

Ludwik Margules

Asepsia teatral a la máxima potencia

Mónica Raya

Actores, colaboradores, críticos y amantes del teatro recuerdan la figura de Ludwik Margules como la de uno de los más renovadores directores teatrales de la escena mexicana del siglo xx. Una cercana colaboradora participante de varios montajes extremos y trasgresores de Margules comparte los particulares retos de trabajar con el fecundo creador escénico, de cuya muerte se acaba de cumplir una década.

Hace algunas semanas se cumplieron diez años de la muerte de Ludwik Margules, director de teatro extraordinario y creador con una trayectoria universitaria peculiar. Margules nació en Varsovia en 1933, llegó a México en 1957 y recibió la nacionalidad mexicana en 1977. Dirigió más de cuarenta puestas en escena, por lo menos diez en la Universidad y se convirtió en uno de los pilares del teatro mexicano. Recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 2003 y murió de cáncer en marzo de 2006.

Margules fue un “mestizo perfecto”¹ que supo dotarse de una educación multifacética difícil de emular. Alumno de muchos maestros y escuelas, sus primeras

puestas en escena fueron universitarias. Según lo que reportan sus memorias (en el apartado Cronología), Ludwik se vinculó con la UNAM al estudiar e impartir clases en la Escuela de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras. Fue nombrado director del Centro Universitario de Teatro y del entonces Departamento de Actividades Teatrales. Entre 1980 y 1985, durante su segundo periodo como director del CUT, logró que se impartieran brevemente diplomados de dirección escénica y escenografía. En 1983 dirigió *De la vida de las marionetas*, de Ingmar Bergman, en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, producción que obtuvo el reconocimiento de la Agrupación de Periodistas Teatrales por mejor dirección y el de la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro por mejor puesta en escena. En 1988 dirigió *Jacques y su amo*, de Milan Kundera, en el Teatro Juan

¹ Rodolfo Obregón, *Ludwik Margules: Memorias*, Ediciones El Milagro/Conaculta, México, 2004, p. 21.

Ruiz de Alarcón —una de mis primeras experiencias teatrales como espectadora universitaria— con una escenografía inolvidable diseñada por Tere Uribe y realizada por Manuel Colunga. Finalmente, en 1994, Margules montó *Tiempo de Fiesta y Luz de Luna* de Harold Pinter, la que parece ser su última incursión en los teatros de la Universidad...

En este artículo quiero compartir la experiencia del proceso de investigación escénica entre 1996 y 2004 de las cuatro obras de teatro que diseñé para Ludwik. Lo hago para conmemorar el décimo aniversario de su muerte y el vigésimo del estreno de *Cuarteto*. La intención de exponer estas ideas es la de señalar que no todos los directores son investigadores de la escena y no todas las escenografías son pretexto para encontrar nuevas rutas de diseño. Comparto mis reflexiones como una más de sus colaboradoras y como la escenógrafa-iluminadora de sus últimos montajes.

Conocí a Margules en 1995, cuando tomé su curso de dirección escénica en los inicios del Foro Teatro Contemporáneo. Margules era un maestro teatral renombrado, famoso por hacer llorar a sus colaboradores. Yo acababa de regresar de mis estudios de posgrado y al terminar el curso me invitó a diseñar su próximo proyecto: *Cuarteto*, de Heiner Müller, basado en *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos. La producción general estaría a cargo del Conaculta, la Compañía Nacional de Teatro del INBA y el Instituto Goethe, y la producción ejecutiva a cargo de Dora García.

Ludwik estaba muy interesado en consolidar su “esencialismo funcional”, como explica en sus memorias:

Si durante toda la vida artística a uno le brilla la idea de la esencialidad, por una parte y por otra, el odio hacia la apariencia, hacia la faramalla, hacia la mentira en el escenario, no habrá otro remedio que ir depurándose... ¿Qué hay que depurar? La consistencia de la imagen. Se empieza por una simple idea de economía de medios y se termina en una persecución ontológica de la esencialidad... Todo lo demás me resulta superfluo y vano, diría aborrecible...

Para resolver el espacio de *Cuarteto*, “*Un salón antes de la revolución francesa y un búnker después de la tercera guerra mundial*”, decidimos explorar el búnker. Ludwik estaba desencantado de la “teatralidad” de los teatros. Así que su trabajo lo iba a presentar en el espacio del Foro, una vieja casona, alguna vez funeraria, con los interiores pintados de negro. A mí, el asunto me venía bien; yo tenía la preparación y la actitud necesarias para ello.

Acordamos trabajar en una caja metálica, en un miniescenario de 1.4 metros de ancho por 6 de largo. Después de varias maquetas, decidimos “empotrarla” en uno de los muros del Foro y a Ludwik se le ocurrió el toque genial del dispositivo. El público de 40 especta-

dores no se ubicaría cercano a la escenografía sino pegado a la pared opuesta del búnker, dejando un espacio negro de 3.2 metros, entre la escenografía y la primera fila. Él lo llamó un espacio “para la ficción”. Yo creo que era “para la nada existencial”.

Encargué a Efrén Solares la realización y el montaje de una caja de madera y a Alberto Orozco forrarla con láminas de acero inoxidable. La caja se construyó para iniciar en ella el proceso de ensayos. Para nuestra sorpresa, los materiales empezaron a sufrir rápidas alteraciones. Las láminas “inoxidables” se oxidaron en unos cuantos días, por lo que hubo que actuar para restituir el color metálico original. Orozco decidió quitar el óxido con ácido, lo cual produjo algunas intoxicaciones y quemaduras. Finalmente el acero recuperó su brillo y decidimos cubrirlo con un barniz protector. Evitamos que la oxidación fuera tan veloz como antes. Pero el acero estaba vivo y a lo largo de la temporada siguió “trabajando”, y se convirtió en uno más de los protagonistas.

La caja se ensayó un tiempo en el Centro Cultural del Bosque y posteriormente se trasladó al Foro, donde había que montarla y desmontarla por exigencias de Ludwik, “para no robarle el espacio a los alumnos de la escuela”.

La luz la resolví con 18 luces fluorescentes (no neones, como las llamaba Ludwik)² acomodadas en la parte interior-superior de la caja-escenario después de descartar una lamparita de minero que le obsesionaba y que resultó muy pestilente. Los rostros de los actores se “quemaron” con el exceso de luminarias y la corta distancia. El público se iluminó con el resplandor de esa fuente única, con la misma atmósfera mortecina, inclemente y artificial.

Para el interior del espacio aséptico le propuse a Ludwik un mobiliario auténtico de quirófano, mismo que se puede apreciar en las fotos de José Jorge Carreón. Para vestir a la marquesa de Merteuil propuse un vestido largo, azul petróleo, con un corsé para contener la carne de sus pechos y, debajo, unas medias y unos zapatos de monja. Al vizconde Valmont le diseñé un abrigo que fue descartado en los ensayos por ser muy pesado y por su “historicidad”. Lo amarramos en otro corsé para rehabilitarlo de lesiones y operaciones de espalda y le di ropa de caballero, evidenciada por el pantaloncito y las botas de montar. Ambos vestuarios “castigaron” físicamente a los actores, que ensayaron con ellos limitaciones e incomodidad. Los dos atuendos debían expresar “realidad” y al mismo tiempo algo de mortaja, de discapacidad física y de clínica hospitalaria. No debían parecer disfraces de época pero tampoco atuendos de

² Vale la pena leer la entrevista con Ludwik Margules de Ana García Bergua en el segundo número de *Bitácoras de Teatro* dedicado al *Cuarteto* de Heiner Müller (INBA, 1997).

actualidad. A ambos actores les pedí que usaran el pelo sumamente corto, a lo que Laura accedió paulatinamente, casi hasta el rape. El vestuario lo realizó Rosa Melia Ramírez.

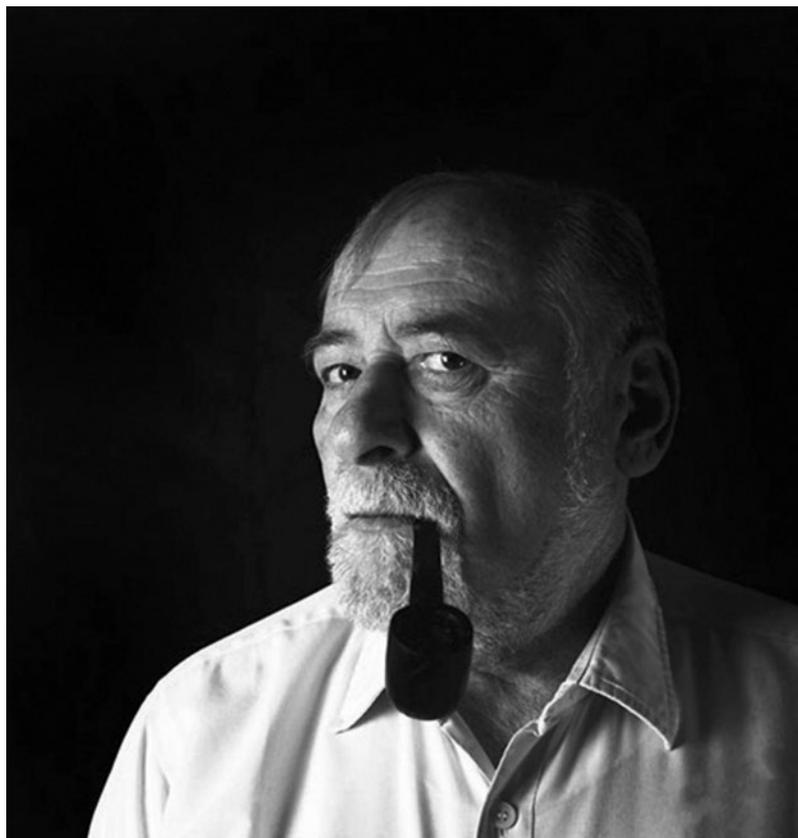
Los actores trabajaron nueve meses en el texto de Müller y 40 días dentro de la pequeña caja. Rubén Ortiz registra el 17 de enero de 1996 como el inicio del proceso en la bitácora de ensayos. Yo a los ensayos asistí ocasionalmente, dado que mi presencia no era requerida y en ese entonces me ocupaba de mi primer embarazo.

Cuarteto se estrenó el 2 de mayo de 1996 y Margules estuvo presente en cada función. A él le gustaba la lejanía de los personajes, distanciados “por siglos”, y a la vez la proximidad: “parecían imanes incapaces de separarse”.

En mi opinión la caja trabajó como un catalizador emocional. El acero absorbió, noche a noche, la energía de los personajes y con la emisión contenida de esta energía el trabajo actoral se magnificó. Después de terminar la función, los actores permanecían en silencio en el camerino antes de recuperarse del trance, como si hubieran combatido en una función de box. El asistente del director describe un suceso en la bitácora, dos semanas antes del estreno: “14 de abril de 1996. El Foro Teatro Contemporáneo. Ensayo con público. Corre la obra. El director no dicta notas. Sale el público después de un pequeño debate donde un par de actrices dicen haberse sentido violentadas, primero por el discurso apocalíptico de la obra y después ‘por lo que se hizo a los actores’”.

El público abarrotó las funciones del pequeñísimo teatro. Algunos críticos se volcaron en elogios: “Atrapados en un estrecho y corto pasillo de avejentada lámina y bajo una luz blanca que proyecta los surcos del rostro humano, se debaten mujer y hombre entre la animalidad y la desolación... Dos actores sobre láminas, sin música, sin efectos de luz, sin parapetos... irreconocibles si se les recuerda en montajes anteriores, como si en este trabajo quedaran piel y alma sin protecciones”, escribió Alegría Martínez el 5 de julio de 1996 en el suplemento “Uno guía” del periódico *unomásuno*.

La espacialidad de *Cuarteto* se convirtió en un microscopio emocional. Una caja de seguridad que protegió al espectáculo de la banalidad y cuya violenta belleza conmovió a sus espectadores. No regresé a una función hasta el día en que se celebraron las cien representaciones y me sorprendió lo que vi: la caja había continuado oxidándose, pero lo hizo tan sólo en los lugares que fueron lastimados cada noche. La pared metálica tenía la impronta de las botas de Valmont y manchas de sudor y grasa de las manos de los actores. El acero registraba el trabajo actoral más allá de su superficie, estaba cargado con la energía de las funciones. La contundencia visual del fenómeno me pareció deslumbrante. Era como un enorme imán magnetizado por la energía de los personajes encarnados y por la presencia de al menos cua-



Ludwik Margules

tro mil espectadores. Un hecho conmovedor para una arquitecta, como yo, obsesionada con las cualidades emocionales de la materialidad del espacio.

Margules le comentaría a Obregón: “Yo nunca, y menos en alguna puesta mía, he visto como en esta obra tanta y tamaña penetración en el trabajo actoral, nunca sentí tanta sensibilidad derrochada en el escenario, tanta ósmosis de sensibilidades [...] tuve ese raro privilegio de sentirme sobrecogido y conmovido cada noche...”.

Mi siguiente colaboración con Ludwik fue en 1999, en *Camino rojo a Sabaiba*, de Óscar Liera. Convencido de refugiarse en la intimidad de su Foro, después de las grandes producciones de *Don Juan* (1997) y *Antígona en Nueva York* (1998), me invitó a trabajar con los estudiantes sin oferta ni esperanza de pago. A mí me pasaba algo similar que a Margules, pues comenzaron a enfadarme las escenografías megalómanas. Así que para *Sabaiba* decidí intervenir el espacio de manera arquitectónica, cambiando el orden de las puertas y las ventanas del espacio, para hacerlas funcionar de acuerdo a los requerimientos de la obra. Diseñé nuevas puertas y muros de madera, y los pintamos de negro, como las paredes del Foro. Un ejercicio espacial de antiescenografía. El espacio estaba iluminado únicamente por unas cuantas bombillas y algunas luces de apoyo. Propuse que los muros carecieran de relevancia pictórica o escénica y así la obra corrió en un dispositivo espacial en sincronía con la economía del trazo de Ludwik. Era como un vacío para circular, un espacio constituido meramente por el tránsito de sus personajes.



Ludwik Margules

Camino rojo a Sabaiba sólo dio cuatro funciones en el D. F. Ludwik expresó en sus memorias: “El espacio era muy original, de hecho era una especie de repetición de la casa del mismo foro, los actores aparecían por las puertas que Mónica inventó y que constituían la prolongación de las paredes. De nuevo la iluminación era igual para el público como para los actores y la manera como aparecían y desaparecían los personajes constituía un misterio...”.

En 2002 recibí una nueva invitación. Esta vez para diseñar *Los justos*, de Albert Camus. Acordamos mantener el repudio a la escenografía decorativa. Ambos queríamos retomar la investigación del fenómeno espacial de *Cuarteto* e intervenir el Foro con la misma idea de los muros metálicos, pero en una disposición espacial aun más radical. Dos muros perpendiculares, uno de 8 metros y otro de 9.15 metros, haciendo una T. Las entradas laterales para los actores eran de apenas 60 centímetros, por lo que tenían que ladearse, lo que los obligaba a realizar un movimiento artificial, casi de teatro japonés, que marcaba su entrada. Los actores estarían sujetos a trabajar en una zona mínima, marcada por un *masking tape* en el piso, a escasos 80 centímetros de la primera fila de espectadores.

La iluminación la hice nuevamente con la luz blanca y fluorescente que tanto le gustaba a Ludwik. No nos preocupó repetirnos estéticamente sino agotar el potencial de los materiales que habíamos *descubierto*: acero y madera.

Margules siempre sentó a los críticos y a los invitados especiales en la primera fila, desde donde se podían

ver los poros de la piel de los actores, sus pensamientos y los de sus personajes. Contrario a lo que habíamos hecho en *Cuarteto* —alejar al público—, aquí los pies de los espectadores casi chocaban con los de los actores. Los escasos ochenta centímetros de separación provocaron una experiencia muy demandante, de teatro sin trucos. Los primeros en sufrirla fueron obviamente los actores, que sintieron que no podían usar los recursos convencionales. Hubo cierta crisis pero aceptaron el reto. Ahora pienso que fue una experiencia intensa de microscopía teatral, impúdica hasta cierto punto. Aunque lo platicamos en más de una ocasión, Ludwik no se animó a presentar el espectáculo con una única fila para diez espectadores. Las presiones de la taquilla mellaron la idea.

Si bien el escrutinio del espectador era total, era imposible resistir las tres horas del espectáculo sin bajar la mirada. No había refugio posible; la iluminación, ineluctablemente, abarcaba todo el espacio. Era como un *performance* de resistencia colectiva, como de mesa de disección. Pude constatar que el metal de los muros, como en el *Cuarteto*, capturaba la energía de los cuerpos y sus marcas de grasa y sudor. Cuando los actores salían de escena, quedaba una nube oscura en la superficie de la lámina. La “policía” hubiera podido tomar muestras de la nube, para identificar el ADN de los “terroristas”.

Entre muchos artículos periodísticos, sólo algunas críticas registraron la experiencia más poderosa del espectáculo, es decir, su relación con el público.

En un pasillo estrecho —consignó Alegría Martínez—, ante un muro metálico y bajo luz blanca, cinco terroris-

tas planean, discuten, deciden; viven para la muerte. A menos de dos metros de distancia el grupo es observado por un público al que no resguarda la penumbra y cuyo rostro en cambio sí expone la luz: ahí estamos todos, los que actúan y los que no, de frente ante el temor y el polivalente significado de la justicia... Los actores sólo pueden atenerse a la labor de un arduo trabajo previo que les permita vivir las circunstancias de su personaje y edificar una ficción a toda prueba, de tal modo que el azoro, la incredulidad, el dolor o la sentencia reflejada en el gesto de los espectadores que los observan en tensión, no produzca fisura posible... Uno que otro espectador se siente intimidado en exceso y baja la vista ante el espanto de estar frente al actor y al personaje... complejísimo proceso que Ludwik pone al descubierto como si abriera las venas de un cuerpo clandestino.

Para Ludwik, *Cuarteto*, *Camino rojo a Sabaiba* y *Los justos* eran el ensalzamiento de un tipo de teatro desprovisto de cualquier retórica, de adornos inútiles, de cualquier incurria en un *show* fácil para el público. Lo denominaría como “una asepsia teatral elevada a su máxima potencia”, la cual le dio la oportunidad de hacer espectáculos de una intimidad desgarradora y entrañable a la vez:

Yo creo que en estas tres puestas realmente logré acercarme a la idea de la eliminación de la representación, tanto en la manera de actuar como en la organización del espacio; la idea de no representar sino de ser. Me interesa un actor que se comunica con su propia sensibilidad y con el público. Un público que percibe su emoción en contagio con la vida interna del actor. Ese momento mágico en el que actor-espectador perciben en simultaneidad los acontecimientos que se llevan a cabo.

La reducción del espacio trajo una relación diferente en la manera de accionar con el público. Apoyados en el muro metálico, los actores daban todo desde sus tripas y desde su corazón. Durante toda la temporada, al igual que en la de *Cuarteto*, me sentí atrapado por la poesía que emanaba del interior de los actores.

En 2004, para la producción de *Noche de Reyes o como quieran*, de Shakespeare, hubo que considerar que Ludwik había sobrevivido a una embolia que lo había debilitado brutalmente y que continuar haciendo teatro era su forma de aferrarse a la vida. Una vez más, acepté la invitación para diseñar la luz y el espacio y colaborar con la extraordinaria vestuarista Beatriz Russek. El reto consistía en conservar el fenómeno de microscopía emocional en un espacio teatral cinco veces más grande.

El Teatro El Galeón es un espacio teatral con un techo a dos aguas con una altura central máxima de 5 metros y con 20 de ancho por 24 de largo. La premisa

fundamental era saber si la intimidad alcanzada por la proximidad del Foro podía mantenerse con los actores a 15 metros de distancia de la primera fila.

En esta ocasión, oculté los muros del teatro con una periferia modulada por 306 paneles de madera forrados con acero inoxidable. Al interior de este perímetro diseñé un piso de 112 tableros de madera, haciendo que el espacio interior fuera un espacio cálido, claro y vulnerable. La cromática de la madera sin barnizar era extraordinariamente sutil, así que quedé estrictamente prohibido pisar el escenario con café en mano, y advertí al jefe de foro que debía pagar y sustituir cualquier tablero que apareciera manchado.

El acero había sido tratado para demorar su oxidación, según lo habíamos descubierto en *Cuarteto*, y los colores de las placas de acero, tanto como los de los tableros de madera, emularon la belleza y la vulnerabilidad de una playa desierta.

Construimos una gradería en el interior del espacio, donde se colocaron sillas negras idénticas. Repetimos la idea de no apartar al espectador del espacio de la ficción. Sólo cuatro accesos al espacio, los mismos para los personajes que para el público. Los espectadores tenían que cruzar por el escenario antes de llegar a las gradas, “dejar unas pisadas por la playa de *Iliria*”. Sólo ellos podían dejar sus huellas en el piso de madera. Mi intención era provocar una impronta del paso del público en el escenario como las que descubrí, hechas en *Cuarteto* y *Los justos*.

En la temporada de El Galeón convivíamos con otros montajes por lo que había que montar y desmontar. Mi primera preocupación fue limpiar la parrilla de iluminación y colocar únicamente las luminarias que íbamos a usar para subrayar la economía del diseño. Ludwik insistió en usar las luces fluorescentes pero me parecieron demasiado mortecinas para *Iliria*. Decidí colgar 24 *ciclolights*, con un difusor *frost*, afocadas hacia la claridad del piso. Al encenderlas obtuvimos un resultado sorprendente: un espacio sin sombras. El único cambio en la iluminación operaba al final de la obra con la canción de *Feste*. Nos íbamos al oscuro final en sesenta segundos. La oscuridad entraba tan lentamente que podías sentir cómo se iba ajustando tu pupila. La luz era agrisada, muy similar a la de un lento eclipse de sol. La experiencia era igual para los actores que para los espectadores. Un extraño final “feliz” lleno de melancolía...

Como puede notarse, en *Noche de Reyes* repetimos las mismas premisas estéticas probadas en los montajes anteriores: materiales vivos, cero ilusionismo, luz difusa. El espacio se percibía infinito y cualquier basurita era visible, cualquier desperfecto o mancha se apreciaba desde lejos... ¡El microscopio teatral volvía a funcionar! A pesar de la amplitud del espacio, los trazos para la escena se restringieron a una T. Dos accesos a los

lados del espacio, un pasillo de tránsito pegado a la pared de fondo y una larga pasarela al centro. Los personajes caminaban más de 30 metros antes de decir sus parlamentos, lo cual le daba oportunidad al espectador de visualizar su humanidad, sus defectos y sus intenciones. Cada pequeño gesto se volvió sumamente notorio. Las transgresiones sociales de la obra también encontraron expresión en la forma en la que Ludwik usó el escenario. *Olivia* y *Orsino* accionaban muy cerca del público y, en su presencia, los sirvientes se mantenían a distancia, o hasta el fondo, de tal forma que el señor era grande y el sirviente pequeño, la voz del señor clara y matizada y la del sirviente gritada y vulgar. En las fotografías de Andrea López y José Jorge Carrón es posible revisar los detalles de una performatividad dramática exaltada por la pulcritud del espacio y por la acuciosidad de Ludwik.

Noche de Reyes o como quieran duraba tres horas y 20 minutos, y no tenía intermedio. Se estrenó el 12 de agosto de 2004 y el teatro se llenó cada noche. En noviembre, el montaje se presentó en el Centro Cultural Tijuana en la XXV edición de la Muestra Nacional de Teatro de Tijuana donde comprobamos que la potencia de su belleza también funcionaba *on the road*...

A Ludwik lo fue consumiendo el cáncer y murió poco después de finalizada la temporada. A los pocos meses, fui designada como directora de Teatro de la UNAM y durante unos años me dediqué a la producción del teatro universitario. De los procesos creativos en los que trabajé con Margules a lo largo de casi diez años quedarán los testimonios de los actores, de sus colaboradores, de los críticos y del público. Supongo que el recuerdo se borrará también.

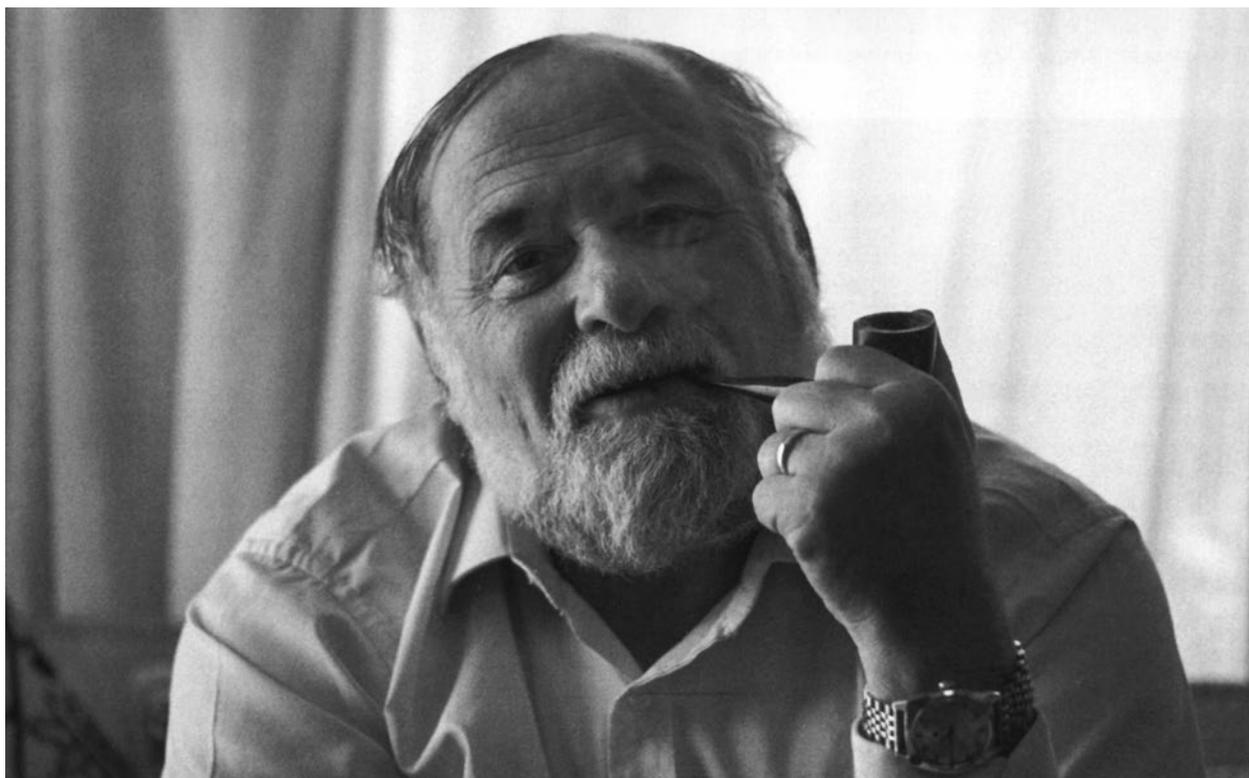
Estoy convencida de que Ludwik era un verdadero artista de teatro contemporáneo. Probablemente el más contemporáneo de todos los directores mexicanos del siglo XX, que supera la “modernidad” de los directores a los que él consideraba sus maestros.

Me pregunto si su pasión por la ficción le hubiera permitido asimilar el desdibujo de la figura del director escénico como el máximo “autor” de la puesta en escena y las rutas alternativas de la performatividad del teatro posdramático, tan bien expuestas por el investigador alemán Hans-Thies Lehmann. Me pregunto si después de resoplar y farfullar un rato le habría inquietado el trabajo escénico de directores como Romeo Castellucci, Tomas Ostermeier o Ivo van Hove, y se habría resuelto a revisar sus más profundas convicciones teatrales...

Encuentro una posible respuesta relejendo sus memorias:

Yo pertenezco al gremio de los directores que dirige una obra bien y otra mal. Pero siento que mis puestas sí se han ido depurando poco a poco. La depuración se lleva a cabo de forma instintiva. Es, de hecho, la vitalidad del director lo que lo lleva, consciente o inconscientemente, a depurar su material... Para mí todo esto tiene que ser instintivo, intuitivo, no retórico, no programado... Toda la depuración puede llevarte a un purismo estéril. Una cosa es un estilo y otra cosa es una capilla. Yo espero no haberme convertido en mi propia capilla... en todo caso la propia capilla, como la capilla de otros, es materia de esclerosis mental y falta de imaginación.

Feliz aniversario, Ludwik. **U**



Margules fotografiado por Christa Cowrie