



LUDWIK MARGULES: HACIA UNA POÉTICA DE
LA REDENCIÓN A TRAVÉS DEL TEATRO

*LUDWIK MARGULES: TOWARDS A POETICS OF
REDEMPTION THROUGH THE THEATRE*

María Teresa Paulín Ríos

Instituto de Artes, UAEH

(teresapaulin@hotmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-3698-7623>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.49.06

ISSN 2444-3948

Resumen: La intención de este texto es comprender las razones que motivaron al director de teatro Ludwik Margules a realizar una búsqueda de los elementos fundamentales que constituyeron su lenguaje teatral. La hipótesis que se plantea propone que Margules hacía el teatro que anhelaba ver en escena, aquél que le permitía dialogar con su ética, identidad e historia de destierro para comprender los motivos que llevan al ser humano a cometer actos monstruosos. El artículo expone la visión del director y concluye que la poética de Margules expuso las emociones de actor como vía de redención de su propia historia. Para la realización de este artículo nos basamos en una serie de publicaciones sobre Margules, así como en algunos planteamientos tomados del libro *La pasión del poder. Teoría y práctica de la dominación*, de José Antonio Marina.

Palabras Clave: Ludwik Margules, Teatro, Lenguaje teatral, Mecanismos de poder, Poética.

Abstract: The intention of this text is to understand the reasons that motivated the theater director Ludwik Margules to make a research for the fundamental elements that constituted his theatrical language. The hypothesis proposed that Margules made the theater he wanted to see on stage, the one that allowed him to dialogue with his ethics, identity and history of exile; understand the intention and motives that lead the human being to commit monstrous acts. The article exposes the vision of the director and concludes that the poetics of Margules exposed the emotions of actor as a way of redemption of his own story. For the realization of this article we rely on a series of publications on Margules, as well as on some approaches taken from the book *The passion of power. Theory and practice of domination*, by José Antonio Marina.

Key Words: Ludwik Margules, Theatre, Theatrical language, Mechanisms of power, Poetic.

Sumario: 1. Introducción. 2. La búsqueda de un lenguaje propio. 3. El papel del conflicto dentro de los mecanismos del poder. 4. La redención a través del teatro. 5. Conclusión. 6. Obras citadas. 7. Notas.

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

MARÍA TERESA PAULÍN RÍOS. Doctora por la Universidad de la Sorbona, formó parte del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) y cuenta con el Perfil deseable del Programa de Mejoramiento del Profesorado (PROMEP). Es Coordinadora de Investigación, Desarrollo e Innovación del Instituto de Artes, en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH); y actriz y directora de la compañía franco mexicana Naranja-Escena, fundada en París. Fue beneficiaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y del Programa de Apoyo a la Difusión, Investigación y Docencia de las Artes (PADID), entre otros. Ha publicado diversos textos, entre ellos el libro *El teatro depurado y sin concesiones de Ludwik Margules*, bajo la editorial Paso de Gato. Formó parte del 6to. y 7mo. comité de organización del Congreso Nacional de Teatro y es responsable de la *Cátedra Patrimonial Ludwik Margules*.

I. INTRODUCCIÓN

Anteriormente se ha escrito sobre los elementos fundamentales que constituyeron el lenguaje teatral de Ludwik Margules¹, por lo que la intención de este texto es comprender las razones que motivaron a este director a realizar una búsqueda de los elementos fundamentales que constituyeron su lenguaje teatral. A través de las siguientes preguntas, indagaremos sobre su vida y las posibles causas: ¿cuál era el propósito de la búsqueda de un lenguaje propio? ¿existía otro motivo más allá del deseo de articular una poética personal? ¿qué hay detrás de la creación de un método de dirección actoral concebido para exponer las emociones del actor como materia prima de la puesta en escena? ¿qué lugar ocupa el conflicto en su poética? ¿Consiguió Margules crear el lenguaje de su propio corazón?, ¿cuál fue? La hipótesis que se plantea en este texto propone que Margules hacía el teatro que anhelaba ver en escena, aquél que le permitía dialogar con su ética, identidad e historia de destierro, comprender la intención y los motivos que llevan al ser humano a cometer actos monstruosos. Razón por la cual muchas de sus obras giraban en torno a temas como las conductas del hombre frente a los mecanismos de poder. El artículo expone la visión de Margules sobre el trabajo actoral y comparte las inquietudes que llevaron al director a crear un teatro descarnado y visceral, sobre todo a partir de los años setenta, como vía de redención de su propia historia.

Con la intención de articular el objetivo planteado el texto se encuentra organizado de la siguiente manera: comenzaremos por hablar brevemente de su infancia y juventud, hasta su llegada a México, con el propósito de mostrar al lector el panorama de una vida marcada tanto por la Segunda Guerra Mundial, aludiendo a la invasión de Polonia por el ejército alemán, como por la invasión soviética. Durante la siguiente parte, se explicará su visión sobre la necesidad de crear un lenguaje propio capaz de responder y dialogar con su presente, inmediatamente después, se planteará el papel que jugaba el conflicto para Margules dentro de los mecanismos de poder. Finalmente, se desarrollarán las conclusiones a partir de la información compartida y se expondrán aquellos que consideramos los motivos que pudieron haberlo llevado a la articulación del lenguaje que lo caracterizó hacia el final de su carrera, el cual utilizaba el conflicto como eje del comportamiento humano y, la transgresión como acto poético liberador.

Para la realización de este artículo se reflexionó a partir de diferentes documentos. Se consultó el libro *La pasión del poder. Teoría y práctica de la dominación*, de José Antonio Marina, ya que desataca algunos mecanismos de poder que pueden resultar tanto constructivos como destructivos. Además se tomaron en cuenta una serie de publicaciones sobre el trabajo de Margules: libros y entrevistas al director en periódicos impresos; finalmente, se estudiaron sus bitácoras de dirección; material que se puede consultar en la Biblioteca de las Artes, dentro del Centro Nacional de las Artes (CENART), en la Ciudad de México.

Ludwik Margules fue uno de los directores y pedagogos más importantes del teatro mexicano. Su obra rebasa las cuarenta puestas en escenas, las cuales marcaron un antes y un después en los escenarios de México. El trabajo que realizó durante sus últimas puestas en escena, *Cuarteto*, de Heiner Muller, *Los Justos*, de Albert Camus y *Noche de Reyes o como quieran*, de William Shakespeare, entre otras, fue conocido por su estética depurada, concebida para exponer las emociones del actor en el escenario. Esta estética estaba acompañada de un riguroso trabajo de dirección actoral que se destacó por encima del teatro de su época. Su actividad como pedagogo fue prolífica, pues formó a numerosas generaciones de artistas dentro de las diferentes instituciones en las cuales trabajó como director y maestro: la Escuela de Arte Teatral del INBA, el Centro Universitario de Teatro, el Núcleo de Estudios Teatrales, el Centro de Capacitación Cinematográfica, el Foro de la Riviera y evidentemente el Foro Teatro Contemporáneo, su escuela.

Hijo de padres judíos, Ludwik Margules nació en la ciudad de Varsovia en 1933. Más tarde adquirió también la nacionalidad mexicana. Desde pequeño sus padres lo llevaron a ver todo tipo de espectáculos, tanto los infantiles como la ópera y otras puestas en escena destinadas para el público adulto; ahí comenzó su amor por el teatro.

En 1939, durante la Segunda Guerra Mundial, él y su familia emigran a Magnitogorsk, en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Parten buscando mejores condiciones de vida, pues en Polonia sufren de hambre. Permanecen un año en los Montes Urales y cinco años en Tayikistán, en ese entonces república soviética; pero las condiciones de vida fueron incluso peores que en Polonia, ya que la región es desértica, entre otras desventajas (Obregón, 2004, págs. 43-44). En noviembre 2004, el director declara lo siguiente durante una entrevista realizada por la periodista María Tarriba Unger:

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. (Margules, 2004, pág. 92)

La infancia del director es dolorosa y la violencia se mantiene presente. El padre de Margules regresa a Varsovia en 1945, después de haber sido herido en una huelga obrera, pero no se reunirá con su esposa y sus dos hijos sino hasta seis meses después, en Polonia. El director contaba con trece años cuando abandonó la URSS. De 1953 a 1957 estudió Periodismo en la Universidad de Varsovia; inmediatamente después de terminar su carrera viajó a México junto con su esposa e hijos, decidido a vivir en un país más libre, en el que cuenta con familia del lado materno. Aterrizó en el Distrito Federal, ahora la Ciudad de México, con 24 años de edad y sin conocer la lengua castellana².

2. LA BÚSQUEDA DE UN LENGUAJE PROPIO

Sosteniendo una búsqueda y una interpretación particular del texto en cada una de sus puestas en escena, Margules buscó realizar ciertos objetivos a lo largo de su obra. Uno de ellos, el que más le apasionaba y, por lo tanto, el más constante, era sin duda la búsqueda de un lenguaje escénico propio. El director pensaba que la realidad de cada creador escénico debía inspirarlo en la búsqueda de un lenguaje teatral que expresara lo más fielmente posible la realidad de su tiempo (Margules, 1971, pág. 4). Para el director el compromiso de un hombre de teatro consistía en la búsqueda de un lenguaje estético que correspondiera a su ética. Peter Brook, Jerzy Grotowski y Antonin Artaud le parecían grandes revolucionarios porque encontraron expresiones teatrales que se correspondían con el presente, a su actualidad³ (Margules, s/f).

Margules declaraba que existía un miedo por parte de los creadores a usar el «lenguaje de nuestros días», el lenguaje de su época: «[...] cada

época tiene tantos lenguajes cuantos artistas existen, y el artista auténticamente grande es aquél que sabe encontrar su lenguaje personal, sin temor de ir contra las corrientes de moda [sic]» (Margules, 1971, s/p). El director se declaraba enemigo de las modas teatrales porque le parecía que significaban una tentación superflua, una evasión de los encuentros teatrales y no una asimilación hacia nuevas experiencias; opinaba que las modas eran la inclusión de lo intrascendente del momento (Margules, 1989, pág. 3).

Enemigo también de la banalidad, del efectismo y del teatro «cotidianito», como él lo llamaba, experimentaba en cada puesta en escena y se aventuraba en busca de un lenguaje propio, como resultado de una «desesperada búsqueda de expresión» (Margules, 1971, pág. 4). Pensaba que un director de teatro debía ser honesto consigo mismo y ser eficaz para plasmar su estética y su lenguaje (Margules, 1974, pág.12); le parecía además que este era también el papel de cualquier artista:

El director es un artista que expone su punto de vista sobre la vida, en búsqueda permanente de su propio lenguaje escénico. No es un simple intérprete o recreador del texto literario escrito para la escena, o ilustrador. Y es ante todo un artista desesperado por encontrar la comunicación en el espectador, que se convierte en el teatro, es un partícipe del elemento más importante y a la vez la finalidad de toda expresión teatral. Me refiero en ese elemento fundamental, a la comunión espiritual entre el actor y el espectador, una comunión casi religiosa, porque si no se logra esto, no hay teatro, aunque puede haber representación, circo, discurso, o lo que sea; pero no teatro. (Margules, 1971, pág. 4)

No obstante, el director estaba consciente de lo difícil que resultaba esta comunión entre los actores y los espectadores; sabía que su teatro era complejo y que eran pocas las personas que estaban dispuestas a participar imaginativamente, que se dejaban transgredir por el texto vuelto acción a través de los actores; el suyo era un teatro que apelaba a la inteligencia del público. Además, el director pensaba que los espacios grandes, diseñados para grandes masas, favorecían a la dispersión e impedían la intimidad entre el actor y el espectador, intimidad que resultaba capital para él y que durante los últimos años de su vida lo llevó a trabajar en el Foro Teatro Contemporáneo; un pequeño espacio en dónde también impartía clases.

Por esta razón, al final de su carrera se sintió atraído por realizar una obra con un actor frente a un único espectador, intención que no se llevó a cabo por una enfermedad avanzada. No obstante, nos preguntamos en caso de que la empresa hubiera sido exitosa, ¿quién habría sido aquél espectador sentado frente al actor que interpretaría la obra? Si Margules aseguraba su necesidad de permanecer presente durante cada función, ¿cómo habría resuelto su presencia en la butaca? ¿Habría sido el propio Margules el único espectador presenciando *El Misántropo* de Molière?⁴ Nunca lo sabremos. Lo cierto es que su consciencia sobre la imposibilidad de llegar a todos los espectadores aparece muy pronto, casi al principio de su carrera. En una entrevista realizada en 1971 por la periodista Norma Basna encontramos ya la inquietud por establecer esta íntima comunión con el público:

«Entre todo el público siempre se encuentra uno o un par de espectadores que necesitan la comunicación espiritual y que se encuentran por eso, capacitados sensiblemente para participar en el rito teatral. Si logro entenderme aunque sea con un espectador, mi tarea estará cumplida. Por lo demás, no creo que el teatro es asunto de mayorías, sino de los que lo buscan porque lo necesitan. Las mayorías necesitan fútbol y televisión y con eso satisfacen sus necesidades de comunicación. El teatro siempre ha sido y será asunto de minorías; aunque mi anhelo más ferviente es que esas minorías llenen las salas de teatro, y por mucho tiempo tengan la necesidad de participar en este exorcismo.» (Margules, 1971, pág. 4)

Aunque se le acusó de excluir a un vasto sector del público por trabajar sobre temáticas cultas y universales (Margules, 1990, págs. 3, 4), Margules mantuvo su posición hasta el final de sus días. En otras palabras, el director no creía en el teatro complaciente de las masas y por lo mismo nunca se interesó en él, pensaba que la complacencia era la muerte del teatro. Por el contrario, optaba por la exigencia de un alto nivel de trabajo. Por esta razón consideraba que se necesitaba un público con formación, culto y, en este sentido, exigente. El director afirmaba que el teatro no podía crecer sin un público ilustrado que exigiera calidad, y estando consciente del descenso general en la cultura, pensaba que en México existían estos espectadores, aunque fueran pocos.

Junto a esta exigencia de participar activamente por parte del público, el director estaba consciente de que los actores eran los principales responsables para que el diálogo con los espectadores se llevara a cabo. Las imágenes de los actores, sus emociones y su capacidad de comunicar, eran el elemento que activaba el mecanismo para que tal comunión pudiera existir:

La ética de un zapatero se concreta o se cifra en hacer bien los zapatos; la ética de un actor significa transmitir al espectador el océano de las emociones... entablar un diálogo altamente espiritual con el espectador. A fin de cuentas, cumplir con el rol que le impone la sociedad de representar a los otros y de representar a esa misma sociedad... La ética y la moral de un actor se encuentran en el tablado de un escenario... en el espacio poético de un hecho teatral, en su capacidad máxima de crear y transmitir ficciones. A fin de cuentas, en su capacidad de representar a la gente y de narrar historias. (Margules, 1990, pág.12)

Pero ante todo, Margules se asumía como el primer responsable, ya que incluso los actores eran escogidos por él; así lo participaba constantemente en sus clases. Si algo no funcionaba en la puesta en escena, la culpa la tenía sin duda el director, responsable de todo lo que acontecía en el proceso y durante las representaciones. Por esta razón trabajaba como una «máquina de guerra», en sus propias palabras, sin descanso, sin excusas, para que el resultado estuviera a la altura de las más altas exigencias. Colaboradores como Alejandro Luna e Hilda Valencia, entre muchos otros, afirman que recibían llamadas del director a las tres de la mañana para informarles sobre las resoluciones que había encontrado para tal o cual escena (A. Luna, comunicación personal, 14 de agosto del 2013). Esta entrega sin medida lo hacía enfermarse en cada una de sus obras. Durante el montaje de su penúltima puesta en escena de *Los Justos* de Camus (2001), Margules tuvo una embolia y el doctor prácticamente le dio a escoger entre el montaje y su vida. A pesar de lo difícil que pudiera resultar la decisión, el director nunca dudó y *Los Justos* se estrenó como estaba planeado.

Margules pensaba que un director no debía balbucear sus ideas, sino que debía existir precisión en la postura que sostenía y tenía muy claro aquello que no le gustaba en el teatro: «[...] la retórica, la literatura, la habladuría, el psicologismo fecal o elemental, el naturalismo escénico, y

un teatro puesto a nivel de los más bajos gustos del público» (Margules, 1971, pág. 4). Según él, jamás un director debía dirigirse a los gustos del público; por el contrario debía aspirar a la creación de un hecho poético. Junto a su obsesión por el desarrollo de un lenguaje propio existía una necesidad por la creación de dicho hecho poético que hablara desde el escenario, en el que participaban todos los elementos de la puesta en escena: el espacio, el tiempo, el actor, el texto y el momento (Margules, 1996, págs. 13-15).

Aseguraba Margules que el director debía ser un poeta que tuviera algo que decir sobre su realidad, ya que de otra forma solo estaría desarrollando un oficio como ilustrador. Siendo coherente con su búsqueda, el teatro de Margules se caracterizó por la complejidad y actualidad de sus discursos. Esta complejidad aparecía organizando el material de la puesta en escena para exponer el conflicto interno del actor, las contradicciones y los deseos que lo conformaban. En palabras de Margules, el director debía buscar expresar la poesía en el escenario, actitud que se ilustró en su concepción sobre la dirección teatral: «Es un acto poético de plasmar imágenes. Es organizar el material poético en forma polifónica. Es poder narrar con imágenes: el movimiento interno del actor y el movimiento externo de la imagen. Es organizar el material humano y plástico para exponer una propuesta propia» (Margules, 1987, s/p).

En la búsqueda de esta propuesta propia, Margules no se interesaba únicamente en autores poéticos, el director llegó a montar varios textos que le parecían menores, es decir, que no terminaban de posicionarse, o eran «sentimentaloides», según él mismo, como fue el caso de *Los Justos*, de Camus. Usaba estas obras, esta narrativa escénica como él la llamaba, como pretextos, como gérmenes que le permitían construir y complejizar su discurso. Realizó adaptaciones de estos textos, con la intención de dialogar en escena con los dramaturgos y exponer su punto de vista frente a sus obras, sin perder de vista la búsqueda de su lenguaje:

Un director tiene un lenguaje, la obra le sirve para expresarlo. El texto es materia muerta antes de la visualización en el escenario de un director. Sirve de punto de partida para expresar el mundo del director. En la dirección los elementos más importantes son: el mundo interior, la imaginación, y la capacidad creativa del director. Luego, su capacidad de realización de este mundo en colaboración con todos los que participan

en el espectáculo. El director trabaja con el hombre, sus emociones y su cuerpo, con el texto y el espacio. (Margules, 1974, pág.12)

A través de la depuración de los objetos⁵ y al final de su carrera de los espacios delimitados con muros, pero prácticamente vacíos, descubrió que la sustancia de su teatro se encontraban en las emociones humanas, expuestas a través del conflicto. El conflicto concebido como dos fuerzas opuestas, ideas, propósitos, pasiones, deseos, etc. Se puede conjeturar que la idea del conflicto en el teatro de Margules está ligada a la idea de «acto poético», ya que Margules afirmaba que no existía teatro sin conflicto y que paralelamente el director debía ser un poeta; por lo que se puede deducir que para él no existía un teatro poético sin un conflicto de por medio. Su lenguaje entonces se concentró en organizar los elementos de la puesta en escena de forma tal que se consiguiera exponer al actor en conflicto; *No hay teatro sin conflicto*, fue incluso el encabezado de una entrevista para el periódico *La Jornada* en 1987.

3. EL PAPEL DEL CONFLICTO DENTRO DE LOS MECANISMOS DEL PODER

Los conflictos que permean la obra de Margules siempre giran en torno a los mecanismos de poder, ya sea de forma evidente como en *Fausto*, o de forma medianamente velada como en *Noche de reyes*. Las problemáticas se relacionan con el sometimiento de la libertad y con los estímulos y reacciones que desencadenan estos mecanismos, pero también con los ambientes y situaciones que las generan. A pesar de tener una visión poco esperanzadora, para Margules siempre permaneció vivo el anhelo por el logro utópico, pensaba que de alguna manera la puesta en escena, como todo hecho artístico, mostraba el conflicto para conciliar la utopía con los resultados concretos, pragmáticos: «Los conflictos a los que se enfrenta el hombre en esta época, al sacarlos a la luz del tiempo, al hacerlos presentes cuestionan su presencia en este mundo»(Margules, 1994, pág. 14D).

Hasta ahora hemos explicado el papel del conflicto en el teatro de Margules, no obstante falta desarrollar el rol de los mecanismos de poder como detonador de su búsqueda. Para ampliar más este punto tomaremos el siguiente párrafo de José Antonio Marina, quien nos comparte en su libro *La pasión del poder*, la siguiente cita: «[...] el poder emerge

en el circuito del deseo, forma parte de su dinamismo, de ahí su aspecto vital y encarnizado. Si no hubiera deseos, o, al menos, sino hubiera deseos encontrados, no existiría el poder» (Marina, 2010, pág. 16).

Al emerger el poder en el circuito del deseo y las pasiones, tal como plantea Marina, es posible que Margules haya tenido que echar mano de estas últimas como elementos constitutivos del primero. Es decir, que el director buscara comprender los mecanismos de poder a través de la presencia del conflicto en el escenario; estudiando tanto los motivos que generaban dicho poder, como sus límites, contexto, estructuras y posibilidades más complejas. El poder como necesidad de imponerse frente a alguien más, como sucedió con *Ricardo III*, *Los Justos* y *Cuarteto*, entre otras de sus puestas en escena, que muestran como las buenas intenciones pueden generar grandes daños o esconden de alguna manera otros objetivos: logros y placeres personales, por ejemplo. El poder como un deseo que funciona en cadena y que puede aparecer en cualquier parte del mundo y en cualquier época como en *Noche de reyes o como quieran* de William Shakespeare.

El mismo Shakespeare y los autores isabelinos, admirados y profundamente estudiados por Margules, escribían continuamente sobre estos temas, razón por la cuál fueron parte del repertorio del director en numerosas ocasiones:

El poder esta en todas partes, rizomáticamente, incluso donde parece que solo hay servidumbre. Los dispositivos del poder permean la sociedad entera, sin posición definida. Bourdieu habla del «campo del poder», y explica: «la dominación no es mero efecto directo de la acción ejercida por un conjunto de agentes, sino de la propia estructura del campo a través del cuál se ejerce la dominación. (Marina, 2010, pág.16)

La dominación y su intento por conseguirla también se estudian en cada puesta en escena de Margules; víctima y verdugo; víctima y victimario, como él solía expresar. Son, como ya hemos visto, figuras que aparecen en su historia de juventud, imágenes que lo persiguen en su adultez y de las cuales posiblemente buscaba liberarse. Margules incorpora elementos de su pasado, temas, preguntas y situaciones que lo persiguen hasta fundir la obra con su propia historia, temas como la degradación del hombre frente a la violencia y su incapacidad de resistirla,

como expuso en *La fiesta* de Harold Pinter, también llevada a escena por el director.

En una cita de José Antonio Marina podemos encontrar la siguiente referencia de Montesquieu:

Según Montesquieu, el principio de todo gobierno son las pasiones humanas que lo ponen en movimiento, «el de la monarquía el honor y el del despotismo, el temor» (*Del espíritu de las leyes*, III, 1 y 11). En efecto, el poder pretende dirigir el comportamiento de otras personas, por lo que necesita intervenir en sus procesos de decisión, es decir, en el origen del comportamiento. (Marina, 2010, pág.77)

En otras palabras, es a través de las pasiones humanas como el honor y el temor, por mencionar algunas, que Margules investiga el origen del comportamiento del ser humano, especialmente del despotismo. El actor se convirtió para el director en un laboratorio que le permitió explorar y conocer las pasiones que ponen en movimiento a los gobiernos; las razones que generan las tiranías, las dictaduras, el totalitarismo tan sufridos por el director en cierta época de su vida:

¿Y qué hiciste con la escena de la Duquesa viuda y el valiente que sí arroja la bomba?», pregunté antes de la función a Margules. Pregunta estúpida, más que rebasada por los kamikazes y los musulmanes, *not to mention* lo ocurrido en el Teatro de Moscú tomado por los chechenos (que por cierto tienen una compañía de teatro sorprendente llamada Teatro Rustaveli). Pero caminando por la calle de Jalapa me dijo Ludwik: «vas a ver qué coctel hago con Dostoyevski y Orwell en el segundo acto, manito. La escena es clave: la Duquesa, católica, le propone el indulto con tal de que Kaliayev se arrepienta; él, en cambio, le hace ver que la religión y el Estado son lo mismo. Me vino a la cabeza el arrepentimiento que busca Occidente de Irak». No tengo que subrayar lo actual que *Los justos* tiene en la época moderna donde cientos de revolucionarios se amarran bombas al cuerpo. (Gurrola, 2004, pág. 13)

Por lo tanto, haber puesto en escena *Los justos* de Albert Camus es un decisión consecuente, ya que la temática es precisamente tanto el origen del despotismo y los temores que lo circundan, como el honor de la monarquía. Este último tema aparece reflejado en la escena de la Gran

Duquesa, quien ofrece el indulto a Kaliáyev, el terrorista que asesinó a su esposo, siempre y cuando este se arrepienta de su acción.



Fotografía por José Jorge Carreón de la obra *Los justos* de Albert Camus, puesta en escena de Ludwik Margules en el Foro Teatro Contemporáneo, 2004. En la imagen podemos apreciar a los actores a tan solo 80 cm del público. La luz y la distancia favorecen a la exposición de la intimidad de los personajes. De izquierda a derecha observamos a Rodrigo Vázquez, Arturo Beristáin, Emma Dib y Luis Rábago.

Si bien las épocas de los textos varían notablemente, las temáticas se repiten, convirtiéndose en eslabones que unen el presente, el pasado y el futuro. No obstante, el tiempo no es más importante, que las situaciones dramáticas que aparecen como constantes en sus obras. En 1974, Malkah Rabell le pregunta al director cuál ha sido la influencia de su infancia en sus relaciones, Margules comparte lo siguiente:

Indudablemente, mis obsesiones se deben a mi infancia. Me imagino que la infancia creó en mí ciertas obsesiones a las que soy particularmente fiel. Por ejemplo, una infinita compasión ante la debilidad, y una fascinación ante la fuerza. Me atrae la locura, atracción que tal vez se deba al carácter desatado de mi padre. No puedo escapar al sarcasmo

y todo lo veo a través de lo sarcástico. Creo en la relación íntima que existe entre víctima y victimario, ya que, al no resistirse, la víctima establece una solidaridad con el verdugo. Me obsesiona observar al hombre en todas las circunstancias y ver sus reacciones, y, cada vez con más pasión, odio el desprecio por la vida y la dignidad del hombre. De chico tantas veces vi como se pateaba a los hombres que no puedo olvidarlo. (Margules, 1974, pág.18)

Se debe tomar en cuenta que la estética de Margules cambió notablemente a lo largo del tiempo, ya que la depuración aparece durante los años noventa, no obstante, las temáticas son constantes desde el principio. En los años sesenta el director monta sus primeras puestas en escena, casi todas relacionadas con su historia de juventud: *El Dibuk* de An-Ski, *El primer paso en las nubes*, de Marek Hlasko, *El doctor Korczak y los niños* de Erwin Sylvanus, y *Los nombres del poder* de Jerzy Broszkiewicz, por mencionar algunas. Obras que ponen en evidencia los comportamientos del hombre frente a la violencia y sus distintas formas de resistencia. El director confiesa en 1974, hablando sobre en tercera persona:

[...] No puedo dejar de imaginarlo como el niño que huía por los caminos de la Polonia invadida, rumbo a la frontera soviética, mientras los ejércitos nazis le pisaban los talones. Todos estos años de infancia en un país desgarrado por la guerra y el hambre. Luego la vuelta a la vieja patria, los años en la Universidad y otra vez el camino del destierro. (Margules, 1974, pág.18)

El teatro era para Margules era una manera de relacionarse con el mundo. No obstante, su prioridad era cuestionar al ser humano, comprender su comportamiento y tomar una postura al respecto a través de las puestas en escena. En una entrevista del periódico *La jornada*, la periodista Martha Cantú le preguntó al director por qué se encontraba en el teatro, a lo que Margules respondió:

Probablemente porque quise ladrar mis verdades y ésta era la única manera. Pero ahora sé que es porque lo que más me obsesiona es el hombre y su comportamiento y me gusta reflexionar mediante la puesta en escena respecto a su sometimiento al poder, respecto a su sometimiento ante sus pasiones. Me conmueve lo trágico, la propensión trágica en el

hombre, su vocación trágica y la propensión hacia la tragedia. Cada puesta en escena para mí es la revelación de que se puede plasmar en el escenario y sostener una tesis y gritar, ladrar mis verdades. (Margules, 1987, s/p)

José Antonio Marina por su parte, relaciona el poder con la ética, el dramatismo, los mecanismos de dominación y también, basado en Barush Spinoza, con una fuerza creativa, capaz de articular nuevas posibilidades y realizarlas:

El estudio del poder es una travesía desde la biología hasta la ética, como sucede siempre que estudiamos algún producto de la inteligencia humana. Pero en este caso con mayor dramatismo. La ética aparece como el gran esfuerzo para frenar al poder y como el gran esfuerzo para inventar un poder diferente. Este proceso que nos aparta de la selva se da mediante tres grandes saltos de fase, en los que aparecen energías y posibilidades nuevas, y que constituyen el eje de la historia humana [...]. (Marina, 2010, pág. 24)

Además, Marina afirma que «el poder sólo existe en acto» (Marina, 2010, pág. 28) y que la figura del «hombre de acción» sirve de nexo entre el poder privado y el poder social, entre «el poder de» y «el poder sobre». Por lo tanto, qué mejor espacio para comprender los motores de las personas, sus deseos y necesidades fundamentales y también su desconocimiento, que el escenario. Incluso el propio Ludwik Margules puede ser considerado como uno de estos «hombres de acción» a los cuales se refiere el escritor: «Se trata de personas que tienen una enorme necesidad de actuar. Se les ocurren muchas cosas, necesitan sentir que movilizan energías propias y ajenas. Muchos no se dedican a la política» (Marina, 2010, pág. 19).

En efecto, Margules se dedicó a estudiar a los actores través del teatro, usando el escenario como una lupa gigantesca. Durante sus últimas puestas en escena, *Los justos*, de Albert Camus y *Noche de reyes*, de William Shakespeare, se apoyó de una luz constante que eliminaba cualquier sombra y exponía los gestos y las emociones del actor.

4. LA REDENCIÓN A TRAVÉS DEL TEATRO

Margules opinaba que el conocimiento del carácter y el comportamiento humano eran fundamentales. Y al mismo tiempo aseguraba que un director de escena descubriría el mundo con los actores. Afirmaba que durante el trabajo se sometía a una serie de exigencias en función de la naturaleza de su puesta en escena y en esa medida imponía las mismas exigencias a quienes trabajaban con él, las cuales eran muy altas para la mayoría de los actores. Este rigor implacable nacía de su necesidad por realizar una puesta en escena de calidad, en la que no existieran cabos sueltos en el escenario.

No obstante, esta exigencia estaba ligada a la necesidad de conseguir que los actores lograran transgredirse, es decir, que lograran ir más allá de sus límites, de su lugar común:

En resumen, creo que la sorpresa ocurre en un director cuando puede transgredirse, cuando tiene esta capacidad; es decir cuando puede tocar la libertad, porque la transgresión es libertad. De igual manera sucede lo mismo con un actor: si su trabajo no está estancado o no es rutinario, es el ser más libre del mundo porque cada noche puede transgredirse y tocar la libertad. (Margules, 1985, pág. 263)

Sin quitar el dedo del renglón el director insistía en construir este propósito, pues gracias a él ocurría el acto poético, pero sus métodos fueron cuestionados, se le acusó de exigente y autoritario, al punto de ser conocido en el ambiente artístico por estas características. Sin embargo, el director era consciente de lo que buscaba y paralelamente a la construcción de un lenguaje, también fue articulando un método de dirección actoral, influido por los directores Jerzy Grotowski y Peter Brook:

La autoridad de un director no se fundamenta en el mero ejercicio del poder, sino en el conocimiento del lenguaje teatral y de lo que necesita y desea decir con su puesta en escena. Me gusta mucho más el método de seducción de Julio Castillo o de Gurrola, pero yo trabajo como una maquina de guerra rompiendo barreras y complacencias mías y de los actores. Es una labor cruel, ingrata, pero yo me tomé muy en serio a Grotowski al buscar la emoción del actor y la elaboración del espectáculo.

Sin embargo mis grandes maestros son mis actores. (Margules, 1994, págs. 19-22)

Dentro de estas relaciones de amor-odio con sus actores y creativos, estos últimos asistentes de dirección, iluminadores, técnicos, entre otros, se establecía un conflicto que el director consideraba benéfico para la creación. En ocasiones la exigencia del director se convirtió en impertinencia, lo cual le valió tremendas disputas con sus colaboradores, disputas que en ocasiones estuvieron a punto de terminar en golpes (J. Tovar, comunicación personal, 25 de marzo del 2012). A pesar de ser tan criticado por la gente del medio artístico, sus métodos perturbadores e impertinentes funcionaban para sus fines, puesto que conseguían hacer brotar la emoción del actor y con ello la verdad sobre el escenario. Por esta razón no es de extrañar que los comentarios sobre su trabajo siempre estén acompañados de anécdotas que ilustran su carácter y rigor extremo: «Y los actores, que se quejan de su insolente provocación. Aunque se lo merecen el 90% de las «estrellitas» (Gurrola, 2004, pág. 11).

A pesar de todo, Margules también llegó a reconocer que su severidad y gran parte de sus conflictos con los actores eran resultado de una debilidad, debilidad que estaba relacionada con su genialidad estética de algún modo:

Soy enemigo de tiranías políticas, pero reconozco el absolutismo en cuanto al logro de las genialidades estéticas; y lo considero un estímulo para su participación creativa en la puesta. Quiero aclarar, esta tiranía no es un acto de fe, más bien la confesión de una debilidad que espero superar algún día». (Margules, 1971, pág. 4)

La severidad de Margules fue dimitiendo con el paso de los años, no así su rigor que lo llevó a renunciar a todo aquello que conocía y le resultaba eficaz. En busca de la sustancia y de la verdadera naturaleza del hombre, terminó por encontrar su lenguaje y una estética original que lo definió como poeta. Diez años antes de la última puesta en escena del director, Fernando de Íta escribió a propósito del proceso de trabajo de Margules:

Cuando un artista llega a la cima de su tarea suele dejar en el camino los andamios, las vestiduras, los adornos, las marialuisas de su creación, porque luego de dominar la técnica que le da forma a su lenguaje lo que desea es tocar la esencia de su disciplina, de su artificio, de su habilidad. Entonces, el pintor abandona la pintura, el escritor la literatura; el bailarín la danza; el teatrero, la teatralidad, quiero decir sus apariencias, sus muletillas, sus caminos trillados, sus posturas estéticas, incluso sus hallazgos para correr desnudos por el lienzo, por la página, por el escenario en blanco. (De Íta, 1996, pág. 4)

El teatro se convierte para Margules en una posibilidad de diálogo; el actor, en una herramienta de triangulación que le permite plantear e investigar una serie de preguntas a las problemáticas más complejas que engloban el carácter y la naturaleza del ser humano; estas preguntas se detonan a partir de provocaciones que el director extiende a los actores; provocaciones que los ponen constantemente en conflicto y los obligan a tomar decisiones.



En esta imagen de *Noche de reyes o como quieran*, de William Shakespeare, puesta en escena por Margules, podemos apreciar a dos personajes Cesario y Olivia, en el centro del escenario. El director trazó largos desplazamientos para que los actores entraran y salieran durante las presentaciones; mientras que para dialogar debían concentrarse en el centro del espacio, el cual aludía a la costa de Liria. Se aprecia además la escenografía, conformada por el muro de metal y el piso de madera, así como la iluminación proyectada para eliminar las sombras que pudieran esconder cualquier gesto en el rostro de los actores. Fotografía por Michele Mazy.

5. CONCLUSIÓN

Podemos concluir que Margules hacía el teatro que anhelaba ver puesto en escena, aquél que le permitía dialogar con su ética pero también con su identidad y su historia de destierro. El conflicto jugó un papel estelar en la articulación de su poética, ya que fue el detonador de la investigación que el director se propuso realizar, le permitió buscar el origen de ciertos comportamientos. Margules se preguntó a través de su teatro los motivos que conducían a los seres humanos a realizar actos monstruosos y a colocarse en situaciones destructivas. El poder sin duda permeó esta construcción, pues es a través de su análisis que el director logró un lenguaje propio; una estética original y sintética. Su ética se desarrolló junto con su estética consiguiendo la creación de un universo crudo, complejo, incluso cruel, que muestra la estructura social disfuncional que ha construido el hombre a través del tiempo.

Posiblemente el director tenía una gran necesidad de comprender su pasado y aquellos controles externos que lo oprimieron durante su infancia y juventud, razón por la cual construyó esta posibilidad, a través del teatro, creando un lenguaje riguroso y descarnado que le permitiera cuestionar la existencia del ser humano. Marina escribe a propósito de la libertad: «La lucha por la libertad –psicológica o política- consiste en librarse de controles externos, afianzando los controles propios» (Marina, 2010, pág. 34). Margules avanzó sobre los trazos de su historia, investigando los elementos que pudieran reconstituir su identidad, pero que al mismo tiempo le permitieran emanciparse. La elección de los temas de sus obras y su rigor extremo en la investigación sobre las emociones de los actores, nos lleva a pensar que Margules intentó redimirse a través del conocimiento de los mecanismos de poder, usando como medio un lenguaje sostenido en el actor, construido para detonar lo desconocido en el ser humano. Por esta razón la eliminación de las sombras, del decorado, la síntesis del movimiento y la concepción de un espacio íntimo, se convirtieron en elementos fundamentales de su lenguaje, elementos que se ordenaron para apoyar al actor a ir más allá de sus límites.

Los aportes de Margules al teatro de México son diversos. En el ámbito pedagógico el director preparó a cientos de estudiantes de las instituciones más reconocidas del país: el Centro Universitario de Teatro de la UNAM (CUT), el Núcleo de Estudios Teatrales (NET), el

Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), el Foro de la Rivera y su escuela el Foro Teatro Contemporáneo; en algunas de ellas también fungió como director. Además, rompió con estereotipos y actuaciones carentes de honestidad, corriendo riesgos en la búsqueda de un lenguaje propio.

Margules fue un director temerario, el primero en recurrir al actor y su mundo interior con un rigor sin concesiones. Reemplazó la grandilocuencia tradicional de los actores por un teatro más íntimo, que comunicara en un nivel más profundo con el público. Es también, junto con Seki Sano, uno de los primeros en apelar a la inteligencia del actor; en efecto, se consagró a formar actores capaces de reflexionar e imaginar, proporcionándoles referencias universales y exigiéndoles una disciplina estoica. También fue el primero en depurar su material en busca de lo esencial de la puesta en escena, y en despertar las emociones de los actores mediante su método transgresor, que les facilitaba el conocimiento de sí mismos. Más allá de la representación, se interesó por el ser y el universo interno del actor, razón por la cual creó espacios completamente innovadores que descubrían y exponían a este último. Sus soluciones concernientes a estos espacios se renovaban en cada puesta en escena, haciendo de él un director en continua búsqueda (Paulín, 2017, pág. 26).

La transgresión jugó el papel de acto poético en el teatro de este director. Gracias a ella los actores consiguieron acceder a los espacios desconocidos de su intimidad y proyectarlos por medio de las imágenes y las emociones más complejas. El actor fue concebido como una vía de conocimiento, como un portal que permitía observar lo desconocido y desmembrarlo para comprenderlo. En otras palabras, el diálogo de Margules era con el corazón de sus actores, con sus pasiones y sus pulsiones; razón por la cual el creador propiciaba situaciones límite que pusieran en conflicto a los actores y los obligaran a tomar decisiones y descubrir los impulsos que los habían conducido a actuar de determinada manera.

Su obra, como se dice de algunos grandes creadores, se convirtió en la extensión de sí mismo. Si Margules consiguió o no redimirse es algo de lo que no estamos seguros, pero resulta significativo que el director haya escogido como última puesta en escena una comedia de Shakespeare, *Noche de reyes o como quieran*, durante la cual decidió que los actores

caminarían sobre una enorme superficie vacía, sin precipitaciones, sin ataduras, sin artificios u objetos que pudieran obstaculizarlos, desplazándose de un lado a otro del profundo escenario, observados por unos cuantos espectadores deseosos de participar en el convivio, pero sobre todo y ante todos, libres en un espacio desierto que evocaba la inmensidad de la playa. Al final de la puesta en escena, Feste el bufón de la obra, se despedía pacífica y melancólicamente desde aquella superficie vacía, mientras la luz incisiva sobre el escenario iba desapareciendo de manera paulatina. El director parecía firmar su última creación con este texto a manera de epitafio o despedida.

6. OBRAS CITADAS

LIBROS

- CASTRO, A., OBREGÓN, R. (2004). El juez Margules. *Ludwik Margules con todo y pipa*. (págs.11-14). Anónimo drama ediciones.
- MARINA, J. A. (2010). *La pasión del poder. Teoría y práctica de la dominación*. Anagrama.
- OBREGÓN, R. (2004). *Memorias. Ludwik Margules*. Ediciones El Milagro/ Coneculta.
- PAULÍN RÍOS, M. T. (2017). *El teatro depurado y sin concesiones de Ludwik Margules*. Paso de Gato.

NOTAS DE PRENSA

- De Íta, Fernando. (19 de julio de 1996). A cuerpo limpio. *Periódico Reforma. Sección El Ángel*.
- MARGULES, L. (15 de agosto de 1971). «Rompiendo el tiempo. La pervivencia del hombre en estado de devastación» / Entrevistado por Norma Basna. *Revista mexicana de la cultura*.
- MARGULES, L. (23 de septiembre de 1990). Hay un descenso general de cultura, opina el director de teatro Ludwik Margules / Entrevistado por Javier Velázquez Jiménez. *El Nacional. Cultura*, pág. 12.

- MARGULES, L. (25 de enero de 1971). Ludwik Margules: en pos del lenguaje de nuestros días / Entrevistado por Malkah Rabell. *El día*.
- MARGULES, L. (13 de agosto de 1989). Entrevista a Ludwik Margules. La crisis teatral en México / Entrevistado por Alejandro Serna. *Excelsior*.
- MARGULES, L. (8 de agosto de 1994). Cada vez más y más creo en la casualidad / Entrevistado por Joaquín Ortiz. *Reforma Cultural*.
- MARGULES, L. (10 de marzo de 1974) ¿Quiénes son los mejores directores de teatro / Entrevistado por Margarita García Flores, *Novedades*.
- MARGULES, L. (31 de mayo de 1987). No hay teatro sin conflicto / Entrevistado por Martha Cantú, *La Jornada*.
- MARGULES, L. (4 de julio de 1974). Ludwik Margules y su obsesión por las reacciones del hombre. «La preparación de un espectáculo requiere una entrega absoluta, dice el director de teatro»/ Entrevistado por Malkah Rabell. *El día*, pág. 18.
- MARGULES, L. (15 de agosto de 1971). Entrevista con Ludwik Margules por Norma Basna. *Revista Mexicana de la Cultura*, pág. 4.
- MARGULES, L. (2 de marzo de 1990). Sra. Klein concierto para tres violines desgarradores. / Entrevistado por Geovani Galeas. *Correo Escénico. Periódico Mensual de Teatro y Danza*.
- MARGULES, L. (23 de septiembre de 1990). Hay un descenso general en la cultura, opina el director de teatro Ludwik Margules. / Entrevistado por Javier Velázquez Jiménez. *El nacional*.
- MARGULES, L. (9 de agosto de 1996). Dirigir teatro es hacer poesía: Margules. 5to y última parte. / Entrevistado por Miguel Reyes Razo. Últimas noticias.

MEDIOS ELECTRÓNICOS

- MARGULES, L. (Noviembre del 2004). Encuentro con el espíritu trágico entrevista a Ludwik Margules / Entrevistado por María Tarriba Unger. *Revista de la Ciudad de México*. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/dd0ba9b8-e355-4589-8018-cd37cc4c7637/encuentro-con-el-espiritu-tragico-entrevista-a-ludwik-margules>

MARGULES, L. (15 de mayo de 1994). José Ángel Leyva. 15 de mayo de 1994. Entrevista con Ludwik Margules. La puesta en escena es un hecho poético / Entrevistado por José Ángel Leyva. *La jornada semanal*. pp 19-22. <https://es.scribd.com/doc/168453759/Entrevista-con-LUDWIK-MARGULES-doc>

7. NOTAS

- ¹ El libro «El teatro depurado y sin concesiones de Ludwik Margules» de María Teresa Paulín, desarrolla los elementos esenciales en el teatro de este director.
- ² Si se desea conocer más sobre la biografía del director puede consultar el libro *Memorias. Ludwik Margules*, de Rodolfo Obregón, editado por El Milagro. Si la intención del lector es conocer el trabajo, la estética y la visión teatral del director, puede recurrir al libro *El teatro depurado y sin concesiones de Ludwik Margules*, de María Teresa Paulín Ríos, editorial Paso de Gato.
- ³ La nota de prensa forma parte del archivo personal de Ludwik Margules, no aparece la fecha en el recorte. No obstante, puede consultarse en la Biblioteca de las Artes, dentro del Centro de las Artes, en la Ciudad de México.
- ⁴ El director manifestó en diferentes ocasiones que esta obra sería su siguiente puesta en escena, no obstante falleció antes de realizarla.
- ⁵ No hay un momento exacto a partir del cual Margules comienza a depurar el uso de objetos sobre el escenario. La depuración aparece en los años noventa, con obras como *Cuarteto*, de Heiner Müller, pero se interrumpe por algunas puestas en escena como *Don Juan*, de Molière. La participación de la escenógrafa Mónica Raya es capital para este proceso de depuración.

