

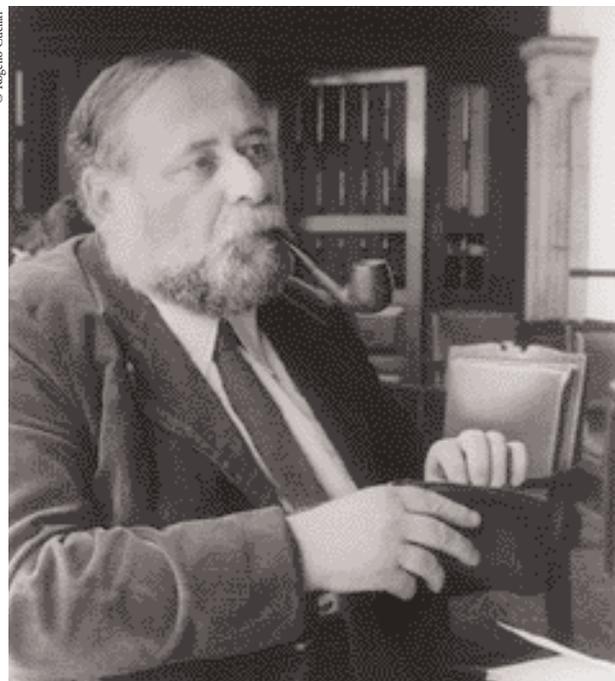
Encuentro con el espíritu trágico

Entrevista a Ludwik Margules

María Tarriba Unger

Profundo conocedor del lenguaje escénico; maestro preocupado por la formación del actor; director siempre en busca de la perfección teatral, e intelectual riguroso y sensible, Ludwik Margules concedió a María Tarriba la entrevista que a continuación se reproduce y con la que la Revista de la Universidad de México se une al homenaje realizado al maestro el pasado 9 de agosto.

© Rogelio Cudfilar



Ludwik Margules es considerado como uno de los directores más brillantes del panorama teatral mexicano. Su carrera ha sido contundente tanto en términos de calidad como de larga trayectoria. Aún cuando podemos detectar ciertas temáticas recurrentes u obsesiones en sus numerosas puestas en escena, es un explorador incansable de los medios escénicos que le permiten, a su decir, “ladrar desde el escenario”. Margules nace en Polonia en el año de 1933 y permanece en Europa hasta los veinticuatro años de edad, por lo cual vive la Segunda Guerra Mundial y la invasión soviética a Polonia. Estudia periodismo en la Universidad de Varsovia y, al llegar a México, realiza diferentes actividades: prefecto en una escuela, empleado en una fábrica de tabiques, asistente de fotografía y estudiante de cine, hasta que se decide en definitiva por la dirección de teatro.

A partir de los años setenta, Margules se dedica a la docencia y empieza a producir obras en las que ya se distin-



De la vida de las marionetas de Ingmar Bergman, 1983



De la vida de las marionetas de Ingmar Bergman, 1983



De la vida de las marionetas de Ingmar Bergman, 1983

que por un estilo severo, sin descuidar la originalidad y la imaginación. Se comienza, también, a crear una especie de mito alrededor de su persona, actores y estudiantes se quejan de su excesiva exigencia, aun cuando reconocen tenerle una admiración desmedida. Sus puestas en escena son siempre objeto de controversia entre el público y los críticos teatrales. Hablar sobre Margules se convierte en uno de los principales divertimentos de los estudiantes de teatro universitario. Lo cierto es que, a través de su carrera, Margules cuenta con logros artísticos impresionantes como La trágica historia del Doctor Fausto, Ricardo III, El tío Vania de Chéjov y De la vida de las marionetas de Ingmar Bergman.

En 1996 monta Cuarteto, de Heiner Müller, que se convierte en un éxito rotundo. Esta obra se basa en la novela de Choderlos de Laclos que fue luego adaptada al cine bajo el título de Relaciones peligrosas. Ludwik Margules se sirve de la anécdota para explorar el terreno escabroso de la relación entre erotismo y poder.

La entrevista que presentamos a continuación se desarrolla en casa de Margules, el artista. Habla de manera casi inaudible, lo cual nos hace pensar en alguien que está acostumbrado a ser escuchado con mucha atención. Se expresa con vehemencia e intercala pausas inmensas que se antojan como un afán por comunicar sus conceptos con perfecta exactitud.

Antes de establecerte en México, viviste en Polonia gran parte de tu juventud, ¿qué experiencias significativas recuerdas de ese periodo?

Llego a México a los veinticuatro años. Estudio periodismo en Polonia. En ese entonces, la Facultad de Periodismo de la Universidad de Varsovia era un lugar con una fuerte vibración política. Estoy hablando de un tiempo alrededor de 1956, cuando se dan grandes acontecimientos: la experiencia del estalinismo, la invasión a Hungría. Nos envuelve una atmósfera de gran ascenso artístico y cultural. Hay un florecimiento del teatro polaco y, en general, del europeo... Brecht en Varsovia, por ejemplo. El gran teatro polaco se genera gracias a una permanente atmósfera de ascenso espiritual.

Tengo entendido que viviste tanto la Segunda Guerra Mundial como la invasión soviética, ¿cómo afectaron estos acontecimientos tu percepción de la vida?

En primer lugar estos acontecimientos significan para mí el exilio en Rusia durante seis años. La experiencia de la guerra y de la invasión significa también una infancia torcida o, mejor dicho, una ausencia de infancia en términos convencionales. Al regresar a Polonia en 1946, me encuentro con un país que fue invadido por los nazis y luego avasallado por el totalitarismo soviético. Todo esto genera en mí un escepticismo respecto al hombre y hacia la posibilidad de lograr algún tipo de organización entre los seres humanos, una búsqueda redoblada, esencialista —diría yo.

¿Búsqueda redoblada? ¿Podrías abundar sobre lo anterior?

Sí, sí. Precisamente a causa de mi escepticismo respecto a la bondad del hombre, me interesa una redoblada búsqueda de sus valores esenciales. He visto lo que nadie jamás debe ver, durante la guerra. Esto fue lo que me convirtió en un ser maduro, con un mayor conocimiento del mundo y de la condición humana.

Tienes fama de ser un hombre duro entre tus actores, tus alumnos y, en general, entre la gente que trabaja contigo. Las experiencias que mencionaste anteriormente sobre la guerra, ¿fueron de alguna manera responsables de la forma de ser que se te atribuye?

No, no. Esto no tiene que ver con la guerra, sino con un sentido de autoexigencia. El mito de *hombre duro* fue levantado por gente de poca autoexigencia. Es como decir que uno es exigente porque trata de lograr el máximo de todos los colaboradores que toman parte en el hecho escénico y eso no es ser duro. En absoluto.

¿Por qué comienzas a hacer teatro?

Yo siempre digo que la respuesta a esta pregunta conlleva alevosía, ventaja y manipulación. Y es que uno ya se ha hecho una respuesta *sobreracionalizada*, misma que acaso tiene un poco que ver con la vanidad misma, ya que al tratar de explicarse el porqué uno hace un arte



Antígona en Nueva York de Janusz Glowacki, 1998



Los justos de Alberto Camus, 2002



Los justos de Albert Camus, 2002

en lugar de otro, incurro en una especie de maledicencia de análisis. Quizá la respuesta sería que hago teatro por intuición o por compulsión o por ciertas tendencias, y es que yo he visto mucho teatro. No tengo la respuesta perfecta a la pregunta, pero amén de ello, pienso que las dificultades de adaptación en México —otro clima, otra forma de vivir, con barreras y atracciones muy grandes— han contribuido a abrir lo que ya estaba sembrado desde la infancia. De cualquier manera, siempre he sentido una tremenda atracción hacia el teatro. Tal vez me dediqué al teatro porque no pude hacer cine (yo pretendía hacer cine). Creo que influye también el haber estado inmerso en una cultura teatral: he visto comedia del arte sin saber que era comedia del arte; he visto el teatro expresionista alemán; el gran teatro ruso, y también el teatro de los rusos que, a su manera, se imaginan que es teatro universal. He visto mucho teatro, teatro estadounidense también, en fin... Toda la vida he estado nutrido por el teatro. Le agradezco a México las duras circunstancias de adaptación, que quizá tengan que ver con mi quehacer teatral, pero para mí lo más importante es la necesidad de hablar o, como digo, la necesidad de *ladrar* desde el escenario.

¿Cómo ubicarías el teatro mexicano dentro del contexto teatral internacional?

Yo pienso que en términos de organización teatral estamos en la olla, pero en términos de presencia de talento diría que estamos igual o mejor que otros países. Pero con mucha frecuencia el talento está desperdigado

y desperdiciado por falta de una vida teatral plena, de alto nivel, que guardara cierta continuidad de generación en generación. Alguna vez, Edward Gordon Craig dijo que el teatro es la máxima expresión de la inteligencia humana, pensando en la medida en que logra fundir toda la experiencia humana a través de las diferentes artes que inciden en el hecho escénico.

Alguna vez te referiste a la labor del director como un intento de “jugar a ser Dios...”

El director crea vida en el escenario. En esta medida, se torna omnipresente. Además, no podría ser de otra manera, si concebimos la puesta en escena como un hecho autoral de quien la crea y en donde todos los elementos quedan *recodificados*. Yo más bien hablaría de un hecho poético, de un director que conforma un hecho poético a través de su ficción, a través de una narrativa escénica. En este sentido, el director es realmente un dios, un creador que descubre mundos para conformar una ficción a través de la cual se expresa, una ficción poética. Es en este sentido que trabaja el director.

¿Cómo definirías la poesía escénica?

Sería la máxima capacidad de síntesis para expresar algo, de síntesis y pureza en la articulación de la palabra y demás elementos teatrales.

¿Qué te ha dado el teatro?

Una razón para vivir... la más importante.

El director crea vida en el escenario. En esta medida, se torna omnipresente. Además, no podría ser de otra manera, si concebimos la puesta en escena como un hecho autoral de quien la crea y en donde todos los elementos quedan *recodificados*.



Cuarteto de Heiner Müller, 1996



Cuarteto de Heiner Müller, 1996



Cuarteto de Heiner Müller, 1996

Durante el trabajo de puesta en escena, ¿qué relaciones buscas crear entre tus colaboradores?

Las relaciones de un trabajo en equipo. Que cada colaborador contribuya con sus capacidades para el desarrollo de un trabajo colectivo. Concertar los valores individuales de cada artista que compone la comunidad de hacedores para plasmar una puesta en escena.

¿Qué problemas enfrentas con tus colaboradores “tras bambalinas”, es decir, durante los ensayos?

Son varios problemas, pero en términos generales uno se enfrenta con la dificultad de organizar diferentes sensibilidades, mismas que con frecuencia no encuentran su expresión en el trabajo colectivo. Este problema se manifiesta a veces como una necesidad de confirmación individual o, más bien, de protagonismo. Tenemos a veces individualidades opuestas, aunque participen del mismo arte, que difícilmente pueden contribuir armoniosamente en la constitución de una puesta en escena. Hay conflictos de tipo logístico, exabruptos personales, situaciones conflictivas, pero con todo y todo, gracias a que sale a relucir la sensibilidad de los artistas, de los técnicos, y a pesar de que sea en forma conflictiva, finalmente todos participan del hecho teatral: lo hacen, lo construyen y conforman.

En una puesta en escena coexisten diferentes lenguajes (el texto, la escenografía, el movimiento, etcétera), ¿cómo logras conjuntar esos diferentes lenguajes?

Hablo con el representante de cada una de las disciplinas que participan del hecho teatral en el lenguaje de su disciplina. Pobre del director que no es mejor que su escenógrafo, pobre del director que no conoce mejor los procesos de asimilación actoral que el mismo actor. Todo esto es parte del bagaje de cultura teatral que necesariamente debe tener el director.

Utilizas mucho el término organicidad al referirte a la puesta en escena. ¿Qué significa para ti una puesta en escena orgánica?

Me refiero a la carencia de ornamentalismo, a la fu-

sión de todos los elementos de la puesta en escena en un estilo, en un lenguaje. La preponderancia de la estructura de la puesta en escena, concebida en términos de la máxima economía de medios. A fin de cuentas, la organicidad es el encuentro de una articulación. Añadiría que el ornamento, el adorno, la verborrea, la pirotecnia, los excesos histriónicos son elementos contrarios a la organicidad de una puesta en escena. Éste es, a fin de cuentas, el triunfo de un estilo sobre la dispersión retórica.

Has sido maestro de dirección durante muchos años, ¿qué rasgos de carácter consideras que favorecen la vocación de un director?

Ante todo, más que rasgos de carácter, deben existir condiciones. Una de éstas es la de tener algo que decir sobre el arte y el mundo, otra la de sentir una necesidad vital, instintiva, de supervivencia, por hablar desde el escenario y por construir ficciones. ¿Rasgos de carácter? Se necesita tener imaginación poética, misma que incluye sensibilidad, querer hablar de verdades a través de la boca de otros, conformarse con la historia, que es muy difícil. Tener capacidad de organización, liderazgo y carisma.

El ser director, en cuanto implica necesariamente una situación de dominio, ¿no entraña a veces una ambición de poder solapada?

La ambición de poder, que con frecuencia aparece al conformar un hecho artístico teatral, más bien obstaculiza la conformación del mismo hecho. No se trata de gobernar, se trata de producir una obra de arte. Existe el director, dirige un grupo de gente involucrada en la conformación de la puesta teatral y este grupo, necesariamente, tiene que expresar la visión artística de quien crea, de quien pone en movimiento el desarrollo del trabajo teatral. En este sentido el director es el líder de un grupo, el que por una parte no puede ni debe traicionar la idea de un proyecto artístico y, por la otra, cada colaborador del hecho teatral tiene que desarrollar su disciplina aportando su propia sensibilidad. El director tiene que cuidar que el proyecto de la puesta no quede distorsionado sino enriquecido por la aportación de sus colabo-



Cuarteto de Heiner Müller, 1996



Señora Klein de Nicholas Wright, 1990



Señora Klein de Nicholas Wright, 1990

radores. Con frecuencia varían los tonos, los estilos de comunicación del director con su grupo, algunos dan pie a la comunicación o a la incomunicación, pero sólo son diferentes tonos, formas de abordar el trabajo en equipo. Jamás hay que confundir la puesta en escena con un hecho político o un pleito. A fin de cuentas, se trata de un hecho autoral, se trata de articular el material de los sueños de un director mediante la participación de un grupo de gente y de la capacidad de aquél para que sus ideas sean expresadas mediante la puesta en escena.

En tu trabajo artístico, ¿identificas temas recurrentes? O, dicho más claro, ¿cuáles son tus obsesiones?

Yo diría que hay un tema que me ha interesado muchos años y ha sido encontrar cómo funciona el poder en el comportamiento del hombre. El hombre involucrado en términos de hacedor y de víctima del poder, la clase de poder que puede generar la miseria del hombre. La presencia de lo grandioso y lo miserable en el ser humano y su comportamiento. Me ha interesado siempre la presencia de lo grotesco, de la degradación humana. Hablaría también de una obsesión permanente por hablar de una manera más precisa en cada puesta en escena, de evitar la dispersión, de evitar divagar, de comunicar el material de los sueños sin ornamentos, con su esencia. Me atrae en forma inverosímil el encuentro del espíritu trágico y descubrir las facetas de su comportamiento. Lo sensorial, la presencia del mundo erótico, la violencia... La trivialización de lo erótico me ha interesado siempre en mis puestas en escena.

¿Cómo concibes el conflicto entre erotismo y poder?

Este conflicto siempre está presente y lo visualizo como la esencia del espíritu trágico. Creo que la imperiosa necesidad de realización amorosa deviene en actos de poder.

¿Podrías hablar un poco sobre el proceso que va de la concepción de una temática general a su cristalización en el escenario?

Todo esto tiene que ver con una adecuada estrate-

gia para organizar el trabajo de la puesta en escena. A fin de cuentas, además de todo un trabajo de análisis previo a los ensayos, la estrategia consiste en no romper jamás los puentes de comunicación con la propia sensibilidad bajo condiciones de presión cuyo obstáculo más terrible es la autoexigencia. Y también es preciada la capacidad para crear una estrategia que permita una comunicación eficaz entre los colaboradores, cuyo fin es el logro del objetivo escénico.

En cuanto a la búsqueda de una estrategia eficaz para la comunicación con el espectador...

No hay recetas. Hay experiencia y en toda obra, en cada encuentro de cada grupo de espectadores con la puesta en escena, la experiencia es diferente. El director se plantea la búsqueda de mutua participación con el espectador. Situarse en el mismo rango de ideas, de sensibilidad. Aspira a encontrarse, a fin de cuentas, en la misma latitud de percepción, en la misma capacidad de asombro. Esto resulta esencial para construir ficciones en el escenario.

¿Hasta qué punto te interesa el ser comprendido por el público?

Existe, desde luego, un afán de ser comprendido por un público preparado pero, en medio de este público, me interesa el más sensible y es con quien trato de comunicarme. Si de paso resulto ser comprendido por uno más o por muchos, me doy por bien servido. El "público en general" no me interesa: no hay tal. Los públicos se definen por sus gustos, por sus aspiraciones, por sus anhelos, por situaciones en las que se encuentran. No hay público en sí. Existe también el público de carpa y el de vodevil y existe un público culterano, el más cerrado. Pero existe también un público sensible, cuya preparación educativa no es muy alta, pero es un gran público. También está el público más preparado, el poseedor de una cultura teatral que le permite ser el más abierto, el más sensible. Este último es un público que desea comunicarse con el mundo interior del director, de la puesta en escena, pero esto ya implica un nivel, una

aspiración, una selectividad y una capacidad críticas. Es, ante todo, un público que desea aunar la emoción y el intelecto, es decir, que no disgrega estas cualidades del ser humano.

¿Qué opinión tienes de las nuevas formas de arte escénico, como la danza, el teatro, el performance, etcétera?

Soy un gran enemigo de todo eso, soy enemigo del multimedia en el hecho teatral. Sófocles no necesita de multimedia y esas cosas.

Entonces, ¿qué es lo específico del hecho teatral? O, mejor dicho, qué es el teatro para ti?

Bueno, se trata, antes que nada, de una operación escénica de tiempo y espacio que requiere de la presencia del actor y del manejo del movimiento, del espacio, del texto y otros elementos que conforman imágenes que resumen sentido.

¿Qué vertientes identificas en el teatro mexicano actual?

Diría yo que, ante todo, hay una búsqueda de identidad en general y, en específico, una búsqueda de identidad teatral a través del uso de una materia prima que sería la Historia de México. En este sentido me refiero al trabajo de Vicente Leñero, de David Olguín, por dar

algunos ejemplos. Yo diría que esto sería uno de los rasgos. También encuentro una búsqueda de gran plasticidad en la puesta en escena. Hablaría también de intentos de comunicación sensorial aunados a un claro detrimento de los valores intelectuales. También existe la presencia de puestas en escena más bien panfletarias en los últimos años. Pero, por otra parte, distingo un brote de gran talento teatral, artístico actoral, ante todo de talento femenino. Hablaría de una búsqueda de la contemporaneidad en lo clásico. Hay mucho “didacticismo” en el sentido peyorativo de la palabra. Pero hablaría también de grandes brotes de talento. En fin, creo que hay la tendencia hacia una gran plasticidad de la puesta en escena. En realidad no hay hechos revolucionarios en nuestro teatro actual. En cuanto al teatro comercial, por lo general está mal hecho. Ojalá tuviera verdaderas aspiraciones profesionales.

¿Y tus hobbies?

La fotografía, la cocina, buceo... bucear es muy especial: es la máxima sensación de libertad y de belleza.

La entrevista termina cuando Margules, con los ademanes bruscos que lo caracterizan, apaga la grabadora abruptamente. U



La trágica historia del Doctor Fausto de Christopher Marlowe, 1966