico, donde por cierto fue la entrevista, en la misma cantina del teatro en donde Bertoldo se tomaba sus guisquis. Acaso por imitación. Heiner Müller se tomó cinco maltas directas en los 90 minutos que duró la entrevista. Ludwik me hizo el honor de incluirla en la publicación con la que se festejó el montaje de *Cuarteto*, memorable por las insólitas actuaciones de Laura Almela y Álvaro Guerrero que no solo hacían diversos personajes sino figuraban diversos tiempos. Uno tan ajeno como el siglo XVIII y el presente, que ya comenzaba a ser hediondo. Acompañado por una escenografía radical y por dos comediantes fuera de serie, Ludwik Margules iniciaba su camino a la posteridad, que le importaba un carajo como tal, aunque anhelaba que aquella piedra que lanzó contra los muros del Foro tuviera una onda expansiva que durara hasta hoy, al menos en la memoria de algunos espectadores.

Nunca se lo dije directamente pero su teatro mexicano, por decirle así a los textos que montó o intentó montar de autores nativos, le quedaban forzados. Ludwik llegó a México en el declive del cine mexicano, pero sin duda alcanzó a ver algunas de las películas emblemáticas de aquella época. Recuerdo que le gustaba recordar gustoso una película filmada por Luis Buñuel en 1951: *Susana, demonio y carne*, con una Rosita Quintana que no sólo desquiciaba a Fernando Soler y Víctor Manuel Mendoza sino a todo el público masculino. El guion era de Buñuel y se

trata de una película menor que escondía el oscuro objeto del deseo que años más tarde explotaría el director español con repercusión mundial.

El caso es que *El camino rojo a Sabaiba*, uno de los últimos y más intrincados textos de Oscar Liera, fue el segundo intento por esencializar los elementos del drama y transformar El Foro de Teatro Contemporáneo en un escenario acético. En esta ocasión Mónica Raya utilizó toda la casa del Foro para trazar el camino de la fábula en el que las didascalias dicen más que los diálogos y donde el relato explica la acción, antes de que se le llamara narraturgia. Es la obra más audaz como estructura dramática de Liera porque tiene escenas simultáneas y alteraciones del tiempo que no eran comunes en el teatro, aunque lo esencial era el aliento poético que alcanza esta erupción de palabras en donde el mito es realista y la realidad mitológica. Fue un montaje para los alumnos del Foro que se incendiaron como bonzos para cumplir su cometido, aunque yo sólo recuerdo a la entonces juvenil Concepción Reséndiz porque lograba transmitir ese estado incierto del ser que transita entre la vida y la muerte.

Más faltaban *Los Justos*, como diría Margules. Su ajuste de cuentas a favor y en contra de la madre Rusia. A favor por su lengua y su cultura que aprendió de niño y le valió para leer a los inmensos novelistas, poetas y pensadores rusos, además de escuchar a sus grandes compositores y ver un teatro de primer orden. En contra, por el totalitarismo que en nombre de la justicia masacró a millones de seres humanos. Ya en el siglo XVIII Robespierre había demostrado como la virtud del hombre justo termina inventando la guillotina. Margules se interesó por el existencialismo con reservas y aunque montó *A puerta cerrada*, de Sartre y elogió el idealismo romántico de Camus, fue Genet su héroe maldito, su genio poético. Pero eligió *Los Justos* para completar su trilogía del despojo ornamental del teatro porque recortó el texto a su antojo y le añadió textos de Dostoievski, Kropotkin, Bakunin. De algún modo reescribió la obra porque también recortó personajes y juntó a Christian Baumgarten, Rodolfo Arias, Emma Dib, Rodrigo Vázquez, Arturo Beristain, Claudia Lobo, Carlos Ortega y Luis Rábago contra un muro de un salón de clases del Foro de Arte Contemporáneo, que como único elemento simbólico tenía una barra de metal muy grande con la que Mónica Raya llegó al colmo del minimalismo, no diré escenográfico sino conceptual. Aunque la audacia

estaba en sentar a los espectadores materialmente a un metro de la acción, mejor dicho, del conflicto, porque de acción nada. Todo ocurría en la mente y el cuerpo de actores y espectadores, asombrados todos por hacer un teatro tan carente de peripecia, esto es de giros dramáticos, de movimientos escénicos. La situación era la misma de principio a fin. Margules quedó muy satisfecho con la experiencia porque nos hizo conocer metafóricamente lo que él vivió en carne propia: un campo de concentración.

Como ya he abusado de sus asentaderas en el sentido de tenerlos en la butaca tanto tiempo, sólo agregaré que mi reseña periodística de *Los Justos* se ganó la simpatía de Ludwik porque me dijo que él firmaría todo lo que exponía en mi nota. La verdad es que como a la mayoría de mis colegas se me escapó lo esencial de este montaje esencialista, por la sencilla razón de que en aquellos años los ensayos duraban meses, y nosotros sólo asistíamos al resultado y pasábamos unas cuantas horas escribiendo nuestras impresiones del montaje. Un libro, un cuadro, una melodía, un diseño arquitectónico, una instalación, un collage, se puede ver una y otra vez sin que cambie la forma y el fondo del objeto analizado. Puede cambiar nuestra percepción de la primera vez, pero ese cambio será de nuestra mirada, no del objeto observado. Podemos, como hacía mi querida amiga, la condesa Luz Emilia Aguilar Zinser, volver varias veces a ver la misma obra, incluso grabarla... para descubrir que nunca es la misma, porque para citar a Heráclito correctamente; un hombre no puede cruzar dos veces el mismo río, no solo porque el río ya no es el mismo; tampoco el hombre.

Esa es la cuestión. Un joven polaco de origen judío llega a México a la mitad del siglo XX y en casi medio siglo de hacer teatro deja un mapa ascendente de su propia vida. ¿Cuántos Margules hay en sus 50 montajes? ¿Cuántas vidas hay entre su nacimiento y su muerte? La retórica es el arte de hablar con persuasión, ya sea para alabar o para denostar algo, alguien. Margules fue un gran retórico del teatro y de no haber sido polaco y exilado, tal vez no habría terminado raspando con espátula todo aquello que cubría su dolor del mundo. Todo arte nace del ADN de su creador, pero muy pocos han imbricado su experiencia personal con su quehacer profesional como Margules. Sin duda porque para él, el teatro más que una profesión fue la hoguera en la que pudo arder sin perder la vida de golpe,

poco a poco, como el hereje quemado en leña verde para prolongar su tormento. Como judío y como polaco Margules tenía una doble redención que cumplir. En ese sentido el teatro fue su Muro de Jerusalén y la Cruz de Cristo, aunque no en sentido religioso sino existencial, ofreciendo su propia vida para salvarla. Hasta que llega la muerte y el silencio de la eternidad borra todo lo demás. Sin embargo, Margules, la emoción de haber pensado en ti en estos días, el haber repasado tu vida, el vivo recuerdo de tus mejores montajes, tus desfiguros y las locuras compartidas en México y el extranjero, me permiten decir que ya muerto... estás más a mi lado que nunca.



## **II. Teatro y cine: interinfluencias, transformaciones y diálogo**

## Cuando diecisiete metros son demasiado, basta con 150 cm

*José Luis Barrios Lara*

Tuve la oportunidad de conocer al Ludwik Margules, sino mal recuerdo en 1999, en algún encuentro de teatro que se llevó a cabo en el Centro Nacional de las Artes. A instancias de Ricardo Díaz presentamos, sus actores y yo una suerte de performance escénico. Para nuestra fortuna, al maestro Margules se interesó en esta extraña acción escénica, lo que se tradujo en la invitación a llevar esa puesta en escena el Foro de Teatro de la calle de Jalapa y más tarde en invitación que me hiciera a ser profesor de los alumnos de su escuela de teatro.

Si introduzco esta anécdota al inicio de este texto, no es con la intención de hacer notar la poca o mucha relación que tuve con Ludwik, sino más bien lo hago con la intención de dar testimonio de que los cuestionamientos de Margules involucraban universos e ideas más amplios como condición del *acontecimiento* escénico. Hacer acontecer y no representar: ¿qué puede significar esto?, ¿cuál es la diferencia entre representar y acontecer? ¿Podemos sugerir o quizá afirmar que las puestas en escena de Ludwik Margules encuentran su “pathos” más allá del juego mimético de la escena y si es así, entonces que es ese “pathos”?

No pretendo responder, por lo menos ahora, a estas cuestiones. Más bien me interesa ponerlas en perspectiva respecto ese universo y esas ideas que de las que alguna vez o más de alguna, tuve la oportunidad de oírle a Ludwik en aquel inicio de milenio en el que tuve cierta cercanía con él.

¿Qué universo era el que le inquietaba? Sin duda el universo existencial, es decir ese orden de lo humano donde el sentido se abismaba en el absurdo y el vacío, en la angustia: en un cierto nihilismo trágico del *haber* fundamental del siglo XX.<sup>2</sup> ¿Quizá un existencialista, podrían pensar? No me atrevería a decirlo, pero sin un ser humano atravesado por el trauma como hiato ontológico de la modernidad de posguerra. Nacer en plena guerra, exiliarse muy joven a México y preguntarse por el lugar de la intimidad en ese mundo son los ecos que acompañaron su trabajo, ecos del tiempo histórico.

Próximas a su “poética teatral”, las dos ideas que me interesa traer a cuenta me parece que nos dan, o al menos a mí me dan o me dieron, una cierta pista para tener lecturas más precisas de las puestas en escena de Margules. La primera – me acuerdo – fue en una intervención/interrupción que tuvo en una de las funciones del *Vuelo sobre el océano*, montaje de Ricardo Díaz en el que participé por varios meses; la segunda con una frase que dijo un poco al aire alguna vez: “*los actores son como animales*”.

En el *vuelo sobre el océano*, Díaz orquestaba un ejercicio de desmontaje del montaje a partir de un trabajo de reflexión teórica en escena, un “papel” que me tocaba interpretar de mí mismo a partir de textos filosóficos varios. En una de las funciones, Ludwik intervino o interrumpió la obra: en escena empezamos él y yo una charla improvisada que duró unos quince minutos, mientras tanto la acción quedó suspendida, el director en pasmo y los actores en un automatismo de su acción casi delirante. La reflexión que introdujo Margules fue sobre la función de

---

2 *Haber* refiere a un registro ontológico donde el SER no se resuelve en la entidad de lo singular, sino más bien como un cierto espesor que rodea lo existente, este concepto es muy próximo al de la náusea sartreana pero también el *Ilya* de Lévinas. Véase: Jean Paul Sartre. *La náusea*. (Madrid: Alianza Editorial, 2011), y Emmanuel Lévinas, *Totalidad e infinito*. (Salamanca: Ed. Sígueme, 1977).

la imaginación en el montaje teatral, para ello siguió los argumentos de Gastón Bachelard respecto a la imaginación como ensoñación poética, es decir a la imaginación como indeterminación determinante en el arte. En el contexto de una puesta en escena en deconstrucción, esta intervención significaba preguntarse por el límite de la “representación”, por el “límite de la escena”, pero sobre todo por el modo en que una Idea podía generar lo que Deleuze nombra una imagen del pensamiento, es decir el momento donde una idea da a pensar, es creadora. Lejos de pensar que el acontecimiento escénico se resuelve por su “imagen”, por la representación, éste supone dibuja o traza condiciones de posibilidad de una potencia de afección en el espacio y el cuerpo. Es imaginación en tanto es determinante de la cualidad afectiva de la representación, pero el mismo no se representa adviene en escena.

Sobre la frase “...los actores son como animales”, aparta del desconcierto que en su momento me pudo haber causado, lo que un tiempo después yo entendí o quise entender al ver *Los justos* es qué significa el gesto, la mueca, el rostro o la desrostrificación del personaje en escena en el trabajo de Margules y porque, desde mi perspectiva, este el punto de llegada de su pregunta sobre el primer plano. Sobre argumentaré a lo largo de las siguientes páginas.

Por ahora no quiero dar como verdadero todo esto, sino más bien intentar argumentar cómo la teatralidad del director polaco pone en operación la relación entre imaginación como indeterminación determinante y la animalidad como pulsión fundamental del trabajo actoral para hacer de la escena una superficie intensiva. En particular me interesa proponerles una relectura del montaje de *De la vida de las marionetas* y mostrar como en esta obra Margules explora y propone un cierto grado cero de la relación entre espacio y afección actoral, en el entendido, de que no sólo esta obra marca un punto de inflexión de su trabajo, sino que este punto de inflexión abre el problema en torno a la cesura entre espacio y cuerpo, entre espacio y rostro, entre espacio y gesto en el teatro. Afirma el director de su versión de la vida en *De la vida de las marionetas*:

A partir de *De la vida de las marionetas* ya no despilfarraba recursos a diestra y siniestra, ya buscaba la síntesis, y la búsqueda, no solamente el peso

dramático, sino del feroz peso dramático, empezaron a ocupar en mis trabajos el primer plano.

Y a propósito del primer plano, nunca deja uno de aprender....

Desde luego, el tono era contenido, intimista, doloroso.... Me costó tiempo durante los ensayos darme cuenta de que estaba mecánicamente traduciendo la intimidad por cercanía y que el espacio me estaba haciendo una fea jugada. Años después entendí que mantener a alguien en el primer plano es sobreenfatizar al grado de neutralizar al personaje.<sup>3</sup>

En lo que sigue me gustaría enfatizar el concepto de *ferocidad* con el que el director identifica o iguala el primer plano. Esto al menos en relación con tres asuntos: 1. Con el hecho de que esta ferocidad encuentra su punto de inflexión en su adaptación de *De la vida de las marionetas*, ferocidad que hace del primer plano una superficie intensiva donde con este recurso teatral se están discutiendo y problematizando los registros, al menos existenciales y psicoanalíticos, de la subjetividad-personajes a través de una complejización estético ontológica del acontecimiento escénico y de los recursos que lo conforman 2. Con el hecho de que a partir de *De la vida de las marionetas*, Margules problematiza la relación entre gesto, movimiento y espacio, algo que se observará en sus distintos montajes, en particular en la *Señora Klein*, *En el viaje del día hacia la noche*, en *Jacques y su amo*, en *Cuarteto* y en *Los justos* y 3. Con las derivas estéticas que tiene el concepto de primer plano en los montajes de Margules, entender entonces que el primer plano no funciona como mero recurso de expresión del conflicto del personaje, sino como espacio intensivo de afección y por tanto una cierta forma devenir ontológico del gesto, lo que conlleva un cuestionamiento de las lecturas que suelen inscribir su producción en un cierto “Realismo psicológico” y posibilitan una aproximación más compleja respecto a la relación entre afección y tiempo histórico-vital de la segunda mitad del siglo XX.<sup>4</sup>

---

3 Rodolfo Obregón, *Memorias. Ludvik Margules*. (México: El milagro, 2018), 99-100.

4 La relación entre afección y tiempo histórico intenta dar cuenta de la importancia del medio material en la conformación de estéticas particulares y es un binomio conceptual

### *I. Notas generales sobre la estética del primer plano*

En términos casi absolutos se podría afirmar, siguiendo a Gilles Deleuze, que el rostro es el primer plano y que el primer plano es el cine.<sup>5</sup> Esto al menos en el sentido de que ningún sistema visual ha logrado como el cine hacer del rostro el lugar de una superficie que se caracteriza por ocupar todo el espacio de su aparición; pero además de ocuparlo de tal manera que lo que ahí aparece, lo que sea, en algún sentido no puede ser sino un rostro: la enormidad de lo que aparece como primer plano significa en alguna medida una potencialización de la afección o afectación de eso que aparece, por ello es factible pensar que dicha enormidad es una suerte de rostrificación: un cuchillo en primer plano no es una cosa es lo cortante. Afirma Deleuze:

Del Rostro, no se dirá que el primer plano lo trata...no hay primer plano del Rostro, el Rostro es el primer plano, el Rostro en sí mismo primer plano, el primer plano es en sí mismo Rostro, y ambos son el *afecto*<sup>6</sup>.

En la historia del cine, en la gran historia del cine, pueden identificarse dos tipologías respecto al encuadre en primer plano, aunque no solo en éste: el encuadre geométrico y el encuadre físico saturado, el primero refiere al modo en que las caras y cosas aparecen en la imagen conforme unos ejes lineales (y/z) y estables donde la peculiaridad de este tipo de encuadre es la “completud” de la imagen. Por su parte, en el encuadre físico saturado lo que predomina es la materialidad del objeto como aquello que aparece en la imagen, este encuadre enfatiza la superficie de lo que aparece y el lugar de cerrar y hacer corresponder encuadre e imagen y “contener” la segunda sobre el primero, más bien indetermina el índice de la imagen en función

---

que intenta dar cuenta de la conformación de lo político en el arte. Respecto a esto véase José Luis Barrios, *Constelación Buñuel. Estética naturalista en el cine mexicano (1950-2021)*. (México: Bonilla editores, en prensa).

5 Respecto al concepto de Rostridad véase: Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. (Valencia:Pre-textos, 2008).

6 Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. (Barcelona: Paidós, 1984), 132.



de la activación de zonas del “haber” y de afección de tal imagen. Y aún más, según Deleuze, hay dos elementos semióticos suplementarios de este primer plano rostro, el primer plano de primariedad y el primer plano de segundidad. Solo para poder avanzar, plano en segundidad significa relación *entre* planos... se trata de un afecto relacionado con un otro, es decir un plano que determina intención o acción en función de un otro (persona o cosa) que lo interpela, de tal manera que el rostro o su equivalencia formal siempre producen un plano de inteligibilidad; en cambio la primariedad del primer plano, solo acontece a cuadro y no índice ni objeto, ni acción, ni intención.

En términos de canon de la historia del cine podemos reconocer tres tipos de primer plano-rostro en el cine: el primer plano- Eisenstein, el primer plano-Griffith y el primer plano-Dreyer. El primer plano de Eisenstein está relacionado con lo que podríamos definir como un política de las afecciones<sup>7</sup> donde la inmensidad del plano lo que mide son campos de fuerza de la relación entre sujeto y sociedad, en al caso de Griffith el primer plano está relacionado un cierto sentido de la deformidad y enfatiza el gesto en el marco del rostro como deformación, gesto e “identidad”; en Dreyer finalmente, el primer plano se es una suerte de agujero negro sobre un pared blanca y busca un éxtasis del rostro, el primer plano como evasión y disolución en el espesor del rostro en espesor del “haber”. En suma, en el director ruso el primer plano como afección “indica” una cierta física de los cuerpos, una afectación material entre emoción y acción, mientras que en Griffith el primer plano indica subjetividad en tanto emoción y Dreyer una excedencia en la indeterminación metafísica. En todo caso importa entender que la relación primer plano rostro expresión no funcionan en el mismo registro en estos directores.

Aquí no me puedo ocupar a detalle de las diferencias entre cada uno de ellos, lo que importa es evidenciar o mostrar la pertinencia de este argumento de Balazs: “... el primer plano no arranca un objeto a un conjunto del que formaría parte, sino que, y en esto es completamente distinto, lo abstrae de todas las coordenadas espacio-temporales, es decir lo eleva al estado de Entidad.” (Citado por Deleuze:

---

7 Didi-Huberman, George, *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la historia 6*. (Santander: Shangrila, 2017).



42) A los ojos de Deleuze, el primer plano-rostro es una suerte de positividad que no se determina por la condición ni el contexto donde funciona. Un primer plano puro, se explica por una suerte de sustracción al medio y nunca como un objeto parcial, lo que en otras palabras quiere decir que el primer plano como rostro no se resuelve en la identificación con su índice y las emociones que éste pudiera indicar. Antes bien el primer plano en tanto potencia de la imagen, que ciertamente en primera instancia es el rostro, es ante todo afección/afectación “El primer plano, cinematográficamente no se define por sus relaciones o por sus dimensiones relativas, sino por su dimensión absoluta o su función que es expresar el afecto como entidad.” Entidad o Idea como potencia.

En este contexto ¿cómo pensar el primer plano de bergaminiano?, aún más ¿cómo se desplaza este primer plano a la Bergman en términos teatrales de acuerdo a Margules?

## *II. Primer plano bergmaniano...*

Como he afirmado, no hay primer plano del rostro. El primer plano es rostro. “Desnudez del rostro más grande que la de los cuerpos, inhumanidad más grande que la del animal” (147) Desmesura o inmensidad de una singularidad eso es el primer plano-rostro: “La posibilidad de acercarse al rostro humano es la originalidad primera y la cualidad distintiva del cine”, afirma el director.<sup>8</sup> (citado por Deleuze, 147).

Acercarse al rostro supone sustraerlo de ciertas funciones o significaciones que le van de suyo, tales como: la función individuante, la función socializante y la función comunicante. El primer plano, en tanto primariedad es, es decir sustracción de la imagen del espacio y el tiempo, significa en términos de lo sensible un trastocamiento de lo estético en su sentido más propio.<sup>9</sup>

Esta consideración es fundamental, no sólo para entender la especificidad de Bergman, sino también para poder aproximar una lectura al teatro de Margules

---

8 Citado por Deleuze en *Imagen-movimiento*, 147.

9 Véase: Deleuze, 147.

en función del afecto puro. Para decirlo pronto, mi hipótesis es que el afán del director de origen polaco de buscar el primer plano teatral no responde a una cierta exploración de la psicología del personaje, sino a la pulsión escénica de hacer estallar el registro psicológico de la relación entre espacio, cuerpo y palabra del realismo psicológico de la representación teatral. Algo más complejo que la puesta en escena del conflicto psicológico del personaje o de la construcción del personaje a partir del conflicto psicológico, es lo que desde mi perspectiva pone en juego el trabajo de Margules, algo que tiene que ver con la teatralidad y la escena en su registro estético, sobre esto iré avanzado.

*De la vida de las marionetas* fue realizada por Bergman en 1980, en un punto donde el cine europeo ya tenía una larga historia, donde los lenguajes cinematográficos, tras el neorrealismo y al lado de la *Nouvelle Vague*, estaban explorando condiciones distintas de la narrativa cinematográfica, exploración sobre todo basada en una suerte de distanciamiento del esquema sensoromotriz de la imagen movimiento. Bergman en particular, como ya lo anotaba, centró su trabajo en el potencial del primer plano/rostro. A partir de *De la vida de las marionetas*, pero también en *Sonata de Otoño* (1978), el primer plano tiene la función de desindividualizar las emociones y desplazarlas al mismo plano de intensidad afectiva. El primer plano no busca diferenciar las subjetividades en o de los personajes, sino más bien sobreponerlas en un mismo plano o superficie intensiva de afección. Estas superposiciones se producen, por ejemplo, entre las dos Katerinas en *De la vida de las marionetas*.

Cierto podríamos afirmar, en el registro narrativo, que Peter Egerman (el personaje principal del filme) está confundiendo a una Katerina con la otra y que esto es síntoma de su locura, pero esto es secundario si atendemos al modo en que Bergman produce los desplazamientos en superficie de los primeros planos de ambos rostros y el modo en que esto configura un registro estético diferenciado. Narrativamente, sin duda en Bergman la superposición de primeros planos rostro dan cuenta de la confusión del personaje, pero hay una primariedad del rostro que desvincula la afección de emoción y por eso permite, incluso psicoanalíticamente, la referencia a escenas primitivas como al útero y al nacimiento.





Imágenes tomadas de la película *De la vida de las marionetas*, de Ingmar Bergman.

En su grado extremo, el primer plano bergamano deviene en gran plano abstracto, algo que no tiene que ver con el estado de cosa de la pulsión o con la condensación y del desplazamiento como Freud lo plantea en *La interpretación de los sueños*, sino con un registro mucho más próximo al primer plano de Dreyer, con la salvedad de que, en Bergman, esta abstracción está cruzado por el excedente pulsional y no por la sublimación de éste en el éxtasis sagrado.<sup>10</sup>

En este contexto y como lo afirma Margules en sus *Memorias*:

Bergman viene en el momento y en el espacio adecuados: mis infiernos, el tiempo donde sentía que la angustia personal de mis espectadores ya en

---

10 A manera de contraposición del manejo del primer plano como instinto y pulsión atada a su demanda está el manejo que Buñuel hace de este recurso en *Los olvidados*. La pulsión está amarrada a su objeto, lo que produce objetos parciales: hambre-carne, por ejemplo.

México se reflejaba en su actuar hacia la sociedad. Yo sentía a la ciudad ya en aquel entonces terriblemente angustiada, se podía ver en los ojos de la gente la soledad que albergaba, y otra cosa acaso perteneciente a un mundo extrasensorial, mío acaso.<sup>11</sup>

Margules confiesa en sus *Memorias* el modo en que su depresión y su angustia resonaron en el guion de *De la vida de las marionetas*, como también afirma que con el montaje de esta obra, donde Alejandro Luna es concebido como coautor de la misma, se gestó la relación entre espacio y *rostro de dolor* en el teatro. Un asunto que a partir de entonces acompañó su investigación sobre la estética de la puesta en escena. En este contexto, la afirmación hecha más arriba sobre la relación entre primer plano y rostro es pertinente respecto a que, si el propio Margules reconoce en el tratamiento que Luna hace del espacio una cierta condición material y vital de la condición ontológica del mundo de finales del siglo XX y él declara su franca relación con la angustia como estado de *Shock* (en esto haciendo eco a una concepto benjaminiano fundamental: el *Shock* como forma de lo sensible de la modernidad industrial, donde el tiempo se acelera y el espacio se fragmenta), entonces es factible aproximarnos analíticamente desde categorías más amplias que den cuenta de la forma en que el mundo y la angustia se producen como acontecimiento escénico, es decir aproximarnos onto-estéticamente. Para formularlo más concretamente: ¿Qué quiere decir espaciar el rostro en teatro? o si se quiere, siguiendo la matriz material cinematográfica de la que parto: ¿qué quiere decir rostrificar la escena?

**III. “...y me di cuenta que para lograr el primer plano en teatro debía construirse éste al menos a 17 metros de distancia de la primera fila de espectadores”<sup>12</sup>**

En lo que sigue es importante tomar en cuenta que mis análisis y argumentos en torno a la adaptación y la puesta en escena de *La vida de las marionetas* que

---

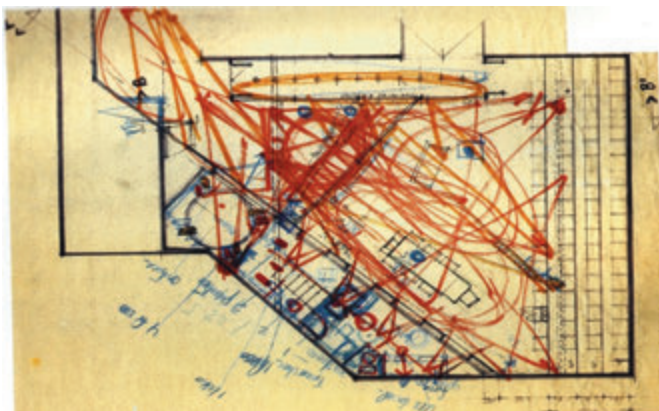
11 Obregón, 99.

12 Obregón,101.

realizó Ludwik Margules en 1983 del guion de Bergman son más una suerte de arqueología-fenomenológica de la obra. La razón de esto es obvia, yo tenía 22 años cuando la obra se presentó en la UNAM y no tuve la fortuna de verla. En este contexto que propongo abordar de la “obra” a partir de los “vestigios” que se pueden reconstruir de ésta a través del archivo que el CITRU tiene en resguardo. Aquí vestigio, y por eso la idea de “trabajo arqueológico” que propongo, supone dos cosas: primero, que las fuentes visuales y textuales del montaje de *De la vida de las marionetas* son restos, son fragmentos que todo el tiempo están remitiendo a una unidad material que aconteció en algún momento, es decir no funcionan como dato o índice absoluto de verdad histórica.

En este mismo sentido funcionan también buena parte de los montajes que Margules realizó posteriores a 1983, donde de manera particular el “primer plano” teatral aparece como una constante que me permite afirmar la importancia *poética* y *aistética* que tiene la pregunta por el primer plano y el modo en que lo va resolviendo a través sus distintas puestas en escena. El concepto de primer plano tiene un carácter problemático en Margules, no es prescriptivo de nada, más bien es una pregunta estético-formal que supone dos cosas: primero, una permanente experimentación sobre la relación gesto, rostro, espacio; segundo, un cuestionamiento sobre las condiciones ontológicas de lo existencial en la sociedad contemporánea, una búsqueda o pregunta que acompaña buena parte de su trabajo de dirección y que está directamente relacionada con la función y el sentido que produce en sus obras, particularmente en *Cuarteto* y en *Los justos*.

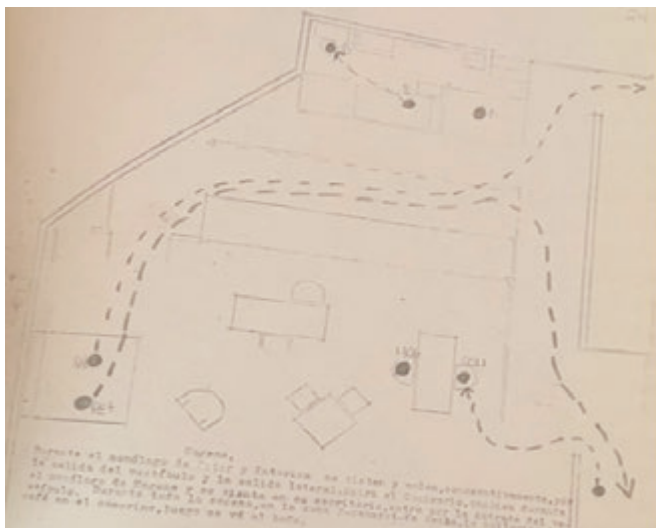
Más allá de la adaptación dramaturgica del guion de Bergman realizada por Juan Tovar, al menos los materiales de archivo me dan suficientes elementos para mostrar la complejidad de un ejercicio de *traducción* que llevó a cabo Margules. Tanto la bitácora de ensayos, como el guion de director dan unas primeras pautas que son muy significativas, que, junto con los bocetos de la escenografía de Alejandro Luna, son una fuente invaluable para realizar este trabajo arqueológico.



Esquema de trazo escénico de la puesta en escena *De la vida de las marionetas*.



Diseño de escenografía por Alejandro Luna.



Esquema de trazo escénico de la puesta en escena *De la vida de las marionetas*.

Desde luego no se puede hacer a un lado el trabajo que con los actores y las actrices realizó Ludwik Margules, de ello hay testimonios más que suficientes que sin duda darán cuenta mucho mejor que yo del grado extremo y de extenuación física, vital, pero sobre todo existencial que supuso construir sus personajes.

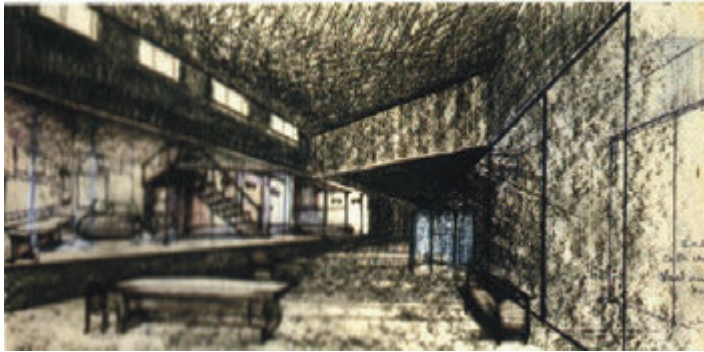
Aquí más bien me propongo una lectura desde el punto de vista de un esteta que busca restituir el montaje de la obra a partir de los documentos con los que cuenta y bajo un supuesto fundamental, propio de la disciplina a la que me dedico. A saber: que toda producción artística se define como estética en tanto que establece, configura y efectúa una organización particular del espacio y el tiempo, donde en el caso que nos ocupa, esta reconfiguración del espacio y del tiempo está suplementada por la “traducción” del medio de expresión cinematográfico al teatral.

De acuerdo con esto, me gustaría empezar no por la adaptación del guion, sino por la propuesta de escenografía de Alejandro Luna.

Según se observa en los bocetos de la escenografía, se trata más bien de una serie de “lugares” que se producen a lo largo y lo ancho el espacio del escenario, ya sea por medio de muebles o por levantamientos de escenografías sólidas que se emplazan en el escenario. Por ejemplo, una mesa y unas cuantas sillas para la estación de policía, un sillón ocupando el primer plano del espacio, una cama un poco más atrás, una escalera, otra cama y lo que parece ser otro sillón del lado izquierdo y en un plano más profundo del foro; unos “ventanales” que funcionan como límites entre los adentros y el afuera de la acción escénica y un lugar indeterminado en el fondo, una cierta nada que rodea las existencias. Sin entrar en un análisis demasiado exhaustivo de cada uno de estos elementos, lo que sí se puede reconocer de manera inmediata son ciertos lugares que también están presentes en la película de Bergman: el prostíbulo, el departamento de Peter y Katerina, etcétera.

Pero más allá de eso es interesante el modo en que Margules y Luna emplazan cada uno de estos lugares y el hecho mismo de que estén presentes todo el tiempo en el espacio del escenario. Es como si cada uno de éstos fueran el mismo tiempo objetivos y subjetivos, lugares donde se lleva la acción y afección de la trama. No puede ser accidental que Alejandro Luna los conciba como “sets” y no como “escenografías”, algo que me parece un dato relevante respecto a la problematización de la relación cine-teatro que esta obra le planteó a Margules.





Diseño de escenografía por Alejandro Luna.

Sin especular demasiado o más bien, intentando evitar la especulación: no solo la concepción de la escenografía como “sets” que refiere el Alejandro Luna en la bitácora de ensayos, sino la disposición de estos “sets” en el escenario, unido al funcionamiento que se puede más o menos reconstruir a partir de las fotografías que tenemos del montaje, lo que se observa es una doble estrato temporal del espacio: uno sincrónico con la trama de la historia y otro diacrónico proveniente del afecto del personaje principal.

Esto en términos de la unidad tramática de la obra permite pensar que el espacio central del escenario y aquellos muebles y objetos que la ocupa, pautan o enmarcan una temporalidad causal sobre la que se despliega un antes y un después del asesinato. Como sabemos la puesta en escena de Margules arranca con la carta que Peter escribe a su psicoanalista, supongo en sustitución a la llamada telefónica que el tal Peter hace a su analista en la película de Bergman. Narrativamente se trata de un comienzo en el presente de la acción que despliega la temporalidad del presente al pasado a través de un registro objetivo de la secuencia de los acontecimientos que desembocan en el asesinato de la prostituta, siguiendo en esto la estrategia dramática de Bergman.

Transversal al trazo en profundidad de los sets “narrativos”, los “sets” laterales (el departamento y el burdel) funcionan más como estados afectivos del personaje central de la obra.



Fotografías de la puesta en escena  
*De la vida de las marionetas*, de Ludwik  
Margules.



A manera de planos y contraplanos cinematográficos, éstos ponen en “escena” (espacian) la tensión entre deseo y muerte de Peter Egerman. Si bien en un sentido transcurren en presente (las vemos transcurrir), sin embargo, es factible pensar que los sets laterales tienen una tesitura temporal distinta respecto al conflicto dramático que desarrolla la obra. Así los sets centrales despliegan la objetividad de los hechos de la trama, mientras que los sets laterales son desdibujamientos de los límites entre las pulsiones.

En términos de la distensión emocional de la trama son los emplazamientos de estos lugares los que permiten cambiar del registro objetivo de las acciones y los acontecimientos, sobre todo el estado psicótico de Peter en el momento de asesinato.

Como si de un juego de espejos se tratara, el afecto del personaje viaja del deseo de matar a su esposa, al hecho de cumplirlo matando a la prostituta. Aquí lo interesante es el modo en que Margules y Luna resuelven, en lo que bien podríamos pensar como encuadres cinematográficos si lo imaginamos del lado de la imagen fílmica, la afección en el espacio. Así las tomas y las relaciones de sentido entre éstas o el llamado montaje en el cine, teatralmente son expuestos, simultáneamente, como lugares objetivo -reales y objetuales-oníricos, como cristalizaciones del tiempo objetivo y el tiempo subjetivo. Una manera “teatral” de hacer disolvencias de entre planos, no para mostrar un cambio de plano de realidad sino de plano de afección. Haciendo eco de las cristalizaciones del tiempo como el traspaso entre realidad y delirio tal y como Bergman los hace con los primeros planos en su filme; Margules lo desplaza al espacio, a los espesores del espacio, que están directamente relacionados con el lugar que ocupan en el escenario y su iluminación.

En la página anterior,  
a la izquierda, imagen  
extraída de la película *De  
la vida de las marionetas*.  
A la derecha, imagen de  
la puesta en escena *De la  
vida de las marionetas*.



Imágenes de la película  
*De la vida de las marionetas*.



Imagen de la puesta en  
escena *De la vida de las  
marionetas*.



Lo que el movimiento de la cámara y encuadre hacen en la película de Bergman, Margules lo hace con la diversidad, pero sobre todo con el espesor de planos escénicos. En este sentido pienso que no es irrelevante la relación entre lugar y afección para desarrollo de afecto del personaje en la puesta de Margules. El modo en que lo resuelve es analogable al modo en que los primeros planos en el filme de Bergman van saturándose al punto de convertirse en pantalla blanca y en agujero negro, es decir en posibilidad pura de cine, sin duda; ¿pero también del teatro? Si el primer plano es el índice de afección, tal y como lo afirmaba al inicio de esta conferencia, qué pensar entonces de este recurso de los “sets” en el montaje de Margules.

¿Primer plano, superficie, rostro, afección en el cine; simultaneidad, lugar, fragmentación en el teatro?

Un breve desvío para avanzar en mi análisis. En sus elementos mínimos, el cine se construye por la relación entre toma y montaje, es más para algunos teóricos más que la toma, lo que define el acto cinematográfico como tal es el montaje. De acuerdo con esto y después de lo aquí expuesto, entonces ¿será que la pregunta por el primer plano en Margules se resuelve en una traducción teatral de éste en la fragmentación del espacio en sets? Imaginemos qué en lugar de ver una simultaneidad de lugares en el escenario, lo que vemos son los sets donde se filmaron distintas secuencias del guion de *De la vida de las marionetas* y que lo que toca al público es hacer el “montaje” de esas secuencias, que es un poco lo que intento sugerir con aquellos elementos de la trama donde se construye el asesinato... entonces podríamos hacer nuestra película. Pero esto sería demasiado fácil...

Al contrario, a manera de cuadro por cuadro cinematográfico, estos sets son como secuencias desmontadas, donde el acto teatral opera un cambio en el continuo del tiempo propio del cine y esto es lo que me parece sugerente en el trabajo de Margules. Si en el cine, montaje y la edición suturan los fragmentos, aquí su espaciamento potencia la teatralidad: el cuerpo, el gesto y la palabra. Algo que pese a verlo planteado como problema en *De la vida de las marionetas* creo que se resuelve algunos años después en las obras dirigidas por Ludwik Margules.

Más arriba citaba el dicho de Margules respecto a que logra la cercanía emocional con el protagonista de *De la vida de las marionetas* al ponerlo a diecisiete metros de distancia del primer espectador. ¿Pero eso es un primer plano, al menos bergamaniano? Obvio no lo es, pero también es cierto que al no serlo esto, desde mi perspectiva, se convirtió en una pregunta que acompañó a Margules el resto de su vida como director. Esto se puede seguir nítidamente si atendemos el borramiento de elementos escénicos (utilería, mobiliario, escenografía) que de a poco realiza Margules en el desarrollo de su producción teatral. Ciertamente el *set* o los *sets* tal y como los plantea en *De la vida de las marionetas* son ambientes (relaciones entre afección y lugar) ensimismados y aislados, sin embargo, en éstos hay una presencia fuerte de objetos que semantizan la afecciones y las acciones (indican contextos). Así, en la medida en que el espacio escénico se desemantiza en sus siguientes obras, se enfatizan relaciones inmediatas entre cuerpo, afecto y espacio.

#### ***IV. Cuando diecisiete metros son demasiado, basta con 150 cm***

A manera de cierre de esta ponencia, me gustaría evidenciar el modo en que Margules en buena parte de los montajes posteriores a *De la vida de las marionetas* continuó explorando sobre el modo en que el primer plano cinematográfico podía encontrar derivas en un minimalismo escénico.

Entre *De la vida de las marionetas* y *Los Justos* transcurren diecinueve años, en el entretiempos que hay entre una y otra obra hay dos montajes que me gustaría comentar brevemente. *Viaje de un largo día hacia la noche* de 1992 y *Cuarteto* de 1997. Estas dos obras, sumada a *Los justos* (2002) me parecen particularmente importantes, por dos razones: muestran que para el director la puesta en espacio es estructural a su estética y segundo que esta puesta en espacio es la pregunta por las condiciones materiales y sensoriales, estéticas, por medio de las cuales la emoción deviene en afección.

Más allá del lado obscuro de la historia que se cuenta en *Viaje de un largo día hacia la noche*, aquí quiero destacar, en términos de montaje, el modo en que el director construye la afección de la trama a partir del manejo lento y sutil de deformación del lugar. Son dos elementos por medio de los cuales Margules ejecuta el lugar de la

locura y la drogadicción de la sociedad moralista norteamericana del siglo XIX. Por una parte, la plataforma móvil de escenario que tarda en alcanzar su grado máximo de inclinación lo que dura la obra; por la otra, la degradación de la intensidad de la luz, así como la superficie de iluminación que se va estrechando poco a poco.



Fotografía de la obra  
*Viaje de un largo día hacia la  
noche*, de Eugene O'Neill,  
puesta en escena por  
Ludwik Margules.

Estos elementos en su conjunto “sofocan” el espacio, al mismo tiempo que fuerzan a los actores a trabajar casi a contragravedad, con todo el esfuerzo que eso supone. Así la opresión corporal y perceptual que producen estos elementos traducen el conflicto en esfuerzo, en *conatus*, se diría filosóficamente. Se vuelcan sobre el espectador produciendo físicamente una afección de la masa de la escena sobre su cuerpo. Es decir, hacen de un “estado del alma” un estado de cosa en el espacio y los cuerpos que sin embargo funciona en el registro del desquiciamiento psicótico de la trama y su contexto. Sin duda se trata, de un giro que el director hace de su pregunta por el primer plano. Apretujar los cuerpos y sofocar el espacio bien puede ser pensado como un acercamiento a primer plano sobre el objetivo de la cámara. En fin, lo que quisiera enfatizar con este comentario es la estrategia escénica de la que echa mano el director para buscar la cercanía emocional. Ahogar el espacio y utilizar el artificio técnico de la plataforma móvil para producir una tensión entre fuerza y vértigo: textualmente y materialmente en el *Viaje*. ... la escena se nos viene encima.

Llegados a este punto me gustaría destacar que mientras el “set” como deconstrucción y fragmentación del espacio escénico *De la vida de las marionetas*, donde el director busca enfatizar el conflicto dramático en función de desestructuración del tiempo en la simultaneidad de planos espaciales; en *Viaje de un largo día hacia la noche*, en cambio, *entra* en juego la fiscalidad del espacio y el cuerpo. Aquí el principio de síntesis estético de la trama se resuelve por una deformación y estrechamiento del lugar, lo que en términos afectivos supone hacer evidente el esfuerzo del cuerpo de los actores como condición perceptual y de inteligibilidad del conflicto. En todo caso, pareciera que en *Viaje...* Margules empieza a renunciar a la profundidad escénica y al cambio de plano de significación del conflicto en función del lugar y la atmósfera.

En este contexto me gustaría, para terminar, sólo preguntar: ¿qué significa actuar en un espacio de tres metros de frente por quizá un metro de profundidad? ¿Qué pasa con el cuerpo, pero sobre todo qué pasa con el rostro, con el gesto? ¿Qué pasa con las emociones que se mimetizan o disuelven en el espacio el punto de funcionar como superficies intensivas o si muecas que se sustraen del registro psicológico emocional para producir un devenir animal de la boca o de los ojos, un devenir del rostro en cabeza? ¿Qué pasa cuando el espacio no tiene matices, es una superficie casi blanca donde aparece un rostro deviniendo mueca? ¿No es esto el primer plano? ¿Son esto *Los justos* y *Cuarteto*?<sup>13</sup>



Fotografía de la obra *Los Justos*, de Albert Camus, puesta en escena por Ludwik Margules.

---

13 Respecto al devenir animal del rostro véase Gilles Deleuze. *Francis Bacon, La lógica de la sensación*. (Madrid: Arena Libros, 2013).





Fotografía de la obra *Cuarteto*, de Heiner Müller, puesta en escena por Ludwik Margules.  
En la imagen apreciamos a los actores Laura Almela y Álvaro Guerrero.

Primer plano: pared blanca/agujero negro. Hacer de todo el cuerpo un gesto, echarlo hasta adelante, supone hacer del rostro, del primer plano teatral el lugar del feroz peso dramático del cuerpo como nervadura. ¿Acaso no en ello consiste la animalidad del actor?

# Ingmar Bergman y la pregunta por lo sagrado. Lo teatral en el cine, una aproximación de la imagen y el movimiento

*Francisco Aranda Espinosa*

## 1. El metacine de Ingmar Bergman

Ingmar Bergman (1918-2007), antes que director y productor de cine, transformador de la vida de muchas personas, fue un *homo teatralis*. Su fervor por el arte, como él mismo decía, había surgido de su fracaso como ser humano. El cine de Bergman es, más bien, un *metacine*, porque representa, desde nuestro sentir, *la expresión máxima de la sublimación* de cualquier sentimiento en el ser humano. Este sentimiento incluye, en su esencia, cualquier realidad de tristeza, congoja o herida en-o-del ser. El metacine deberá ser comprendido desde esta óptica particular, como un espectáculo teatral y cinematográfico: constituyente de una cultura viviente y afirmación de una voluntad de la existencia constructora de mundos y vidas. En otras palabras: un acontecimiento excedido de logos. Ante los filmes de Bergman no sólo estamos frente a una representación escénica y expresiva sino que, como espectador, aquél espectáculo se *vivirá* al tener una experiencia directa o *comunión* (aunque sea de modo indirecto o inconsciente) con el otro.

La particularidad de la esencia teatral plasmada en los filmes del director sueco será algo que *acontece*, estructura viviente: ocurre y forma

parte de la esfera del ser; no es sólo lenguaje porque da lugar a la propia pregunta por el ser, y el ser es anterior al logos. No obstante el dinamismo de aquello acontecido en el metacine bergmaniano, la experiencia teatral y meta-cinematográfica deja de ser, desaparece: se pierde. La historia de la filmografía de Bergman, por tanto, no se erigirá, en ningún momento, en una teoría artística-o estética-de *lo conservado* sino, más bien, de la pérdida: el teatro de la experiencia será un *pensar la muerte*, manifestación más radical de la suspensión y pregunta abierta por el ser.

La memoria del acontecimiento y la muerte del teatro serán motor estructurante de la obra de Ingmar Bergman. Como parte fundamental del argumento de sus filmes y, en relación a la concepción estética de Arthur Schopenhauer, constataremos, de forma evidente en sus escenas, la duda y el sufrimiento, bases cultivantes del dolor y la herida del mundo como fundamento de toda existencia humana (Vid. Schopenhauer, 2010). Bergman plantea, desde su tácita filosofía, plasmada en la gran pantalla, la *pregunta sin respuesta* ante la vida y su relación con la propia finitud: la muerte. En una combinación magistral (pero semioculta) entre el realismo y el idealismo, dudas, conflictos y reflexiones son ilustrados en los diálogos entre personajes, que, aunque en exceso sobrios, estarán siempre desbordados de expresión. En esos diálogos podemos, en muchas ocasiones, definir al protagonista como un sujeto atravesado por la pérdida de la fe en la divinidad, incluso en sí mismo, paralizado ante un horizonte disnarrativo que apunta hacia lo desconocido, elucubrando un futuro inexplicable como injusto.

Desde nuestro sentir, el metacine de Ingmar Bergman se alza como un fenómeno del pensamiento, difícilmente clasificable dentro de otros subgéneros del cine de autor pues, como hemos afirmado anteriormente, ocurre o acontece, y esto será en calidad de *esencia invisible* o, mejor dicho, como entidad singular. Es, en palabras del investigador argentino Mauricio Kartun, especialista en teatro, una manifestación pura del estado y la voluntad de existencia. Si para el argentino, el teatro *teatra*, el cine de Bergman también se autofirma *en y* desde su propia singularidad. No *representa* entonces algo *fuera de sí mismo*: tampoco es, por tanto, una presentación del acontecimiento social, antropológico o semiótico sino, por el contrario, antes de *representar*, *senta y pre-senta*, desde su propio ejercicio y sobre la escena, la articulación artística de sus propios modos de *ser-en-el-mundo*, irrepetibles e incomparables con

cualquier fenómeno del exterior. De modo que, desde nuestro pensamiento, no debemos considerar esta auto-articulación del metacine solamente un arte simple, porque, en su cosmos, y al preguntarse por el ser, ratifica un cuerpo viviente que produce, desde sí mismo, el acontecimiento por antonomasia: convivio del *ser-teatralis*. El metacine de Bergman invoca la reunión del cuerpo presente y el trabajo-o su relación-con el cuerpo viviente.

Si estamos de acuerdo con estas consideraciones, Ingmar Bergman habrá sido el director y productor cinematográfico más completo de todos los tiempos: el que mejor comprendió que aquello que se gestaba creando, produciendo y dirigiendo un filme, era un *más allá* de su propio saber: apertura intempestiva hacia lo real, un dejar que el propio teatro cinematográfico fuera auto-protagónico y posibilitador del pensamiento creativo, aventajando lo que él mismo deseara plasmar originalmente sobre la pantalla. El cine artístico, para el director sueco, se hacía *escribiendo* y montando, no aquello que se deseara o se tenía preconcebido sino, más bien, lo que deviniera de la singularidad propia y fortuita del escenario en juego.

## **2. Propuestas introductorias para una ontología del cine**

El filósofo francés Gilles Deleuze sitúa a Bergman entre el realismo y el idealismo, definiendo su filmografía a partir de dos grandes bloques, aquí expuestos con nuestras propias palabras: el primero correspondería al de las películas que desarrollan la duda, la pregunta por el lugar del hombre y lo sagrado, y el segundo bloque atañe al de la expresión como *afirmación de la experiencia de lo inmediato*. “No uses la palabra Dios, mejor habla de lo sagrado”, es una frase que aparece en *Fanny y Alexander*, una de las últimas cintas de Bergman donde seremos testigos de la constante y omnipresente preocupación y duda existencial (de los protagonistas, o del director), con respecto a lo divino y sus implicaciones en el mundo de la cotidianidad. Al proponer una ontología del cine, Gilles Deleuze vincula el género clásico de Ingmar Bergman con lo que él denominaba *cine de realismo activo*, intrínsecamente relacionado a aquella apertura intempestiva de lo real que mencionamos líneas arriba. El metacine de Bergman es, en estado puro, un realismo activo que surge a

partir de la combinación entre el pensamiento creativo y la posibilitación del teatro sobre la escena, a su vez captada por la lente cinematográfica. Y este fenómeno cobra radicalmente más fuerza a partir de su vinculación directa con *lo sagrado* o, en otras palabras, la pregunta-sin respuesta-por el ser, presente siempre en los filmes más importantes del director sueco.

A través de los dos textos deleuzianos más importantes al respecto: *La imagen-movimiento*, de 1984, y *La imagen-tiempo*, de 1985, el filósofo propondrá una semiótica filosófica (por tanto, antitradicional) de la exégesis teatral dentro del cine, a partir de una ontología preconcebida. Para Deleuze, la presencia de la imagen es movimiento en su estado más puro y original. Este movimiento contiene, en su forma más directa, aquello que el francés referirá como *lo actual*, fundamento de la estructura multiplicista y cuantitativa de la imagen de la que va acompañado. El movimiento es lo que da lugar y potencia a lo actual: aquella memoria del acontecimiento *pasado* que, cuando ocurre en el metacine de Bergman, supone un dinamismo progresivo. Este continuo devenir de la imagen no se tratará de un desplazamiento físico sino, más bien, de una alteración interna como proceso de diferenciación inmanente que se encaminará hacia una especie de proyección espacio-temporal del fenómeno visual.

Para Gilles Deleuze, tanto lo actual como lo virtual pertenecen al campo de lo real. Y por lo real solamente la pregunta-y/o experiencia de lo sagrado-podrán indagar. Mientras que lo actual tiene una existencia física y concreta, lo virtual no la tiene, pero no carece de efectividad. Una de las figuras más influyentes en el pensamiento de Deleuze fue el también francés, Henri Bergson, quien restituye, según la lectura deleuziana, el carácter ontológico del devenir, noción que se había perdido a partir del *Poema* de Parménides (2007), que consideraba al ser como inmutable, es decir, creía que el ser era y no podía *no ser*. La filosofía de Bergman es, en este sentido, y desde la lectura ontológica de Deleuze, post-parmenídea, pues retrata al ser como una entidad en constante transformación.

Por otro lado, la imagen de la que habla Bergson es, para Deleuze, un movimiento vibracional *in situ*, pero que, a su vez, se desplaza. Esta imagen, al ser cualitativa, tiene valor por sí misma y puede ser captada sobre la pantalla, desde lo que el filósofo denomina como *conciencia de la inmanencia*, en donde la materia

representada y observada por el espectador es luz en su estado más primigenio. Esta conciencia inmanente será capaz de procesar, desde su interior, una serie de imágenes-duración que se verán organizadas en distintos bloques, desplazadas a lo largo del tiempo. El metacine de Bergman será, para Deleuze, una especie de gran teatro cinematográfico porque nos presenta directamente el movimiento concreto y no el estático. La esencia estructurante de esa proyección en movimiento será yuxtaposición entre la imagen y el movimiento, un fenómeno colectivo que se opone, por naturaleza, al pensamiento platónico, que consideraba la imagen como una idea fija, o aquello posible de captar solamente a través de la intuición subjetiva e individual (Vid. Platón, 2021).

### **3. Las películas más representativas de Bergman desde una mirada filosófica**

De las películas más notables de Ingmar Bergman, fue *El séptimo sello* la que ha tenido mejor recepción y mayor fama, generando una gran cantidad de reflexiones a partir de su estreno. Aparecido en 1957, el filme deja entrever que la existencia, en su trasfondo doloroso e implicada especulación del miedo ante la muerte, tiene finalmente una respuesta que afirma, sin explicaciones ni reparos, una *conciencia de la herida*. Gracias a la temática plasmada en esta película es que pensamos que se debe considerar a Bergman un artista en consonancia con la filosofía pesimista schopenhaueriana.

*Fresas salvajes* fue otra cinta de 1957, en donde los cadáveres se mueven y los relojes se mofan. Ingmar Bergman presenta su propia idea agridulce, semi-trágica, a veces sarcástica, del tiempo, en una articulación escindida entre lo real y lo cronológico; todo ello, en una especie de viaje espiritual en el que ve pasar toda su vida y, donde, en una lucha interna y semi-onírica, haciendo un recorrido hacia el pasado, muy similar al que hace Scrooge en *Canción de navidad*, de Charles Dickens, Isak Borg, el protagonista, y sabiendo que su muerte se acerca, se enfrenta a sus propios miedos, recuerdos, anhelos y pesadillas. (Vid. Dickens, 1986).

Aunque no fue creador de numerosas comedias, Bergman sí que hizo algunas con cierto toque inglés; tal es el caso de *Sonrisas de una noche de verano*, de 1955, *El*

*ojo del diablo*, de 1960 y *Esas mujeres*, estrenada en 1964, quizá menos afortunadas que otras creaciones serias, que, desde su estreno, lograron mayor profundidad intelectual e impacto estético. Por otro lado, *La hora del lobo*, de 1968, es un drama con tintes de terror, claro intento (¿fallido?) de Ingmar Bergman por adentrarse en el terreno del cine de horror y el ámbito de lo sobrenatural.

En la magistral *Gritos y susurros*, quizá la mejor de todas sus obras, el cineasta de los fondos de color rojo vivo narra un viaje hacia la muerte, dando evidente prueba del sufrimiento de la mujer, que se halla atravesada por el problema del goce y el dolor, aunados a la pregunta por la propia identidad, el sentimiento de no pertenencia social (o familiar, incluso), la subjetividad, el deseo inconsciente de autoaniquilación y la lucha por su emancipación, a través de la reflexión especulativa y la escritura. Es, justamente, sobre los escritos, donde las protagonistas de dicha trama dan cuenta de lo más complejo de sus sentimientos y su intrincado estado mental. Esta obra constituye, a nuestro parecer, una sublimación del dolor en tanto despliegue artístico: metamorfosis transitoria de lo cotidiano (o actual, en jerga deleuziana) a lo divino. En otras palabras: el trayecto simbiótico de lo ordinario existencial (que en estructura es, glosando a Schopenhauer: el sufrimiento más auténtico y primario) hacia lo sublime, asumido desde las consideraciones más básicas de la filosofía kantiana (Vid. Kant, 2017).

*Secretos de un matrimonio*, *Persona* y *Sarabanda*, obras tardías del genio de Upsala, manifiestan, de manera profunda y explícita, una vez más, la pregunta por lo real en tanto experiencia personal e intransferible del ser—o lo sagrado—, y, desde nuestro punto de vista, conformarán la trilogía cinematográfica que contiene el trabajo fotográfico más refinado del autor, esto no es poco decir si hacemos un recuento general de su obra.

*De la vida de las marionetas* fue una película muy diferente de 1980, alejada del común de los trabajos de Bergman, pues, además de que en ella se comprende un exceso de diálogos, estos son más rápidos cuanto más frenéticos. Retrata, desde su inicio y durante su desarrollo, una atmósfera que muestra a todos los personajes afectados por un miedo consciente e inmanente. ¿A la soledad? ¿A la muerte? ¿O a la transición hacia la muerte, *en soledad*? Creemos que, más bien, es un temor consustancial a la dificultad que supone la imposibilidad del control total sobre

los otros, e incluso sobre uno mismo. El propio Peter Egermann, el protagonista, no puede comprender ni resolver esta nebulosa conflictiva, ni siquiera al término de la película. Lo que uno, como observador, sí que puede intuir, es que el único peligro real es el miedo en (y a) sí mismo, aunado a la más rotunda necesidad de posesión del otro, situación que lleva a Egermann a matar a la prostituta. Sólo aquél que mata asumirá, por tanto, el control absoluto; por ende, únicamente el suicidio o la autoaniquilación podría evitar que aquél otro tuviese poder sobre uno.

Bien sabemos que una de las mejores producciones de teatro basada en esta obra, fue la dirigida por Ludwik Margules, en 1983, en el *Foro Sor Juana Inés de la Cruz*, de la Universidad Nacional Autónoma de México. El propio Margules pensaba que uno de los elementos más destacados como interesantes, siempre presente en la filmografía del director sueco, era su especial tratamiento del tiempo, del cual Bergman, apoyado por su propia propuesta de diálogo inter-actoral, establecía un equilibrado control en escena, anticipando el fenómeno de la libertad dentro de la propia *anécdota* teatral (Vid. Paulín, 2017).

¿Tiempo para arribar a la libertad o a la muerte? En los filmes bergmanianos, el tiempo no es otro más que *el tiempo antes de la muerte*: para Bergman, es el tiempo lo que posibilita-y, a su vez, genera-el miedo irreparable ante la muerte. Por eso siempre están presentes los relojes y los tic-tacs: en los malos sueños de Isak Borg de *Fresas salvajes*, los relojes que suenan en *Gritos y susurros*, en la agonía de Agnes. No obstante, este difícil y crudo paso del tiempo estará intercalado, en algunos casos, por el sonido de las campanas: estas no suponen ni indican su paso, sino que, por el contrario, nos salvan-aunque sea de paso-del mismo.

Retomemos entonces que, en la obra *De la vida de las marionetas*, lo expuesto no es precisamente un terror a la muerte natural, a la posibilidad de morir asesinado o en un accidente, sino, más bien, a *asumir* la certeza de que sólo matando es como se obtendría el poder definitivo de otra cosa o persona. Y eso aplica, en mayor medida, en referencia a la propia persona: no podrá nadie tener ningún tipo de jurisdicción sobre uno mismo, si uno mismo deja de existir, al menos físicamente *en* el espacio. “No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar si la vida vale o no vale la pena ser vivida es responder a la cuestión



fundamental de la filosofía” Esta es la sentencia con la que Albert Camus inaugura *El mito de Sísifo* (Vid. Camus, 2007), y está estrechamente relacionada con aquella larga escena en la que Peter Egermann tiene una meditación ante la disyuntiva de quitarse la vida, arrojándose del balcón. En ese momento, para Egermann, nada es (ni será) más importante que el cavilar ante la posibilidad de su propia destrucción; y esto continuará, hasta que el frío y la incomodidad le saquen de su obnubilación. La autodestrucción era, para Egermann, la salida más *accesible*, la única vía con la que el enloquecido o el desesperado podrá ser finalmente capaz de huir de su realidad de hostilidad e insoportabilidad. El suicidio es lo que pone fin no sólo a la propia existencia sino también a todo lo que el conflicto, desde un inicio, había generado y que, en ese momento, se habría vuelto imposible de resolver; en una palabra: al miedo. El suicido mata al propio miedo. ¿Y, en Bergman, a qué se le tiene, realmente, *miedo*? ¿No será un miedo a, simple y sencillamente, *tener miedo* y no poder nunca desprenderse del mismo?

### **Conclusiones: el cine teatral o la teatralidad en la cinematografía.**

Concluimos aquí que el cine teatral, o metacine de Ingmar Bergman, comprendido como obra de arte, deberá permanecer únicamente al ámbito que genera su propio acontecer. Dicho con otras palabras: la magia está dentro del mismo hechizo artístico y formal. La obra de arte de Bergman permite pensar-y desarrollar internamente—la noción de duda, existencia, muerte y permanencia en tanto se explica, desde su propio fundamento, a partir de una especie de juego de referencias que mantiene ella misma con su autodelimitación en un espacio (a) temporal. La obra de arte teatral-cinematográfica supone la develación o des-ocultamiento de la verdad como ser-abstracto, cuando, desde un inicio, muestra su incapacidad de referencia hacia un mundo *fuera de sí misma*. Y no es propiamente una incapacidad en tanto que *no pueda* salir de sí misma, sino que, más bien, supone una limitante (o condición) que ella misma se ha auto-impuesto y formulado para su propio ejercicio artístico. El metacine de Bergman expresa y se articula *desde y para sí* mismo, sin remisiones a ninguna cosa o situación exterior a sus propios límites. Estamos

de acuerdo con Hannah Arendt cuando, en su ensayo *La condición humana* (1993), la filósofa alemana considera que cualquier obra de arte, en su estado más primitivo, será el origen del artista (no del mundo exterior) y viceversa: el origen de la obra de arte posibilitará la existencia al artista pues no pueden soportarse por separado.

El metacine, como obra de arte, no solamente posibilita—o incluso, obliga—al espectador a tomar una posición, llámese esta intelectual o no, sino que, además, da pie a la construcción de un mundo: erige, consagra y glorifica lo trascendental, lo invisible, lo desconocido como *sagrado* en aquello albergado dentro y detrás de la propia narración teatral y cinematográfica. Lo real-teatral es como la Voluntad de Schopenhauer (Vid. Schopenhauer, 2010), pues no hará copias ni mantendrá un símil en el mundo *fuera* de su propio argumento fílmico. Ese mostrar o abrirse hacia su propio juego-*spiel*, como lo denomina Gadamer en *Verdad y método*, es un continuo despliegue en y de sí misma, clave y vínculo de acceso a la verdad (Vid. Gadamer, 1999). “El movimiento del juego como tal carece en realidad de sustrato. Es el juego el que se juega o desarrolla; no se retiene aquí ningún sujeto que sea el que juegue. Es juego la pura realización del movimiento; en este sentido hablamos por ejemplo de juego de colores; donde ni siquiera queremos decir que haya un determinado color que en parte invada a otro, sino que nos referimos meramente al proceso o aspecto unitario en el que aparece una cambiante multiplicidad de colores” (Gadamer, 1999, p. 146).

Para el último período de Ingmar Bergman, la pregunta abierta e inconclusa por el ser será la estructura edificante, actitud esencial de los protagonistas, y esta pregunta *en apertura* no lo estará solamente en tanto que no obtendrá nunca una respuesta sino que, además de velará, por principio, la imposibilidad de resolverse. Consecuentemente, el gran director experimentará, sin lograrlo, deshacerse de la imagen de Dios: un *dios del miedo*. Poco a poco esta imagen difuminada irá adoptando la proyección invisible de la libertad, en una futura—e irreal—ausencia del temor. La (falta de) comunicación interpersonal devendrá en el conflicto más intrincado del planteamiento intelectual de Bergman que, en una hazaña de creatividad, desprenderá en la gran pantalla, un abanico escénico (y también estético) que incluirá al existencialismo, la naturaleza de la experiencia humana, la compleja relación de Bergman con su madre y, por tanto, con las otras

protagonistas mujeres, atravesadas por las ideas y sensaciones de pecado, confesión y expiación, desarrolladas solamente a través de una implícita *disciplina* (o modo de actuar) religioso. Esto último, creemos, fue herencia directa de su padre, quien era pastor luterano y habría dado al joven Ingmar en su infancia, las lecciones y doctrinas sobre la moral protestante. “*Todo puede suceder, todo es posible y probable, tiempo y espacio no existen. En el delgado marco de realidad, la imaginación gira creando nuevos patrones*” (Bergman, *Fanny y Alexander*, 1982).

## Referencias bibliográficas

- Arendt, Hannah (1993). *La condición humana*, trad. Ramón Gil Novales, Paidós.
- Camus, Albert (2007). *El mito de Sísifo*, Losada.
- Deleuze, Gilles (1984/85). *La imagen-movimiento/La imagen-tiempo: Estudios sobre cine*, Paidós.
- Dickens, Charles (1986). *A Christmas Carol*, Bantam Classics.
- Gadamer, Hans Georg (1999). *Verdad y método I, II*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Sígueme.
- Heidegger, Martin (1979). *Arte y poesía*, trad. Samuel Ramos, Fondo de Cultura Económica.
- Kant, Immanuel (2017). *Crítica de la razón pura*, Gredos.
- Paulín, María Teresa (2017). *El teatro depurado y sin concesiones de Ludwik Margules*, Paso de Gato.
- Parménides (2007). *Poema*, ed. Joaquín Llansó, Akal.
- Platón (2021). *Diálogos IV*, Gredos.
- Schopenhauer, Arthur (2010). *El mundo como voluntad y representación*, Gredos.

## De Persona a Persona

*Gutemberg Brito Patatiba*

*“La seducción juega “la intuición de lo que en el otro permanece eternamente secreto para él mismo, sobre lo que jamás sabré de él y que, sin embargo, me atrae bajo el sello del secreto” (Han, 2013, p. 50)*

En este material ustedes encontrarán una reflexión sobre los aspectos a tomarse en cuenta cuando un director escénico recurre a una película como base de su creación artística. Las reflexiones pasarán de lo general, en este caso, el tema del erotismo en la escena hasta llegar a lo particular de algunas recomendaciones necesarias para seguir manteniendo el interés - el deseo - por esa película. El segundo punto, no menos relevante, es la discusión que se genera entre el director escénico y el director de la película. También se hará una expansión sobre la importancia de la creación de un laboratorio de investigación escénica y cuan delicado y necesario se puede volver el material explorado para alcanzar las metáforas trasladadas del cine al teatro. Finalmente, el aspecto poético del trabajo del director de teatro como el del director de la película, se unifican en un solo punto: en el presente de la escena, que será el hilo transparente que jala, suavemente, al espectador a su aquí y ahora.

## Cuando la inocencia de lo que implica, te permite avanzar

*“Esto no quiere decir que Camus haya creído en la inocencia primera, desaparecida el día del pecado original. Pensaba que la inocencia es el estado en que el hombre se encuentra antes de su caída” (Bloch-Michel, 1961, p. 290).*

Para iniciar un proyecto inspirado en una película que es considerada una de las más importantes del mundo, se necesita un poco de inocencia y como dice Jean Bloch-Michel (1961) en un texto sobre Camus,

*Porque la inocencia es, en primer lugar, la felicidad que conoce un ser joven, en el seno de una naturaleza alegre, donde satisface una sensualidad total que abarca todo lo que se le ofrece y es adecuado para satisfacer esa sensualidad (Bloch-Michel, 1961, p. 291).*

En ese sentido, hay que estar un poco embriagado de esa sensualidad para poder permitir la inocencia.

*Puesto que la felicidad es, y no puede ser otra cosa, que consciente, mientras que la inocencia es ciega y sorda a ella misma. Uno sabe que es feliz, pero no puede saber que es inocente. La ignorancia de todo -incluso de la inocencia- es parte de ese estado (Bloch-Michel, 1961, p. 291).*

Así, en ese estado se encuentra uno para adentrarse a ese viaje, Bloch-Michel aclara muy bien la experiencia ocurrida con la película *Persona* de Ingmar Bergman. Tiene que haber un cierto nivel de ignorancia e inocencia para iniciar un proyecto basado en esa película. Una tarea bastante compleja, primero porque el material es verdaderamente provocador y porque se volvió un gran reto, por la misma calidad de la obra original.

Para quien dirige, es un camino lleno de emociones, tareas, observaciones, introspecciones, reflexiones y hechos, pero también “es el arte de transformar la sensibilidad en lo material y la cotidianidad en lo artístico” (Braun, 2015, p. 13), y para quienes actúan o participan como creativas en la creación de la puesta

en escena. Cuando ya se decidió montar una obra inspirada en una película de Bergman, la siguiente etapa, ya no puede ser basada en la inocencia. Ocurre un cambio en la relación de las personas contigo. Las miradas atentas de los compañeros directores, los ojos bien abiertos de los actores, hay una sensación de curiosidad y misterio en su sentir, hasta un aire de admiración y sorpresa, te felicitan por esa decisión, que parece ser un sentido común, todos sentimos que es muy grande. Estos son los reflejos de cuando se ha tomado una tarea seria por delante. Incluso, muchos fantasmas se acercan y acechan al equipo, pero, a la vez, se torna un reto creativo maravilloso. Hay un saber que es real, la obra cinematográfica está llena de sorpresas. En consecuencia, y gracias a esa ignorancia, se pudo trabajar con el material de *PERSONA* con mayor tranquilidad y confianza.

Pero, yo no estaba solo, sino muy bien acompañado. Así que, acercarme a Bergman también fue la posibilidad de dialogar y aprender desde la mirada de otros expertos sobre el viaje que se debía de hacer para trasladarse de una película hasta transformarla en teatro. Y, para ello, tuve la orientación y la luz de los maestros David Olguín, Gabriel Pascal, Arturo Nava+ y Ricardo Díaz. Y con ellos, fue cómo se dio el acercamiento a la película *Persona* de Ingmar Bergman.

## Un teatro erótico con suerte

“El teatro erótico es el lugar en el que es posible la seducción, la fantasía para el otro” (Han, 2016, p. 92).

Para hacer un maravilloso proyecto, se tiene que dar una serie de circunstancias que, si lo analizamos desde muy cerca, nos recordaría *El Aleph* de Borges que “Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos” (Borges, 1957, p. 160), son demasiadas líneas del universo que se tiene que cruzar, una especie de azar o suerte. Y así fue el inicio, con una sensación de suerte al encontrarme con dos grandes actrices: Adriana Ríos y Olivia Lagunas. Ambas, con un gran talento y energía, se dispusieron para entregar todo al proyecto. Aun con un cierto nivel de timidez, por ser el primer proceso de dirección que, dentro

de la maestría, inicié tomado de la mano de la intuición, tema que profundizaré más adelante.

En un espacio angosto, uno de los salones de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), seis metros de ancho por diez de profundidad, empezamos a definir mejor el espacio. Aunque tardamos más de tres meses para definirlo, pues la oferta de espacios escenográficos de la ENAT son extraordinarios, la gran oferta también se puede volver un problema en el momento de escoger el lugar preciso para la presentación de la obra. Espacios, había, lo que faltaba era determinar la justificación de la dirección escénica y, que esa justificación correspondiera con la investigación que se estaba haciendo sobre el erotismo. Porque la idea era que todo fuera una consecuencia lógica y sensible, pero que, no podríamos olvidar que lo erótico había el hilo que me llevó a *Persona* de Ingmar Bergman.

## Un proceso lleno de intuiciones

*“La erótica es alusiva y no directamente afectante. Demora, ralentización y distracción son las modalidades temporales de lo erótico. Lo que resulta erótico son los signos, que circulan sin revelar” (Han, 2016, p. 89)*

El proceso del laboratorio fue iniciado a partir de algunas herramientas que había aprendido, principalmente, durante mi formación como terapeuta humanista psicocorporal. Porque, además de los recursos aprendidos en esa especialidad, también usaba ejercicios y dinámicas aprendidas a lo largo de los años de estudios en ballet clásico, en teatro, en semiología de la vida cotidiana y en los diversos talleres que hacen parte de ser artista. Así que, podríamos decir que, aparte de la intuición que fue predominante en el laboratorio, también utilizaba estos recursos terapéuticos y pedagógicos aprendidos. No me centraré en la descripción del laboratorio, ya que en la tesis doctoral que estoy en proceso vendrán algunos ejemplos claros y específicos de cómo se realizaban y con qué objetivos. Para esta ponencia es más importante el tema de la intuición. Lo que sí se puede decir es que las intuiciones experimentadas y comprobadas durante el laboratorio siguieron

afirmándose durante los dos años de la maestría y todavía estuvieron presentes en el montaje actual.

Igualmente, lo anterior, reafirma la importancia de un laboratorio, de una investigación propia y no solamente, de una copia de algo que nos pueda parecer interesante para la escena. Por supuesto, distinto en el tiempo y en las condiciones del laboratorio de Grotowski que dice Peter Brook en el prefacio que “como en todos los laboratorios, los experimentos son científicamente válidos porque se observan las condiciones esenciales” (Brook, 2011, p. 5). Sin embargo, en ese mismo prefacio se pregunta sobre el resultado del trabajo con Grotowski en Inglaterra y describe preguntas y reflexiones que los actores en este laboratorio también se hicieron, como por ejemplo, “Le produjo a cada actor una serie de choques. El choque de intuir algunos de sus propios y vastos recursos aún inexplorados” (Brook, 2011, p. 6). Lo interesante de este montaje, es que no solo ha sido el resultado en sí, sino que existe toda una construcción coherente partir del laboratorio de investigación sobre lo erótico; todo lo que se puso en escena, fue el resultado de una exploración profunda, seria y llena de sensualidad y belleza. Todo ello ganó mucha fuerza, pues contenía en sí mismo, la presencia de una reflexión atrás. Por supuesto que todo ello llevado a escena, con las luces, escenografía, el espacio, la música, los cuerpos y la presencia de los espectadores, potencializó enormemente la escena. La pared de papel que impedía que el espectador viera lo que estaba detrás de él, la distancia de esa pared con el espectador, el sonido del papel cuando se rompía, el tiempo y la calma con que las actrices se movían en escena, el uso cuidadoso de los elementos, la certeza y la confianza en el trabajo del actor, la síntesis de la iluminación, la búsqueda de una música que empujara la escena, pero que no fuera protagonista, los tonos de los vestuarios, las líneas en el espacio y su profundidad, todo esto y algunos aspectos más, son el resultado pleno y profundo del laboratorio. Y así, de igual forma, el hecho de romper un gran agujero de papel en escena y permitir que se viera la profundidad del otro lado, tenía como objetivo generar en el espectador un **deseo**, el de ver. Y que, muchas veces, para ello, era importante y necesario moverse en la butaca, para que el ojo se satisficiera. Esa acción de romper el papel, por ejemplo, surgió en la primera exploración que hice en el cuarto piso de la ENAT con una propuesta en la que se sobreponían tres escenas. Esas propuestas



se vuelven atractivas porque tienen un fondo de verdad y de exploración. Tanto que, después de la función de *Persona*, en el Teatro Salvador Novo, muy pronto, lo vi copiado en un performance presentado en la ciudad de México, alguien que rompía una pared de papel, y, de igual forma, hacía un agujero. Es interesante saber que las ideas se copian, no hay nada nuevo bajo el sol. Sin embargo, se siente muy placentero cuando el resultado viene de una investigación propia.

Ese mismo espacio de exploración nos llevó a conocer el término de las *capas eróticas*, las *transparencias eróticas*. Lo más cercano que teníamos era el voyeurismo. A través del agujero de papel y las capas eróticas, todas ellas surgidas en el proceso y presentadas en el primer montaje, vuelven a aparecer en el más reciente montaje a la italiana. La obra tuvo, desde siempre, una intención también de homenajear a Ingmar Bergman, pero, en su primera versión, el detalle de hacerlo demasiado inmersivo, no permitió que ese homenaje fuera tan claro. Solo en la última parte del montaje, pues se veía la escena a través de un marco. Sin embargo, ahora, con un espacio abierto y amplio, logramos que el espectador generara, como se genera en el cine, una distancia. Con este montaje entendí que el espectador es más susceptible al formato a la italiana porque recobró su propia fuerza, la fuerza del original de Bergman. Porque las películas se ven en un formato a la italiana y no en un formato inmersivo. Y así, sin darme cuenta, hasta cuando lo vi en escena, sentí el gran impacto de lo que Ingmar Bergman me estaba diciendo todo el tiempo; el formato a la italiana es poderoso porque nos impacta en nuestra memoria accidental de ver películas, de que nuestra mirada está hecha naturalmente en un formato horizontal y rectangular. Y sí, solo lo pude entender cuando lo hice.

Las obras de arte son como monumentos de una *celebración nupcial*; es más, de un *tiempo elevado* en el que el tiempo habitual ha quedado superado. El tiempo festivo, al ser un tiempo elevado, *aplaca el* tiempo cotidiano -que sería el tiempo laboral habitual- deteniéndolo (Han, 2016, p. 95).

Desde las primeras exploraciones en 2017, estaban algunas ideas, pistas, conceptos como el *voyeurismo*, el *tiempo demorado*, y la búsqueda de la belleza. No lo he dicho antes, pero, para mí, uno de los puntos más importantes como hacedor

de arte es la búsqueda de la belleza. ¿Por qué esa búsqueda? Porque en un mundo donde todavía estamos presenciando una guerra más, donde la pobreza carcome más de la mitad del planeta por hambruna, por ausencia de un compromiso serio de políticos del mundo y también por una ausencia de compromiso de los ciudadanos con nuestro desarrollo como sociedad, es importante que hay espacio que busquen la belleza, espacios que nos alimenten desde otro lugar, con otro tipo de alimento, alimentos que alimentan el alma, la casa del ser. Byung-Chul Han lo aclara muy bien en palabras de Schopenhauer:

el placer estético que produce la belleza consiste en buena parte en que, al entrar en el estado de pura contemplación, quedamos relevados por el momento de todo querer, es decir, de todo deseo y cuidado, por así decirlo, liberados de nosotros mismos (Schopenhauer, p. 461, citado por Byung-Chul Han, 2003).

En el libro *La salvación de lo bello*, Byung-Chul Han, además de compartirnos su amplia visión de lo bello, también se aproxima de otro aspecto importante en la creación de una obra a partir de una película tan importante como *Persona: la demora*. Él lo titula *Demorarse en lo bello*. La cita anterior viene de ese capítulo. Toda la acción de separar los espectadores en grupos pequeños para que pasaran a tomarse el té y luego observar la exposición que hicimos con imágenes de los actores cuando eran niños y luego invitarlos a sus asientos para que, desde ahí, vieran las sombras de los demás espectadores, todo ello tenía una intención: demorarse en sí mismos. Prepararse con pequeños gestos y tiempos necesarios para el encuentro de lo erótico en la escena teatral. Desde mi experiencia, evidentemente, el encuentro con lo erótico debe de ser a través de la demora, además, no hay diferencia entre el erotismo dentro o fuera de escena; el erotismo siempre es el mismo, más bien, es o no es erotismo. De manera semejante, apareció otro elemento que nos puso a reflexionar; el **exhibicionismo** que contiene el trabajo del actor. Freud lo propone acompañado del voyeurismo, pero sabemos que, en el trabajo del actor, mostrarse es una de las condiciones primordiales y cuando hablamos de erotismo, más aún (Freud, 1992, pp. 122-125). No siempre debe de ser desnudo, que es otro tema,

pero, con ropa o sin ella, el erotismo en la escena clama la exhibición y, a la vez, el voyeur del espectador y viceversa, como propone Freud.

En efecto, inicialmente la pulsión de ver es autoerótica, tiene sin duda un objeto, pero este se encuentra en el cuerpo propio. Solo más tarde se ve llevada (por la vía de la comparación) a permutar este objeto por uno análogo del cuerpo ajeno (Freud, 1992, pp. 122-125).

Aunque todos estos elementos hacen parte de la investigación que tomé como pretexto para profundizar el erotismo en la escena teatral, antes de ello, existía el **erotismo personal**, el erotismo de la persona. Georges Bataille hace una diferenciación entre erotismo y sexualidad, siendo la primera, una extensión de la segunda, lo ponen en ese orden: sexualidad, reproducción y placer erótico (Bataille, 1996). A pesar de lo dicho, **Octavio Paz** hace un señalamiento; relaciona lo erótico con lo poético y hace que mi escritura y mi investigación genere cuerpo, sensibilidad espontánea, exactamente lo que faltaba hasta ahora: lo poético de lo erótico en la escena teatral. Dice Paz, “la relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y la segunda una erótica verbal. Ambos están constituidos por una oposición complementaria... el agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación” (Paz, 1998, p. 10). En ese sentido, todo lo que se presenta en escena con una intención erótica, pura, pasará por la imaginación del espectador para llegar a un sentido más profundo de su propio ser.

Nunca fue un requisito para mí inspirarme en una película, en verdad pensé que alguna obra de teatro sería la escogida. En el fondo, la película fue la que me escogió a mí, ella fue la que vino a mi mente. No puedo olvidar la sensación que tuve al verla por primera vez: un erotismo total basado más en la **mirada** que en el sentir de las pieles. Pero, cuando descubrí que esa película fue dirigida por un hombre apasionado por el teatro, como Ingmar Bergman, entendí plenamente el vínculo entre mi recuerdo, mi tarea y el erotismo. *Persona* vincula varios aspectos de interés para esa investigación: el erotismo, los claroscuros, las profundidades de las imágenes, los espacios vacíos, el uso mínimo de elementos, el centramiento en

el trabajo del actor y su presencia, la importancia de la música, las dramaturgias paralelas, y el trabajo, casi a cuentagotas, propuestas por el director hacia los actores. Esta última información se supo mucho después de haber iniciado la pesquisa. En suma, una serie de similitudes que ocurrieron, no solo por causa de las lecturas hechas para la elaboración del proyecto, sino por mucha intuición de por medio. **Intuición** como ese aspecto del ser humano que no remite directamente al pensamiento o a la razón, sino al estímulo primario de proponer desde las entrañas que aparece en el cuerpo del creador.

Desde la visión del diccionario de filosofía (Abbagnano, 1996, p. 699), una de las interpretaciones de la intuición es la siguiente: “Roger Bacon decía que “el alma no se aquieta en la *intuición* de la verdad si no la encuentra por el camino de la experiencia”. De esa forma, a través de la experiencia de lo erótico, se pudo encontrar aspectos que vinculaban mi intuición con la de Bergman. Otro aspecto importante para la construcción de la obra *Persona* fue la distancia consciente y premeditada del material de estímulo, en este caso, la película. Nunca se quiso agotar ni terminar de conocerla plenamente, era importante mantener, a toda costa, una cierta distancia, de la obra original. Digamos que, esa distancia decidida, permitía mantener el **deseo**, como dice José Luis Trueba Lara, que “la carne impoluta es derrotada y se transforma en sueño, en un deseo nunca alcanzado” (Trueba, 2014, p. VIII), por lo desconocido, la no realización del deseo es la garantía de su permanencia. Provocando, casi de forma inconscientemente, el deseo para seguir avanzando desde ahí, desde el gozo de no tenerlo todo, Byung-Chul Han cita a Eva Illouz que “Según ella, la falta de información conduce a “sobrestimar al objeto”, a “asignarle un valor agregado” o a “idealizarlo” (Han,2019, p. 67). Y, en sentido opuesto a nuestra era de exceso de información por internet, quise alejarme de ello y centrarme en el deseo de lo no obtenido, de lo no conocido. Lo que se cultivó fue una relación con la película y con su autor. No se puede olvidar que el deseo tiene la capacidad de transmitir el deseo original de la creación, así que, la creación de Bergman, impregnada de su deseo, se comunica con mi propio deseo y hace que siga el camino de la proyección divina. Ésta, generada en el primer deseo humano.

Esta más reciente versión de *Persona* tuvo como sustento cinco años de laboratorio; preguntas, observaciones y algunas respuestas. La principal respuesta

fue entender que el erotismo no se puede actuar, solo vivirlo. Es una imposición frente al evento teatral, es una invitación a seguir por el mismo camino de la verdad del presente, no se puede recurrir al pasado ni al futuro. En consecuencia, entendí la aparición de las capas para la construcción de lo erótico y, para ello, se necesita tiempo. Tiempo en la demora de ser, de estar.

Se tenía como meta lograr el proceso de creación con los actores Pilar Couto y Natanael Ríos y la performer<sup>14</sup> Adriana Butoi, en un plazo máximo de diez sesiones. Con la claridad de que era un remontaje y que se estaba trabajando con un equipo profesional, la meta era alta pero alcanzable; sin embargo, el tema era demasiado complejo: erotismo, incesto, ausencia de textos, dos dramaturgias, etc. Sumado a todo esto, tenía la preocupación y la consideración de no ocupar mucho tiempo de los intérpretes, ya que la producción no contaba con un presupuesto para pagar ensayos, tema necesario y urgente para todos los hacedores de teatro en México. Dicho sea de paso, ya no podemos sostener las producciones basadas en el presupuesto del director que gana su dinero dando clases y no poder pagar a los actores un sueldo mínimo de ensayos y que el pago de las funciones saldría de la división de la taquilla. Pago que también merecen todos los integrantes del equipo, directores, productores, creativos, en fin, todos deben de ganar por los ensayos. Además, ¿a quién le pagan los directores-productores para generar trabajo, por haber generado la idea y por haber levantado el proyecto? Ese tema quedará para una próxima conferencia.

Aunque nunca dudé en lograr esa hazaña dentro de tan corto tiempo, también intuía que podría haber sus niveles de complejidades, por la temática del incesto, tema que ha sido el talón de Aquiles. Freud tendría mucho qué decir sobre el incesto. También fue claro, durante la marcha, que no había contemplado que mi metodología de soltar poca información a los actores, generaría en ellos una gran inquietud, al punto de la discusión y confrontaciones. Finalmente, lo logramos, pero, tuvimos que dedicar algunas sesiones más, otras tres, con Pilar Couto y Natanael Ríos, ya que ambos tenían escenas más difíciles. Escenas que implicaban

---

14 Como parte del elenco y durante el montaje de la obra *PERSONA*, Adriana Butoi me solicitó que la llamara *performer* y no actriz, ni intérprete ni bailarina.

mucho contacto físico y algunos riesgos, como cargadas encima de la caja de acrílico.

Durante el laboratorio y, con él, las investigaciones, se pudo percibir que la sensación de ver y no ver, nos generaba a todos una cercanía al término de voyeurismo. Los plásticos, por ejemplo, fungieron como una división entre lo interior y el exterior, tanto del interior del personaje como del de los actores. Incluyendo esa misma sensación con el espectador. Una especie de caleidoscopio que refleja unos a otros desde la mirada. La mirada del que ve y se sabe visto. Y como dijo la crítica de teatro Olga Harmony sobre el texto de Luis de Tavira y Stefanie Weiss, *Ser es ser visto*, “existes en tanto el otro te mira y te reconoce, es decir, eres en tanto los demás se percatan de tu existencia o incides en la suya” (Harmony, 2009).

El joven dentro de la caja transparente, es primeramente una síntesis del proyecto, nos permitió imaginar la propia muerte, un momento asfixiante para algunos, y poético para otros. Esa escena del joven dentro de la caja, rompe con la inercia del evento de la muerte, con el ritual mortuorio. Normalmente, el muerto que va dentro de un ataúd, se deja de mostrar, el cadáver desaparece de nuestra vista, lo dejamos de ver, pero, en la versión de *PERSONA*, podemos presenciar ese hecho. Esa imagen desestabiliza el orden. Un ser dentro de una caja transparente, pero que no se muere, y más, nos ve desde adentro. Es un momento para detenerse. Así que, la angustia o el miedo que se le puede tener a la muerte, aparece en ese instante. Finalmente, no podemos olvidar que la pulsión de muerte siempre está presente cuando hay pulsión de vida, solo hay que observar bien y llevarla a un extremo. Es un convivio constante del presente, por tal motivo nos angustia vivir.

La carta es otro elemento-puente que vincula la obra con la película. Es el objeto central e importante dentro de la obra, es el detonador de los conflictos, es la palabra haciendo presencia, no solo como sonido sino como materia prima; escrita a mano en un papel. En la versión de Bergman, vemos que la carta es el impulso, es el mensajero que trae el caos y en la versión actual para teatro, la carta es el elemento que permite e impulsa a Elisabet, dormir y soñar, una realidad paralela, un deseo incumplido. Y, por lo mismo, se proyecta, en una mezcla entre deseo y muerte, en la imagen del hijo.

El espectador de *PERSONA* para teatro es invitado a involucrarse profundamente con el montaje, él también actúa, él también participa, él está presente y hace parte de la obra. Es testigo de lo que allí está ocurriendo y pasa a ser cómplice de lo que va a ocurrir. Y como en la película de Bergman, que constantemente, se nos está reafirmando que lo que estamos viendo es cine; lo hace, por ejemplo, cuando el hijo intenta tocar el rostro de su madre sobre la pantalla. También en el teatro, se invita al público a subir a la escena, ver a la tramoya, a una actriz preparándose, evidenciando que están en un teatro, y que la idea principal es que no se olvide de eso. Aun así, olvidarán, por un instante siquiera, que todo lo que estarán viendo es ficción, pero que no deja nunca de ser real.

En conclusión, basarse en una película para hacer una obra de teatro implica de antemano un diálogo personal con uno mismo y luego un diálogo, también profundo, con el director de la película, en ese caso, diálogo a través de su material, la película en sí. Bergman es preciso, claro y muchas veces tajante en lo que quiere, y todo eso se ve en el resultado de *Persona-película*. La propuesta fue traer a la película al teatro, pero lo que salió fue una relectura, un cuestionamiento profundo sobre las inquietudes de los personajes: ahí está la poética de Bergman y, ahí también está la posibilidad de poder acercarnos como creadores. Preguntarnos sobre la pieza que estamos viendo, evitar el desgaste de la mirada, permitir que el deseo cada vez sea mayor y hacerlo consciente.

Recordar que la ignorancia sobre un tema es posibilidad de seguir generando cuestionamientos sobre ese él, es como el cultivo del amor por una persona. Permitir que siga habiendo secretos entre la película-estímulo y el creador, que en cada proyección sea un despertar de la memoria impregnada por algunas sensaciones que no sabemos muy bien hacia dónde nos quieren guiar. Y, por último, no olvidar que el cuerpo del creador también está en juego, ¿qué parte de la vida del director escénico se remueve cuando monta un proyecto a partir de una película? ¿Qué tanto de su propio ser va en ese montaje?

Nota: Las imágenes que acompañan el texto, ayudarán a comprender de una manera más inmersiva la propuesta del laboratorio y del montaje inspirado en la película *Persona* de Ingmar Bergman.

## Referencias bibliográficas

- Braun, k. (2015). *Dirección teatral: arte, ética y creatividad*. México: UNAM.
- Bloch-Michel, Jean. (1961). *Albert Camus y la tentación de la inocencia*. *Revista de ciencias Sociales*, (V), 289-299.
- Borges, J. (1957). *El Aleph*. Buenos Aires: EMECÉ.
- Calame, C. (2002). *Eros en la Antigua Grecia*. Madrid: Akal
- Freud, S. (1915). *Pulsiones y destinos de pulsión*. *Obras Completas*. Amorrortu, Editores, Buenos Aires, 20.
- Han, B. (2016). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder.
- Han, B. (2019). *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder
- Olga Harmoni. (16/07/2009). Ser es ser visto - *La Jornada*.
- Trueba, J. (2014). *Erotismo en Occidente - Sombras del Deseo*. México: Porrúa.

### Consultas electrónicas:

- <https://www.jornada.com.mx/2009/07/16/opinion/a04a1cul>
- <https://www.gaceta.unam.mx/tendencia-radical-social-del-cabaret/>
- <https://www.aacademica.org/000-007/536.pdf>
- <https://www.psicopsi.com/wp-content/uploads/2021/05/Freud-Amorrortu-14.pdf>
- <https://www.aacademica.org/embedded-list/jornadas.psicopatologia.30.aniversario/122.pdf>
- <https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/bd49dca9-2667-455a-b691-db642c8b00a0/content>
- file:///Users/gutenbergbritopatatiba/Downloads/manager,+a1.pdf
- [https://elpais.com/diario/2001/07/21/paisvasco/995744423\\_850215.html?prm=enviar\\_email](https://elpais.com/diario/2001/07/21/paisvasco/995744423_850215.html?prm=enviar_email)
- <https://www.gaceta.unam.mx/tendencia-radical-social-del-cabaret/>
- <https://www.psicopsi.com/wp-content/uploads/2021/05/Freud-Amorrortu-14.pdf>
- <https://www.jornada.com.mx/2009/07/16/opinion/a04a1cul#texto>
- <https://bibliotecas.unam.mx/index.php/desarrollo-de-habilidades>



# Cine y teatro: las fronteras transgredidas

## Reflexiones a partir de dos montajes escénicos de Ludwik Margules

*Flavio González Mello*

Partiendo de un testimonio personal como espectador de la puesta en escena *De la vida de las marionetas*, dirigida por Ludwik Margules en 1984, este artículo se propone trazar algunas coordenadas para comprender la manera en que teatro y cine se entrecruzaban en el espacio y la actoralidad de dicho montaje, así como su relevancia como parte de un proceso de búsqueda que culminaría algunos años después con el montaje de *Los justos* de Albert Camus. Se revisa también la faceta de Margules como docente en una escuela de cine, y se reflexiona acerca de otras experiencias de entrecruzamiento y contaminación entre los territorios de lo fílmico y lo teatral, desde la invención del cinematógrafo hasta nuestros días.

### **Introducción**

En las escuelas de teatro y de cine suele enseñarse la afirmación que Aristóteles (1985) hace en su *Poética*, en el sentido de que la tragedia inspira una reacción emocional híbrida en el espectador, mezcla de terror y compasión, a la que él llama catarsis por la purificación de pasiones que así se llevaría a cabo. Desde que era estudiante de ambas

carreras, ésta de la catarsis me parecía una definición demasiado teórica y vaga, que poca relación tenía con la experiencia empírica del espectador. ¿Quién ha vivido una catarsis? No una en su sentido más amplio o coloquial, asociado con su raíz etimológica de “purificación” de pasiones; me refiero a esa mezcla precisa de terror y compasión: ¿alguien la ha experimentado alguna vez en carne propia al ver una obra? ¿O se trata de una posibilidad perdida, ya sea en los vericuetos de la historia o en los de la traducción?

Más concreta y cercana, en cambio, me ha resultado siempre la noción de “náusea trágica” de P. H. Frye, que Bentley (1985, p. 257) refiere, señalando que resulta

provechosa, sobre todo si tenemos presente el sentido amplio de la palabra “náusea”: “súbito ataque de malestar, desfallecimiento o dolor, y en especial de repugnancia”, como reza el diccionario. Una tragedia no surge “efecto” si no comunica esa sensación de náuseas. La trascendencia trágica no alcanza su máxima potencia si no tiene para transmitir una perturbación semejante.

Esa es una definición que no solo soy capaz de entender, sino que, como espectador, he experimentado en contadas ocasiones. La primera de ellas fue en el montaje de Ludwik Margules *De la vida de las marionetas*, basado en la película homónima de Ingmar Bergman.

Acababa de terminar la secundaria cuando asistí a una función de la obra en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz de la Universidad Nacional Autónoma de México. Recuerdo bien el espacio en fuga ideado por Alejandro Luna, que se basaba en la propia geometría arquitectónica irregular del teatro. Recuerdo algunas escenas, cuya tensión no dejaba descanso para el espectador. Recuerdo que los diálogos y las actuaciones eran implacables, una especie de batalla constante entre los personajes. Pero lo que más claramente recuerdo es la sensación con la que salí del teatro: la misma que si un golpe en el abdomen me hubiera dejado sin aire. Recuerdo haberme ido a la cama con el estómago revuelto y no haber podido conciliar el sueño. Sí, era auténtica náusea. Náusea física, no conceptual. Náuseas: asco

profundo que remueve las vísceras. No encuentro palabra mejor para describir esa sensación que nunca antes había experimentado en un teatro.

Al año siguiente (1984) se estrenó *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, obra basada en la novela de otro polaco, Jan Potocki, también dirigida por Margules, esta vez con sus alumnos del Centro Universitario de Teatro (CUT) de la UNAM, escuela que por ese entonces él mismo encabezaba. Por el tiempo que le tomaron los ensayos (cerca de año y medio), podemos considerarla un fruto casi simultáneo a *De la vida de las marionetas*, aunque también era el reverso de la moneda, por su imaginación desbordada, su humor franco y el juego grotowskiano con el espacio, que cambiaba en cada uno de los tres actos; en uno de ellos, el director sentaba a los espectadores en la mesa misma de los personajes, a muy corta escasa distancia de los actores. El propio Margules la calificaría, años después, como

de las pocas obras de espíritu lúdico que he hecho hasta ahora [...] Se me hizo como una necesidad vital después de *De la vida de las marionetas*. Sentí la necesidad de hacer una puesta en escena que incluyera elementos lúdicos de gran diversión y, a la vez, reflexión sobre la condición humana a partir de un material exuberante, jocoso, filosóficamente sólido (Obregón, 2004).

## **Clases de teatro en una escuela de cine**

Un par de años después de ver *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, ingresé al curso de guion del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), buscando tomar clase con Margules y otros profesores que, junto con él, se habían alejado del CUT unos meses atrás. El CCC tenía un modelo de enseñanza peculiar, sospechosamente parecido al del CUT (sospechosamente, porque Margules tuvo puestos de dirección académica en ambos, y, en el caso de la escuela de cine, fue una voz respetada y escuchada hasta su muerte). No había calificaciones (el alumno solo era aprobado o expulsado), ni exámenes en el sentido tradicional (desde luego, no exámenes escritos, sino siempre prácticos). Para ingresar había que pasar por un arduo proceso de selección dividido en tres etapas; una vez dentro, el alumno se encontraba con una cierta horizontalidad en el trato, siendo tratado por sus maestros casi

como un colega. Había, sin embargo, también una marcada verticalidad en ciertas decisiones relevantes, en un modelo donde el maestro, convertido en una especie de oráculo vocacional, podía emitir en cualquier momento un dictamen fatal sobre si el alumno servía o no para la carrera que había elegido. Margules solía emitir estos dictámenes de desahucio mandando al discípulo “a conocer el mundo real” para “adquirir experiencia de vida”; o bien, en los casos que consideraba realmente perdidos, diciéndole que “hay otros respetables oficios para ti, como el de contador público”.

Lo primero que me llamó la atención en sus clases fue que el Margules real no tenía nada que ver con ese estereotipo que los había oído imitar a sus discípulos. No deja de ser paradójico que este director, para quien había pocos términos más peyorativos que “cliché”, haya sido reducido él mismo a una caricatura que supuestamente hablaba con voz aguda y pronunciaba mal las eses “mientrash shorbía shu pipa”. La verdad es que Margules no hablaba así. Su habla era, sí, peculiar, pues estaba salpicada de términos que, de tan correctos, no sonarían naturales en un mexicano (como el uso de “más” en lugar de “pero”) o de construcciones buscadamente elaboradas para generar ironía (antes de una palabra medianamente coloquial, por ejemplo, solía advertir: “con el perdón de los castos oídos de las damas...”).

Margules tampoco me pareció ese maestro tirano que muchos discípulos retrataban; de hecho, era bastante generoso en compartir sus conocimientos. Su curso se llamaba “Grandes renovadores de la escena, finales del XIX e inicios del XX”, y él hacía un recorrido por las aportaciones del Duque de Saxe-Meiningen, de Stanislavsky, de Meyerhold, de Gordon Craig, etc. Con frecuencia, nos daba fotocopias de los libros escritos por algunos de ellos y nos encargaba exponerlas ante la clase, lo cual se volvía un suplicio, pues, desde la primera afirmación que el alumno hacía, Margules comenzaba a interrumpirlo para hacer precisiones (dicen que así enloquecía también a sus actores). En ocasiones, nos pedía leer –en voz alta, para todo el grupo– el ensayo de Gordon Craig sobre la súpermarioneta o un capítulo de la *Novela teatral* de Bulgakov. Otras veces, él mismo exponía algún tema, más charlando que impartiendo clase en un sentido tradicional: hablaba sobre tal o cual director, mezclando anécdotas, detalles de alguno de sus montajes, conceptos

teóricos y, quizás lo más valioso, experiencias propias, que a veces se relacionaban –y muchas otras, no– con el tema abordado en clase. Había algunas recurrentes. Habían pasado tres años del estreno de *De la vida de las marionetas* y Margules una y otra vez regresaba al monólogo de Peter Egerman para ilustrarnos cuán engañosa y compleja podía ser la decisión sobre dónde colocar a un actor para que el público se involucrara en la intimidad de sus palabras. Él había decidido colocar a Balzaretti muy cerca del público,

y mientras más acercaba al público más lo alejaba emocionalmente y no sabía por qué. Años después entendí que mantener a alguien en el primer plano es sobreenfatizar al grado de neutralizar al personaje. Me pasé dos meses aventando a Balzaretti a diestra y siniestra en el espacio escénico (...) Finalmente logré conseguir la cercanía emocional, la intimidad y la dolorosa soledad de Peter, alejándolo hasta un punto a diecisiete metros del primer espectador” (Obregón, 2004, pp. 98-99).<sup>15</sup>

Margules también se jactaba, mientras chupaba su pipa con una risita traviesa, de haber mandado al manicomio a Fernando Balzaretti, el protagonista de *De la vida de las marionetas*. De *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, en cambio, se expresaba desdeñosamente, incluso con pudoroso arrepentimiento, como si se tratara de un pecado que convenía enterrar en el olvido: decía al paso que su propuesta había sido “demasiado obvia” y “facilita”, y cambiaba de tema inmediatamente. Era como si esas evidentes partes de su personalidad –el sentido del humor y la capacidad de divertirse– le parecieran riesgosas sobre la escena, pues podían convertirse en mera banalidad y folklor personal (otros dos de los términos que solía emplear en sentido peyorativo).

Si bien uno de los objetivos era enseñarles a los futuros cineastas a dirigir actores (a través de ejercicios prácticos de puesta en escena), se trataba de una clase enfocada de manera predominante en el teatro. Pero el CCC era una escuela

---

15 Cito la entrevista que Rodolfo Obregón le hizo a Margules para sus memorias, porque ahí repite, palabra por palabra, lo mismo que nos decía en clase unos 15 años antes.

de cine, de modo que en ocasiones también se hablaba de eso. Aquel año, en la Muestra Internacional de Cine (que era la manera de ponerse al día en materia de cinematografía antes del auge de la piratería audiovisual y de la era de las plataformas) se estrenó *El sacrificio* de Andrei Tarkovsky. Tan solo un par de años antes se había exhibido en México otra cinta del ruso, *Nostalgia*, que, para un polaco que había vivido en Rusia y posteriormente había emigrado a México, evidentemente tocaba fibras sensibles. Margules se refería a ellas como ejemplos de “cine puro”, lo que no deja de resultar paradójico, pues ambas contienen también elementos altamente teatrales, como los largos monólogos. *El sacrificio*, en particular, se parece mucho al cine de Bergman (por los actores que la protagonizan, el fotógrafo que los retrata, el set donde se desarrolla la acción, las largas escenas dialogadas, el estilo del habla, la tortura interna de los personajes), lo cual equivale a decir que se parece mucho a ciertas obras de Ibsen y, sobre todo, de Strindberg, que ocurren en el interior de la casa familiar y algunas veces terminan, como este filme, con el protagonista enloqueciendo.<sup>16</sup>

Quizás los conceptos que Margules más repetía durante su curso eran «transgresión», y su opuesto, «autocomplacencia». Esta –que, junto con la banalidad, consideraba el gran peligro que acechaba a la auténtica creación artística– se podía reflejar en asuntos como conformarse con el primer o segundo intento de escribir un guion, o de imaginar una puesta, o de montar una escena (él mismo preparaba extensamente cada uno de sus montajes); pero, igualmente, en aplaudir al final de los ejercicios de dirección de actores de su clase, algo que estaba estrictamente prohibido. Entre esos mismos polos (donde transgresión equivalía a verdad, y autocomplacencia, a falsedad) estaba cifrada la batalla que Margules libraba en

---

16 De las cintas estrenadas en aquella Muestra también lo entusiasmaba *El tren del escape*, una de las primeras películas estadounidenses de otro soviético, Andrei Konchalovsky. Ubicada en esa Siberia americana que es Alaska, a la distancia parecería que la historia de la fuga fallida de una prisión opresiva, sólo para terminar sobre un tren sin frenos que se dirige a toda velocidad hacia el desastre, era una curiosa prefiguración del proceso en el que, a partir de la caída del Muro de Berlín (ocurrida tan sólo 3 años después del estreno del filme), se enfrascarían los países ex-comunistas en su carrera hacia el capitalismo salvaje.

sus propios montajes, y en la que intentaba involucrar a cada generación de sus alumnos. Quizás eso, más aún que su carácter de exiliado del comunismo, fuera en lo que más se identificara con Tarkovsky: en vivir su oficio como una especie de guerra, donde cada película es una batalla a muerte, de esas que solo se pueden librar algunas veces en la vida; de ahí que la filmografía de uno, y la lista de puestas en escena del otro, sean relativamente breves si se las compara con las de muchos de sus contemporáneos.

## **De la vida de las súpermarionetas**

Antes de continuar hablando de la búsqueda de Margules, quisiera reflexionar sobre algunos aspectos del extenso tema al que está dedicada la presente edición de la cátedra: el diálogo entre cine y teatro; y, particularmente, sobre las características específicas que distinguen la dirección actoral en uno y otro campo. Para comprender la relación histórica entre ambos, conviene remontarnos al contexto en el que nace el cinematógrafo. En su momento, éste fue el benjamín de las artes; de hecho, no nació como un arte sino como un invento científico o una atracción de feria. Como buen hijo menor, rápidamente les robó a sus hermanos mayores –las entonces llamadas Bellas Artes– todo lo que pudo. ¿Qué teatro había en ese París de 1895, en el que los hermanos Lumière dieron a conocer su invento? El Teatro Libre de Antoine tenía menos de diez años de vida; a sus montajes, identificados con los postulados de la corriente naturalista, les debemos en buena medida el concepto de “cuarta pared”. Pero estos convivían con los mucho más numerosos espectáculos de los teatros de boulevard, dedicados a presentar melodramas de espíritu todavía romántico y farsas de alcoba. A escala europea, el cinematógrafo nace menos de dos años antes de que Stanislavsky y Nemirovich-Dánchenko fundaran el Teatro de Arte de Moscú y de que dieran ese paso decisivo en la fundación del teatro moderno, que fue su escenificación de *La gaviota* de Chéjov.

El cine le robará al teatro (a las distintas formas de teatro) argumentos, personajes, temáticas, concepciones espaciales, actores y estilos actorales; sobre todo, se apropiará de algunas de sus convenciones, particularmente aquellas ligadas con dos estilos de representación: el ilusionismo escénico decimonónico

y el naturalismo teatral. El primero marcará los intentos precursores de la ficción cinematográfica realizados por Meliés (quien era, literalmente, un ilusionista): en sus filmes, la cámara siempre mira la acción desde un punto de vista fijo y a través de una bocaescena, con uso de bambalinas, piernas, previstas, etc., tratando de recrear al máximo la experiencia del espectador en alguno de esos teatros de boulevard<sup>17</sup>. Las convenciones del estilo naturalista, por su parte, definirán los rasgos de la producción audiovisual un poco posterior y seguirán vigentes, en buena medida, hasta nuestros días. Los principios de continuidad, que tienen como objetivo crear la ilusión de unidad espacio-temporal –similar a la de la representación teatral– en secuencias filmadas fragmentariamente en lugares y tiempos distintos, siguen siendo dogmas en los años iniciales de muchas escuelas de cine; en tanto que el objetivo del teatro naturalista de “espíar la realidad por el ojo de una cerradura”, rápidamente adaptado en la pudorosa convención de la “invisibilidad de la cámara” (que convirtió la “cuarta pared” en algo móvil y cambiante como el punto de vista del lente fotográfico), es otra de las marcas de estilo características de la producción audiovisual actual, sobre todo la de tipo industrial aunque también una buena

---

17 La propia noción de “encuadre” parece ser una herencia del teatro, más que de la pintura; pues, aunque el encuadre convencional del cine y la televisión (ya sea el académico y antiguo 1.33:1, o sus derivaciones posteriores, como el 2.35:1) son, todos, formatos rectangulares apaisados. Si bien hay pinturas que tienen ese mismo formato, basta ir a cualquier museo que exhiba cuadros de diversas épocas (incluyendo la del surgimiento del cinematógrafo) para enfrentarse con obras igualmente rectangulares pero orientadas verticalmente; o bien, con formas ovaladas o circulares, como el famoso *Tondo Doni* de Miguel Ángel. Lo que el encuadre cinematográfico quizás estuviera copiando, entonces, no era uno de los formatos posibles de la pintura, sino la relación de proporciones del espacio escénico (visible a través de la embocadura) de los teatros a la italiana imperantes en aquellos años; lo cual no es de extrañar, si pensamos que en esos primeros años muchos edificios teatrales fueron convertidos en lugar de exhibición cinematográfica (en inglés aún hoy se siguen llamando igual) y, por lo tanto, el formato del fotograma tenía que corresponderse aproximadamente con el de la tela que se extendía frente al escenario para recibir el chorro de luz del proyector.



parte de la que persigue fines primordialmente artísticos. De ahí que, cuando un personaje voltea a hablarle directamente a cámara (es decir, al espectador), como hace Frank Underwood desde la primera secuencia de *House of Cards*, esto se perciba –en el contexto de una serie industrial– como una transgresión del lenguaje a tal grado radical, que a muchos espectadores aún les resulta “novedosa”<sup>18</sup>. Desde luego, este recurso ya había sido utilizado antes por muchos cineastas, incluyendo al propio Bergman en algunas de sus películas y a Michael Haneke, quien hace hablar a cámara a los criminales de *Funny Games* para generar algo parecido a rompimientos brechtianos que confrontan al espectador con su propio morbo.

Lo que hacen Frank Underwood o los personajes de *Funny Games* no son otra cosa que “apartes”, una convención que viene del teatro y que esos mismos espectadores que se sorprenden con su uso audiovisual quizás habrán visto en más de una ocasión en obras de Shakespeare, del Siglo de Oro o de la Commedia dell’Arte. Se trata de uno de tantos recursos previos al naturalismo, que éste intentó proscribir de los escenarios. Y, si bien el naturalismo no es más que una etapa pasajera en la historia del teatro, parecería que el cine –quizás por haber nacido casi al mismo tiempo que este estilo escénico– aún estuviera atado a sus convenciones, las cuales, como he mencionado, en las escuelas de cine no suelen enseñarse como códigos de un determinado estilo sino como “el” lenguaje cinematográfico.

En el plano de la actoralidad, los experimentos escénicos (y las metodologías) de Stanislavsky, que son prácticamente contemporáneos del nacimiento del cine, tendrán una fuerte influencia en el futuro de este medio; particularmente, en las escuelas actorales de Estados Unidos. Cuando el discípulo destacado de Stanislavsky,

---

18 Esta serie es el *remake* norteamericano de otra homónima producida en los noventa por la televisión británica, la cual hace un retrato mucho más farsico del mundo político, a través de un personaje (encarnado por Ian Richardson) que es una especie de Ricardo III contemporáneo. A pesar de su tono menos desbocado, la serie protagonizada por Kevin Spacey conserva rasgos claros, no sólo de su antecesora inglesa, sino de la tragedia de Shakespeare, que también arranca con el monólogo descarnado y lleno de cinismo de un antihéroe que se propone eliminar a todos los sucesores dinásticos que lo separan de la cúspide del poder.

Meyerhold, rompe con su maestro, va en una búsqueda diametralmente opuesta a la de la cuarta pared: la convención consciente, donde se evidencia el carácter representacional a cada momento. Aunque experimenta con la integración de proyecciones en sus puestas en escena, Meyerhold no dirige cine; será su discípulo, el gran realizador y teórico ruso del lenguaje filmico, Sergei Eisenstein, quien consiga que la biomecánica de Meyerhold y algunas de sus ideas sobre el manejo grupal de actores adquieran carta de naturalización cinematográfica en películas como *El acorazado Potemkin* o *Iván el terrible*. De hecho, uno de los conceptos esenciales de su teoría cinematográfica, el montaje de atracciones, fue imaginado por Eisenstein primero para el teatro, aun bajo la influencia de su maestro Meyerhold.

Junto con Eisenstein, otros cineastas soviéticos de la etapa inmediatamente posterior a la Revolución de Octubre, como Pudovkin y Kuleshov, terminaron de elaborar las convenciones del lenguaje que, pocos años antes, Griffith y otros habían comenzado a codificar del otro lado del mundo. El famoso experimento de Kuleshov sobre la yuxtaposición de planos para generar significados es típico de ese primer momento de ebullición que siguió a la revolución –antes de la imposición de los dogmas del realismo socialista–, durante el cual Meyerhold hizo algunos de sus montajes más arriesgados a la par que los cineastas experimentaban científicamente las posibilidades expresivas del lenguaje filmico. Recordemos que Kuleshov filma el rostro inexpresivo de un actor-modelo (al que no se le pide reaccionar, ni actuar de ninguna manera) y lo edita junto a tres imágenes (que puntos de vista) para crear tres significados distintos, con lo cual genera, de hecho, tres actuaciones construidas *a posteriori* (rostro inexpresivo + plato de comida = hambre, rostro inexpresivo + ataúd = tristeza; rostro inexpresivo + niño = ternura) (Sadoul, 1987, pág. 166). Este sistema fue adoptado posteriormente por el cine norteamericano, a través de directores como Alfred Hitchcock, quien no congeniaba con los actores vivenciales que querían ser expresivos frente a cámara, sin entender que sería el montaje el que los volviera, o no, expresivos; de ahí que Hitchcock prefiriera a figuras carismáticas pero imperturbables, como James Stewart, frente a actores rebosantes de emoción interior, como Paul Newman<sup>19</sup>. Y es que, del experimento

---

19 Sobre la filmación de una secuencia de *La cortina rasgada*, Hitchcock se quejaba: “Paul

de Kuleshov, derivó una pregunta central para el arte cinematográfico: ¿es el actor quien actúa en una película, o bien, el editor y el director quienes lo hacen actuar a través el montaje? En el cine norteamericano, una parte importante de la actuación reside en el montaje, generando así algo parecido a la súpermarioneta de Gordon Craig, pues le otorga al editor y al director un control importante sobre la expresividad del actor. Es una “supermarioneta kuleshoviana”, por así llamarla.

Hay en las vertientes del teatro ruso de esas primeras décadas del siglo XX dos actitudes hacia la tarea escénica: una ética (que busca la verdad), y otra estética (que busca la belleza, o, si se prefiere, la expresividad). De manera un tanto reduccionista, podríamos decir que Stanislavsky es la gran cabeza visible de la corriente ética, y Meyerhold, la de la estética. En esto, Stanislavsky es afín a Zola, quien, en su famoso ensayo sobre el naturalismo teatral, declaraba que “una obra verdadera será eterna, mientras que una obra emocionada solo podrá llegar a lisonjear el sentimiento de una época” (Zola, 1989, p. 161). Margules, sin duda, compartía esta concepción ética. Una de las citas que más repetía en sus clases del CCC era de Godard: “elegir dónde emplazar la cámara es un problema ético”.<sup>20</sup> No es solo la verdad por encima de la belleza, sino la verdad como generadora de la experiencia estética. Y en eso se parece también a Bergman, cuyas películas buscan un tipo de actoralidad sostenida en el trabajo interno del actor, a menudo a través de planos largos que reducen al mínimo la tarea del montajista, y se la complican al actor. Para lo que he llamado la “súpermarioneta kuleshoviana”, en cambio, lo que importa es lo lógico (la apariencia de verdad, la verosimilitud) por encima lo verdadero.<sup>21</sup>

---

Newman es un actor que pertenece al ‘método’, y por ello no se contenta con echar miradas neutras, esas miradas que me permiten realizar el montaje de una escena. En lugar de mirar simplemente hacia el hermano de Gromek, hacia el cuchillo y hacia el trozo de embutido, interpreta la escena en el estilo de ‘método’, con una emoción excesiva y siempre volviendo la cabeza” (Truffaut, 1988, pp. 271-272).

20 Al parecer, parafraseaba una declaración de Godard en una mesa redonda sobre *Hiroshima mon amour* de Resnais: “Los travellings son una cuestión moral” (Oubiña, 2021).

21 Al hablar del teatro de Dumas, Zola dice algo que hoy en día podríamos escucharles a innumerables productores cinematográficos, y también a muchos realizadores: “nunca

Podría pensarse que Stanislavsky y Meyerhold ya muy poco tienen que ver con el teatro actual, y menos aún con el cine de nuestro tiempo. No obstante, así como hay una línea de continuidad que une a Stanislavsky con Eisenstein<sup>22</sup>, existe otra, aún más larga, que une a aquellos dos grandes maestros rusos, a través de Seki Sano, con los discípulos mexicanos de éste (entre ellos, de manera relevante, Ludwik Margules) y con los alumnos de tercera generación que estudiaron con Margules, algunos de los cuales han aplicado sus enseñanzas en su trabajo cinematográfico, como Ignacio Ortiz, Carlos Carrera o Alejandro González Iñárritu. No deja de tener relevancia que la metodología de Stanislavsky haya llegado a México de manera directa, a través de uno de sus alumnos, y no digerida (y muchos piensan que mal entendida) por los seguidores norteamericanos del ruso, y particularmente, por el Actor's Studio.

## **Teatro y cine: las fronteras transgredidas**

La influencia entre teatro y cine fue, desde muy temprano, mutua. En las primeras dos o tres décadas del cinematógrafo podemos encontrar posibles huellas de la dinámica filmica en los escenarios, en textos que pueden ser considerados épicos por su estructura narrativa, pero también cercanos a una dinámica cinematográfica, ya sean obras expresionistas como *De la mañana a la medianoche*, esperpentos como *Luces de Bohemia* de Valle Inclán o el teatro épico de Brecht. En este último caso, la influencia sería de ida y vuelta: pocos dramaturgos o directores de escena han tenido tanta influencia en el cine experimental como el alemán, quien, con sus postulados acerca del distanciamiento y otros conceptos, marcó algunas de las búsquedas de la Nueva Ola; su influencia aún se deja sentir en las propuestas de algunos cineastas contemporáneos. Como recordaremos, la Nueva Ola puso

---

duda entre la realidad y una exigencia escénica: vuelve la espalda a la realidad. Su teoría es que poco importa lo verdadero mientras sea lógico” (Zola, 1989, p. 171).

22 El propio Eisenstein (1988), hablando de Stanislavsky y Meyerhold, reconoce que “según la línea de la ‘gracia transmitida’, a través de la imposición de las manos, yo en cierto sentido soy hijo y nieto de aquellas generaciones teatrales desaparecidas” (p. 115).

a prueba todas las convenciones del lenguaje cinematográfico realista-naturalista, incluyendo la continuidad y la invisibilidad de la cámara. Bergman también lo hace, en los juegos brechtianos donde los actores hablan sobre sus personajes en *La hora del lobo*, por ejemplo. El movimiento Dogma, y su caudillo Lars von Trier, también están fuertemente influidos, y fascinados, por conceptos y formas de lo teatral<sup>23</sup>.

En contraste con el uso de estas convenciones teatrales en el cine, el uso del cine (ahora digital) en escena suele ser, hoy en día, algo pedestre. En el mejor de los casos, replica los experimentos con proyecciones (fotográficas y cinematográficas) de los vanguardistas de los años 1920; en el peor, las videoproyecciones hacen retroceder la puesta en escena a un estadio previo a Appia, a Gordon Craig y a Meyerhold. Los teatros a la italiana del siglo XIX fueron construidos bajo la lógica de que algunos espectadores fueran al teatro a mostrarse, más que a ver: de ahí que sean ubicados en palcos con deficiente visibilidad hacia la escena, pero que los vuelven ampliamente visibles para el resto del público. Dos siglos más tarde, sin importar el tipo de edificio teatral en el que se hallen, los espectadores sacan su celular y graban la obra (y se graban en la obra) para subir esas imágenes a sus redes sociales y así volver visible que están ahí, asistiendo a ese espectáculo. ¿Y qué decir del uso de proyecciones o de pantallas móviles de video para dotar de “fondos” (auténticos “decorados”) a óperas y obras teatrales, en un equivalente exacto de los viejos telones pintados del ingenuo “ilusionismo escénico” decimonónico?<sup>24</sup>

---

23 Regresando a la náusea trágica, ese efecto emocional que provocan tanto la cinta *De la vida de las marionetas* de Bergman como el montaje que Margules llevó a escena a partir de ella, es similar al de cintas como *Funny Games* de Haneke y *La casa de Jack* de Lars von Trier. Aunque las estrategias de este último no parecen tener mucho que ver con las Margules, ambos comparten –cada quién a su manera– un espíritu provocador (es decir, de transgresión).

24 Desde luego, ha habido usos más interesantes del medio, como los vinculados con el circuito cerrado de video, que quizás funcione de manera más compleja, en tanto comparte uno de los rasgos esenciales de la tarea escénica, es decir, el estar conjugada en tiempo presente. Alonso Ruizpalacios hizo hace algunos años experimentos al respecto de

Recientemente, en los meses de la pandemia, se exploró intensamente un nuevo territorio fronterizo: el del teatro por Zoom, que es un teatro en vivo (por lo tanto, no una película, ni siquiera un teleteatro) pero que se percibe a distancia y a través de una pantalla.<sup>25</sup> No sé qué habría pensado Margules sobre estos experimentos de teatro a distancia; pero podríamos aventurar, sin forzar demasiado las cosas, que su montaje de *Los justos* de Camus (donde jugaba con la radical inmovilidad de ocho actores que, por su distancia del público, estaban prácticamente en “close-up”) de algún modo prefiguraba la dinámica básica de una transmisión por Zoom.

## El peso del objeto

Más allá de los contagios entre el cine y el teatro, su interacción también ha provocado resultados en sentido exactamente opuesto: la búsqueda de especificidad en cada una de las dos disciplinas. Así como la pintura se sacudió las aspiraciones meramente imitativas con la llegada de la fotografía, el cine libró al teatro de la obsesión por la recreación precisa de la realidad y también de la búsqueda de espectacularidad. Cuando Margules utilizaba el término “cine puro” para describir las películas de Tarkovsky, quizás estuviese considerándolas como un equivalente fílmico de su propia búsqueda sobre el escenario.

---

las escalas, introduciendo pequeñas cámaras dentro de maquetas que estaban situadas en escena. En uno de sus espectáculos, montó una GoPro sobre la cabeza de un ratón, que uno de los actores soltaba dentro de un laberinto en miniatura; de este modo, el público podía seguir su absurdo y enloquecido recorrido, proyectado a escala gigante en una pantalla ubicada sobre la cabeza del actor.

25 Un par de años antes de la pandemia SARS-Cov-2, Francis Ford Coppola publicó un libro llamado “El cine en vivo y sus técnicas”, donde recogía sus experimentos, realizados con alumnos de una escuela de cine, para revivir esas transmisiones en vivo de obras de teatro que proliferaron en los primeros años de la televisión comercial (años cincuenta), pero con la tecnología del siglo XXI. “Cine en vivo”, lo llamó, sin saber que, tan solo unos meses después, sus ideas un tanto utópicas –o un tanto anacrónicas– se volverían el pan de todos los días para los teatreros del mundo. *Cfr.* Coppola, 2017.

Aunque resulta problemático intentar siquiera la definición de rasgos esenciales del teatro frente al cine, aludiré a una de sus muchas diferencias, que radica en la importancia de los objetos. En la segunda conferencia de sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ítalo Calvino (1997) reflexiona que

desde el momento en que un objeto aparece en una narración, se carga de una fuerza especial, se convierte en algo como el polo de un campo magnético, un nudo en una red de relaciones invisibles. El simbolismo de un objeto puede ser más o menos explícito, pero existe siempre. Podríamos decir que en una narración todo objeto es siempre un objeto mágico (p. 46).

Pero en el cine hay tal cantidad de ellos que su magia termina por diluirse en lo prosaico. Quizás lo mismo sucediera en esas escenografías del naturalismo stanislavskiano, que anegaban a los personajes en un mar de muebles, telas y objetos de todos tipos y tamaños, copiados de la realidad. Directores como Peter Brook le devolvieron al objeto escénico su carácter de objeto mágico, mediante infinitos juegos de sinécdoque y metonimia que le permitían, por ejemplo, escenificar la epopeya del Mahabaratha con una alfombra (por supuesto, mágica) y unos cuantos objetos más, o concentrar en un solo objeto el mundo entero, como si del Aleph se tratara.

En el teatro siempre hay pocos objetos. Incluso una obra montada con un enfoque naturalista tiene muchísimos menos objetos que los que el departamento de arte de una película probablemente llevaría para su rodaje. Al ser menos, cada objeto adquiere un significado mayor, volviéndose símbolo de otra cosa: es el objeto y, a la vez, la representación de algo más, incluyendo la representación del cuerpo humano, es decir, la representación del personaje, o del propio actor. Eso son, precisamente, las máscaras que el teatro ha empleado desde su origen mismo, y también las marionetas: objetos que sustituyen la corporalidad del personaje y del actor.

La gente de teatro suele ser fetichista: “este cacharro está interesante, lo voy a guardar; seguro que en alguna obra me sirve”. Este fetichismo rebasa el empleo de

la utilería propiamente dicha, y puede estar presente desde el proceso de escritura del texto escénico<sup>26</sup>. A su vez, el espectador teatral tiene su propio fetichismo, que a veces se ve reflejado en la colección de esos objetos que hasta hace poco acompañaban toda obra: los programas de mano. Como con tantas otras cosas, las instituciones culturales de nuestro país encontraron que la pandemia les venía como anillo al dedo para deshacerse de estos fetiches que solo aumentaban el presupuesto (y la presión logística en los días previos al estreno). Creo que hay una pérdida importante en eso. Si bien una película tiene un soporte material que le permite existir en sí misma durante muchos años (al menos, 128, y contando), las obras de teatro desaparecen junto con el eco de los aplausos del público en su última función, y lo único que queda para revivirlas son las fotografías (generalmente engañosas), los videos (casi siempre, pobres) y los programas de mano. Ahora bien, hay de programas a programas. El de *De la vida de las marionetas* era peculiar: un pequeño libro elaborado manualmente por el artista plástico polaco Marcos Kurtycz a partir de los bocetos escenográficos de Alejandro Luna, algunos fragmentos de textos de Bergman, y la impresión en yeso de fragmentos del cuerpo de los actores que intervenían en la obra (el ombligo de quien interpretaba a la bailarina, el gesto insultante con el dedo del que hacía al comisario, la boca de la que alternaba como prostituta y esposa, etc.). Los actores, así, se volvían objetos que eran incluidos dentro del programa y podían ser conservados en casa por el espectador. No se trataba, sin embargo, de registrar su cuerpo, sino la fugaz expresividad derivada de éste, según lo declaraba el propio Kurtycz en el colofón del programa de mano, impreso “en espejo” (y, por tanto, solo legible con ayuda de un espejo):

La idea de registrar la presencia epidérmica de los verdaderos personajes de la obra surgió, de repente, la primera noche que presencié un ensayo. De pronto, observé que Julieta [Egurrola] tenía algo extraño en la cara... Los

---

26 Mauricio Kartun, por ejemplo, habla de los objetos, ya sea los comprados en un mercado de pulgas, los encontrados en la playa o los contruidos por uno mismo, como motor para escribir las obras. (Kartun, 2005, pp. 85-104)



labios, tal vez. Algo casi invisible y decidí, pues, detener esta cosa extraña mediante la impresión directa. (Kurticz, 1983, p. 24)

Los objetos, en el cine, juegan un papel distinto. A veces se desprenden de su contexto, destacan sobre otros objetos (ya sea por el encuadre, por la iluminación, por la manipulación del actor o por algún otro artificio), pero siguen siendo uno más entre muchos. De ahí que tantos cineastas se adhieran a la idea de que el cine, incluso de ficción, siempre tiene una naturaleza documental, y se dediquen a retratar los espacios con toda su barroquísima proliferación de objetos, tanto mejor si son reales y están dispuestos como en la realidad misma. Son pocos, en cambio, los que han buscado limpiar de props la imagen en pantalla. No me refiero a organizarlos, como hace toda película de Hollywood, sino a prácticamente eliminarlos, como a nivel espacial hace Lars Von Trier al eliminar las paredes y las locaciones en *Dogville*. Bergman, que es uno de los poquísimos directores de cine que se han atrevido a despojar sus imágenes del cómodo artificio del acompañamiento musical, a veces también ha experimentado con prescindir de objetos e incluso de espacios reconocibles, como ocurre en algunos momentos de ese acertijo cinematográfico llamado *Persona*: ¿dónde ocurre la escena inicial? ¿Y dónde, la enigmática secuencia en la que los dos personajes se funden en un solo rostro? En un espacio tan etéreo como un escenario vacío. Lo mismo ocurre con los sueños de la película *De la vida de las marionetas*, donde el espacio se diluye en un entorno de cegadora luz blanca. Se trata, sin embargo, de destellos aislados, difíciles de sostener por mucho tiempo.

El cine contemporáneo, en su renovada búsqueda de “algo más verdadero”, ha tomado el camino justamente contrario, regresando al espíritu del naturalismo pero intentando despojarlo de la “dramaticidad” del original. El planteamiento es, aun así, archinaturalista, perfectamente acorde con las ideas de Zola, pues en buena medida se basa en retratar a los actores –o, con frecuencia, a los “no actores”– y sus conflictos –o no conflictos– como si de un registro documental se tratara. En la búsqueda de “lo verdadero”, también se elude el convencionalismo del montaje y la fragmentación, optando por la filmación de planos tan extensos que revienten todos los clichés de la narrativa y de la retórica. En el afán de romper con la

narrativa, con lo dramático y con el concepto mismo de ficción, el concepto de “realidad” (equivalente a “verdad”) es elevado a un altar, en el que, sin embargo, a menudo se revela tan solo como un artificio más<sup>27</sup>.

### **El *close up* y el cuerpo como escenario**

Durante su vida creativa, Margules recorrió un camino hacia la esencia del teatro, y se acercó mucho a ella en dos montajes minimalistas realizados en su Foro de la calle de Jalapa, en la ciudad de México: *Cuarteto* (1996) y *Los justos* (2002)<sup>28</sup>. En ellos, la búsqueda de esa concentración máxima del teatro empezaba por despojar al escenario de todo artificio; sobre todo en el segundo, donde los actores estaban a centímetros del espectador y no había ningún tipo de parafernalia “teatral” (con excepción de los sobrios vestuarios): la escenografía se reducía a una pared; la iluminación, a las luces de neón del techo; prácticamente no había objetos. Los actores, inmóviles contra la pared (como en una genial trasposición escénica del muro de reconocimiento de sospechosos de una comisaría), le hablaban directamente al público, así que no había ningún resquicio de una cuarta pared. Esto, aunado a la escasa distancia con el espectador, generaba algo parecido al *close up* cinematográfico (y, más concretamente, a los *close ups* de la *Juana de Arco* de Dreyer, referidos por el Dr. José Luis Barrios en otra conferencia de esta Cátedra):

---

27 Este artificio ha sido evidenciado, desde un punto de vista lúdico, en películas como las que Nicolás Pereda ha filmado con los integrantes del colectivo *Lagartijas tiradas al sol*.

28 Tal vez habría que agregar un tercero, al menos: el montaje de *Un hogar sólido* que, en el cambio de siglo, Margules hizo con la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana. A juzgar por las fotografías de la puesta en escena, y además de la cercanía con el espectador (impuesta por el pequeño espacio de la Caja Negra de la Compañía en Xalapa), todo en ella era tan blanco como la cripta familiar en la que Garro ubica la acción: Margules convirtió la Caja Negra en una caja blanca, donde vestuarios, las paredes, el piso e incluso la banca donde se sentaban los espectadores eran de ese color; lo cual no deja de recordarnos el contexto totalmente blanco de los sueños de Peter Egermann en la cinta *De la vida de las marionetas*.

la sensación de un cuerpo sin espacio, un rostro sobre un fondo neutro (más aún cuando es blanco, como la pantalla misma) que lo destaca. El espacio se borraba, y sobre esa estrecha franja que sobrevivía entre la primera fila de espectadores y la pared del fondo, únicamente quedaban los cuerpos de los actores como el verdadero espacio donde se desarrollaba la obra.

Un teatro, pues, donde el escenario era el cuerpo, del que comenzaban a brotar –como actores surgidos de una trampilla– las emociones, los pensamientos, las contradicciones internas del propio intérprete. Solo la cercanía de sus últimas puestas generaba la posibilidad de ver este teatro en miniatura, este teatro microscópico donde la vida interna del actor, su conflicto, su batalla interior, asomaban fugazmente al escenario de su rostro y de su cuerpo inmóvil, y donde parecía materializarse la visión sobre el teatro de Chéjov que, al menos desde que montó *Tío Vania* en 1978, parecía obsesionar a Margules: “la conversión del escenario en la platina de un microscopio”. Escenario como lupa, como lente de acercamiento. Si, en el close up cinematográfico, el espacio real donde se desarrolla la ficción es la pantalla, en *Los justos*, el espacio real de la ficción era el propio actor, con su cuerpo convertido en una especie de pantalla donde eran proyectados –amplificados– los diminutos movimientos internos del actor-personaje.

El interés de Margules en la equivalencia escénica del close up cinematográfico venía de tiempo atrás. En sus clases del CCC, solía citar a su compatriota Jan Kott (1969), quien, en un pasaje de su famoso libro sobre Shakespeare, afirmaba:

Shakespeare opera siempre con primeros planos, como en el cine. Una amante, un rey, un traidor, un usurpador: una corta escena de conjunto y un monólogo. Un monólogo pronunciado directamente a la cámara, en el proscenio, al espectador. Un gran monólogo es como un primer plano (pág. 411).

Todo cineasta sabe que hay escalas de plano en las que la contención resulta indispensable. En este sentido, la decisión de Margules de cómo jugar el espacio en su puesta era, probablemente, también una socarrona estrategia actoral: harto de desplantes emotivos, vocales y gestuales, el director colocaba a sus actores a

una distancia tan corta del espectador, que solo les quedara la contención o el naufragio.

Margules volvía al rostro del actor el teatro de una guerra a muerte. El actor no solo era el sujeto de esta pelea, sino que quedaba convertido en el campo mismo de batalla, en el escenario de una lucha cuerpo a cuerpo consigo mismo; y no importaba demasiado (e incluso se exhibía como un trofeo de guerra) si al término de la batalla ese teatro de los acontecimientos quedaba devastado, siempre que de ahí saliera un gramo de verdad escénica que provocara una transgresión en la mente y el estado de ánimo del espectador. Pues esa batalla también era librada por el director con los actores de su montaje, consigo mismo y, por supuesto, con el destinatario final de su trabajo. Sin llegar a subirse al escenario para dirigir a su elenco en plena representación, como su compatriota Kantor, Margules sí solía sentarse en la primera butaca de la primera fila a ver cada función, en algo que no solo daba la impresión de ser una vigilancia del trabajo de los actores, sino también de las reacciones del público; casi como si el papel del director pudiera incluir la dirección de los espectadores, y al final de la función pudiera darles notas también a estos –"te reíste, banalizaste la escena"– y provocarlos para que se esforzaran en buscar reacciones menos complacientes y más genuinas.<sup>29</sup>

## Conclusiones

En su búsqueda de la esencia de lo teatral, Margules transita un camino paradójico, en el que realiza apuestas escénicas que por momentos parecerían cercanas a lo cinematográfico. En el lapso de los casi veinte años que separan sus montajes *De la vida de las marionetas* y *Los justos*, este director experimentó diversos modos

---

<sup>29</sup> Aunque esta exageración es una licencia, cabe decir que Margules no era, ni por asomo, un director que le diera la espalda a la butaquería. En sus clases, siempre hablaba del público, al que consideraba como parte esencial de la ecuación teatral; y desde la primera tarea (consistente en reseñar cualquier hecho escénico, no forzosamente una obra teatral), hacía énfasis en registrar los comportamientos y costumbres de los espectadores, su clase social, su manera de relacionarse con el evento, etc.

de acercarse a la verdad actoral; y en esta búsqueda, el espacio (entendido, entre otras cosas, como la distancia entre el espectador y el actor en cada momento de la escenificación) jugó un papel primordial. De los diecisiete metros de distancia para que el protagonista de *De la vida de las marionetas* pronunciara su monólogo, a los pocos decímetros que separaban a los personajes de *Los justos* del público, Margules probó diversas posibilidades de distancia que, en alguna medida, podrían compararse con la escala de planos del montaje cinematográfico. Un recorrido que, en el caso de estas dos puestas, lo habría llevado del long shot al close up.

Si el close up o el medium shot suelen ser la escala por antonomasia de la identidad (el tamaño de cuadro empleado en las identificaciones oficiales y en las fotos policiales), también puede implicar el borrado, la transgresión de las fronteras de la identidad, y por lo tanto, la antítesis de lo identitario. Así como las dos protagonistas femeninas de la versión de Margules de *De la vida de las marionetas*, Katarina Egerman y K, eran interpretadas por dos actrices que alternaban papeles – es decir, identidades– en cada función (y la escueta letra K, de resonancias kafkianas, nos refería de manera bastante plausible a la idea de anonimato), de manera similar, al fundir en uno solo los rostros de sus dos actrices en un momento memorable de *Persona* (una cinta cuyo título mismo alude a la identidad), Bergman las vuelve intercambiables: una misma cosa; y por lo tanto, las dota de una tercera identidad, fruto de la unión de ambas, del mismo modo que la yuxtaposición de dos imágenes, por corte de montaje, genera una nueva idea según los experimentos de los cineastas soviéticos.

Justamente sobre la relación entre el teatro y el montaje cinematográfico, cabría finalizar con otro fragmento del texto de Kott (1969), en el que habla de cómo “Shakespeare construye la acción a base de densidad” y eso le “exige al actor una actuación adecuada”, pues de algún modo podría reflejar la búsqueda de Margules hacia la esencia de la actoralidad, y la consecuencia emocional que esto tenía en el espectador:

Un actor formado por el teatro novecentista no sabe enamorarse en treinta segundos, ni concebir odio en dos réplicas. Ni derrocar reinos en diez. El actor cinematográfico pasa directamente de una gran escena de amor a la

locura. Han matado, envaina la espada y da palmadas para que le traigan un vaso de vino. Antes de que lo haya podido apurar, llega un mensajero con la noticia de que su hijo ha sido asesinado. Sufrirá, pero no más de treinta segundos. ¿Cómo ha sido? ¿Cómo es posible? Los momentos vacíos han sido suprimidos para el montaje. Una gran película se compone sólo de momentos de tensión. Como en Shakespeare (pp. 410-411).

## Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (1985). *La poética*. Editores Mexicanos Unidos.
- Bentley, E. (1985). *La vida del drama*. Paidós.
- Calvino, I. (1997). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela.
- Coppola, F. F. (2017). *Live cinema and its techniques*. Liveright Publishing Corporation.
- Eisenstein, S. (1988). *Yo. Memorias inmorales, 1*. Siglo XXI Editores.
- Kartun, M. (2005). *La madonnita*. Atuel.
- Kott, J. (1969). *Apuntes sobre Shakespeare*. Seix Barral.
- Kurticz, M. (1983). *De la vida de las marionetas. Programa de mano*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Obregón, R. (2004). *Memorias. Ludwik Margules*. El Milagro / CONACULTA.
- Oubiña, D. (2021). Moral y Traveling Compromiso ético y discurso de la forma en Cahiers du cinèma. *Ética y Cine Journal*, 11 (2), 11-17.
- Sadoul, G. (1987). *Historia del cine mundial*. Siglo XXI editores.
- Truffaut, F. (1988). *El cine según Hitchcock*. Alianza.
- Zola, É. (1989). *El naturalismo*.

## Consideraciones finales

*María Teresa Paulín Ríos*

A partir de la lectura de los capítulos incluidos en este libro podemos constatar que las exigencias del contexto han ido variando a lo largo del tiempo, los valores del cine y el teatro se han ido modificando; el ejemplo sobre la caducidad del estudio del drama a partir de los siete géneros, mencionado por el Mtro. Daniel Serrano, es prueba de ello. Las necesidades artísticas, económicas y sociales solicitan nuevos procedimientos, diferentes prácticas y en ocasiones formatos distintos a los que sugiere el texto que se pone en escena. Los cambios en el formato implican decisiones estéticas que van más allá de una medida cuantitativa e impactan directamente en la recepción de la obra. Es por esta razón que la atención del artista requiere de un profundo desarrollo, pues debe ser receptivo a las condiciones que lo rodean, incluso si desea innovar a través de nuevas estructuras, técnicas o métodos, como es el caso de los dos directores que se abordaron en este texto.

Tanto Margules como Bergman fueron artistas adelantados a su época, marcados por el teatro, el cine y la Segunda Guerra Mundial. Cada uno a su manera construyó espacios íntimos, Margules a partir del trabajo actoral y la austeridad como medio, elementos fundamentales en su obra. Además, el creador de origen polaco contemplaba la intimidad y la cercanía siempre desde el trabajo actoral, no necesariamente desde la proximidad de la distancia, como nos comparte en su capítulo el Mtro. Gutemberg Brito sobre las puestas en escena de Margules. Mientras que Bergman nos interna a través de la cámara, mecanismo que autoriza la asistencia del espectador a momentos que pueden resultar incómodos y que son trascendentes en la vida de los personajes que componen sus películas. Estos

directores nos convierten en testigos de universos controversiales en los que permea el conflicto, el rigor y la precisión en los desplazamientos de los actores. La oportunidad de grabar las puestas en escena de Margules habría sido de gran ayuda para el estudio de los elementos y procedimientos que articulan su obra; paradójicamente se cuenta solo con algunas grabaciones de sus creaciones, ya que al director no le gustaba que registraran su trabajo, debido a que las grabaciones no mostraban con fidelidad la expresión de las puestas en escena, por lo que el impacto que provocaban en el espectador era diferente.

No obstante, en la actualidad contamos con los grandes aportes que nacen de la interdisciplina. La revisión del material fotográfico y el estudio de la Mtra. Miriam Huberman confirman los florecientes resultados que pueden surgir al utilizar herramientas de estudio de otras áreas artísticas, así como la oportunidad de desarrollo que estas herramientas presentan para la crítica, la investigación y la creación; ya que muestran, entre otras cosas, las intenciones y los resultados que los artistas pretendían alcanzar. La Mtra. Huberman utiliza los estudios coreológicos para concluir que la clave para comprender el esencialismo de Margules está en el pequeño formato, “[...] hilo conductor del lugar donde los otros tres hilos conductores (ejecutante, sonido y movimiento) y el texto dramático se materializan y cobran vida”.

Cabe señalar que este libro buscó reunir diferentes visiones a partir de las áreas de especialidad en las que se desenvuelven los autores; logrando localizar una serie de constantes que muestran las inquietudes de los directores que se estudian: la intimidad, el espacio, las relaciones de poder, la pérdida y la muerte, por mencionar algunas, además de los vínculos existentes entre ellas. Un ejemplo concreto es el artículo del Dr. Barrios, el cual nos permite generar preguntas sobre la correspondencia entre el espacio escénico y el actor: ¿es posible separarlos?, ¿puede existir uno sin el otro? La relación del actor con el espacio es fundamental y se convirtió en materia de estudio para ambos directores, el tema se vuelve evidente a través de su repetición en los capítulos de este texto.

Para finalizar, quiero agradecer a la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH) por su interés, tanto en la realización de este libro como en la continuidad de la Cátedra Patrimonial Ludwik Margules, la cual busca generar



espacios de discusión y reflexión sobre las artes para comprender los alcances y el impacto que estas pueden obtener; su objetivo es crear puentes intergeneracionales y estimular la articulación de otras estructuras, lenguajes y métodos de trabajo. Hay mucho por estudiar aún, la obra de Margules y Bergman es vasta y su legado va más allá de sus obras; su herencia se mantiene viva no solo gracias a los archivos y las películas que disfrutamos, sino también a los artistas e investigadores que continúan elaborando preguntas y produciendo conocimiento sobre su quehacer. Mientras se leen estas palabras el teatro y el cine se siguen transformando, impulsando con ello el desarrollo de nuevas hipótesis y modelos capaces de resonar en su contexto, de sacudirlo; entretanto, otros lenguajes artísticos solo esperan el pasar de los años para conseguir brillar a la luz de su propio tiempo.

## Semblanza de la coordinadora

### **María Teresa Paulín Ríos**

Es doctora por la Universidad de la Sorbona, forma parte del Sistema Nacional de Investigadores (SNI), nivel 1 y desde el 2017 cuenta con el Perfil deseable del Programa de Mejoramiento del Profesorado (PROMEP). Se desempeña como actriz, directora e investigadora de teatro, dirige la compañía franco-mexicana Naranja-Escena, fundada en París y trabaja como Profesora-Investigadora en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH). Ha sido beneficiaria de diferentes programas nacionales e internacionales: del Programa de Apoyo a la Difusión, Investigación y Docencia de las Artes (PADID), del Programa de Becas para Estudios en el Extranjero del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), del programa de apoyo para estudiantes del Centro regional de obras universitarias y escolares de París (Crous), entre otros. Cuenta con publicaciones nacionales e internacionales y es responsable de la Cátedra Patrimonial Ludwik Margules.

## Semblanzas de los autores

### **David Olguín**

Es dramaturgo y director. Entre sus últimos textos que ha puesto en escena se encuentran Los Habladores, 1521, La Dulzura y Amor y rabia. Ha publicado ensayo: Sábado: ida y vuelta; narrativa: Amarillo fúnebre y Los habladores; y teatro: Clipperton, Casanova o la humillación y Los asesinos, entre otros textos. El Inspector, en la soledad de los campos de algodón y El rey se muere son sus últimos montajes de otros autores. Ha recibido los premios Nacional Obra de Teatro por Belice, el X Premio Internacional de Teatro de Autor Domingo Pérez Minik por Siberia, el Nacional de Comunicación Pagés Llergo por Los insensatos, el premio Juan Ruiz de Alarcón y el V Premio de Literatura Jorge Ibarguengoitia por la totalidad de su obra dramática. Actualmente, es tutor y miembro del consejo consultivo de la Fundación para las Letras Mexicanas y es integrante del consejo directivo de Teatro El Milagro y Ediciones El Milagro. Ingresó a la Academia Mexicana de las Artes el 1 de junio de 2017.

### **Daniel Serrano Moreno**

Dramaturgo, académico y director de teatro radicado en Tijuana desde 1995. Inició su carrera dirigido por Ángel Norzagaray. También fue alumno de Vicente Leñero y Jesús González-Dávila. Ha escrito alrededor de 30 obras, entre las que se encuentra Madrugada en Svalbard, que obtuvo el Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda 2016. También ganó el Premio de la Audiencia con la obra Roma al final de la vía en el VI Festival Internacional de Teatro de Los Ángeles, CA. Es candidato a Doctor en Artes por el INBAL. Fue miembro del SNCA del 2007 al 2009, y del 2013 al 2015. Fue director de la Facultad de Artes de la Universidad

Autónoma de Baja California de 2011 a 2019, en donde actualmente es profesor-investigador. Es Mérito Académico 2022 por la UABC en el área de artes.

### **Miriam Huberman Muñiz**

Docente, investigadora y crítica. Especialista en estudios coreológicos, es licenciada en Historia (UNAM) y tiene una maestría en Estudios sobre Danza (Trinity Laban, Londres). Traduce y escribe sobre danza y artes escénicas en revistas como Casa del Tiempo, Revista de la Universidad de México, Este País, Interdanza, México en el Arte. Ha impartido clases en el Centro Universitario del Teatro, Facultad de Música, Foro de la Ribera, Academia de la Danza Mexicana, así como en la Maestría en Investigación de la Danza, CENIDI Danza, y en la Maestría de Periodismo y Gestión Cultural, Escuela de Periodismo Carlos Septién García. Presidenta y miembro fundador de Espacio Laban - Centro Mexicano de Estudios Coreológicos A.C., y miembro del ICKL (Consejo Internacional sobre Kinetografía Laban/Labanotación) desde 2007.

### **Gutemberg Brito Patatiba**

Gutemberg estudió ballet, actuación, terapia, semiología, maestría en dirección escénica en el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, institución donde cursa actualmente su Doctorado en Artes. Fundó Corazón Compañía Creativa en 2012 y ha dirigido a más de diez espectáculos. Obtuvo Mención Honorífica por su maestría, y el Reconocimiento al Mérito Académico “Maestra Evelia Beristáin”, por la Escuela Nacional de Arte Teatral. Fue becario del FONCA por *La Creación de Antonio y Cleopatra*, y ahora en Creadores Escénicos con Trayectoria en la Categoría de Interdisciplina 2021-2024. Dirigió *Persona* de Ingmar Bergman en el Cenart, que fue seleccionado entre 48 proyectos de 18 países para representar a México en el XXI Festival Internacional de Teatro de Dallas en 2024 y acaba de ganar el apoyo al fomento cultural de Enartes 2023.

## **Fernando de Ita**

Campesino de los llanos de Apan, con medio siglo como hombre de tinta y hombre de teatro.

## **José Luis Barrios Lara**

Filósofo e historiador del arte, especialista en estética, crítico de arte y curador, es profesor investigador de tiempo completo de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México y Profesor de asignatura en el Posgrado de Historia del Arte de la UNAM. Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores (SNI), nivel 2. Sus áreas de investigación y docencia son Estética, Política y Teoría Crítica de la Cultura. Tiene publicados varios ensayos en revistas nacionales e internacionales y es autor de seis libros y de varios capítulos de publicaciones colectivas.

## **Francisco Aranda Espinosa**

Licenciado en Música; Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas; Doctor en Filosofía e Historia de las Ideas. Trabajó en la Universidad Autónoma de Zacatecas hasta 2023; actualmente es profesor investigador en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Ha publicado libros, artículos y capítulos en revistas y editoriales de calidad. Combina lo académico con la interpretación y la investigación, especialmente en filosofía de la música y el arte desde la interdisciplina. En materia de investigación e interpretación musical realizó estancias académicas en prestigiosas universidades como la UNAM y la UDLAP, en México; Universidad de Pisa y Salerno, en Italia; Universidad de Potsdam, en Berlín; Universidad Complutense de Madrid, Universidad de Oviedo; Universidad de Viena, Austria.

## **Flavio González Mello**

Escritor y director de teatro y cine. Ha sido guionista en largometrajes y series televisivas. Ha dirigido varios montajes escénicos. Como dramaturgo, sus obras más

recientes son *Trotsky, el hombre en la encrucijada*, *I. A. Inteligencia Actoral* y *La negociación*. Entre los reconocimientos que ha recibido se encuentran el Premio Nacional de Dramaturgia “V́ctor Hugo Rasc3n Banda”, el Premio Nacional de Dramaturgia “Juan Ruiz de Alarc3n”, el Premio Internacional de Letras “Sor Juana In3s de la Cruz”, el Danzante de Oro en el Festival Internacional de Cine de Huesca, el Sistema Nacional de Creadores de Arte, la Distinci3n Universidad Nacional en el 3rea de Creaci3n Artística y el Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematogr3ficas. Es profesor en la Escuela Nacional de Artes Cinematogr3ficas de la UNAM.

**Margules y Bergman: teatro y cine a la luz del tiempo**

se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2023, en los talleres gráficos  
de la Editorial Universitaria de la UAEH.

La edición consta de 250 ejemplares.

Cuidado editorial: Joselito Medina Marín.