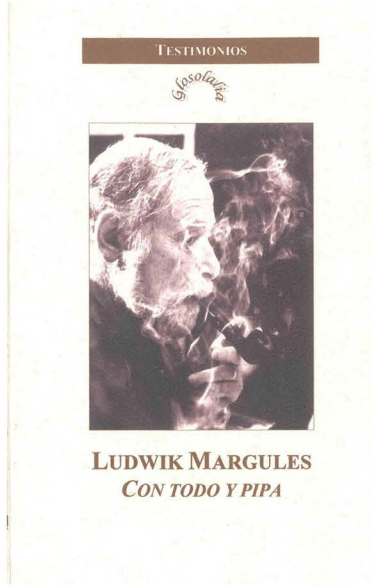
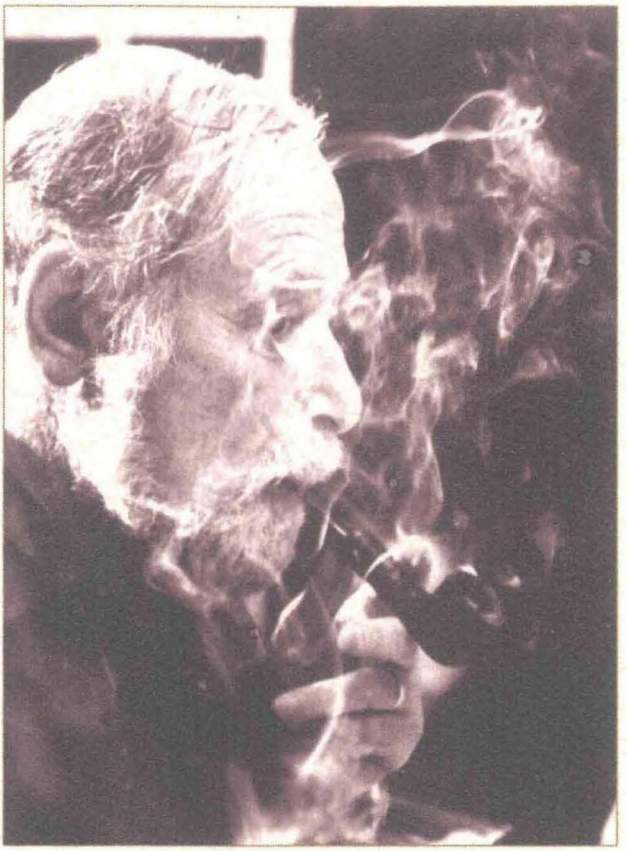


Cómo citar este documento: Castro, Ángeles y Rodolfo Obregón, comps. *Ludwik Margules : con todo y pipa.* México: Anónimo Drama Ediciones, 2004.
Descriptores Temáticos (palabras clave): Margules, Ludwik, 1933-2006 -- Crítica e interpretación. Productores y directores de teatro – México. Productores y directores de teatro – Polonia. Teatro mexicano -- Siglo XX.

TESTIMONIOS

Glosolalia



LUDWIK MARGULES

CON TODO Y PIPA

TESTIMONIOS

CABALLERO, CARRERA, CASTRO, CORTÉS, DE ITA, DOMÍNGUEZ MICHAEL, EGURROLA, ESPINOSA, FONS, GARCÍA AGRAZ, GARCÍA TSAO, GUTIÉRREZ VEGA, GURROLA, JOSKOWICZ, LUNA, OBREGÓN, OLGUÍN, ORTIZ, ORTIZ CRUZ, QUINTANILLA MATIELLA, RAYA, SOLANA, URIBE.

ÁNGELES CASTRO Y RODOLFO OBREGÓN
COMPILADORES

LUDWIK MARGULES
CON TODO Y PIPA

1A Edición, agosto de 2004.

Glosolalia diálogo entre lenguas.
Registro en trámite.
México, D.F. cel. (044 55) 5413 5785.
E-mail: anonimodrama@terra.com.mx

LUDWIK MARGULES. ***CON TODO Y PIPA*** se edita gracias al apoyo de las instituciones convocantes al HOMENAJE A LUDWIK MARGULES, AGOSTO DE 2004.

Impreso y hecho en México / *Printed and bound in México.*

ÍNDICE

IV.

V.

VI.

INTRODUCCIÓN.

Érase un hombre a una pipa asido, y érase –amén de un gran artista– un ser excepcional, de fisonomía única y personalidad contradictoria, dueño de un lenguaje inconfundible y un acento que obliga a la imitación, gran maestro y amigo mejor, poseedor de un anecdotario asombroso y protagonista de otro francamente inverosímil, a quien diversas instituciones, por iniciativa de Ángeles Castro, decidieron rendir homenaje.

Excesivo en cada acto de su vida –primordialmente a la hora de comer–, este hombre entregó a los organizadores una larga lista de personas que participarían en su homenaje. El desmesurado objetivo –supongo– era tenernos días enteros hablando de él.

Como esto no fue posible, decidimos poner los testimonios por escrito y armar este libro que aborda diversas facetas del hombre y del artista, aproximaciones que van desde la crónica hasta el ensayo, desde la carta hasta la declaración.

Alguna anécdota se cuela en el camino y aunque él evite a toda costa las referencias a su "folklore personal", insisto en que ningún perfil suyo estaría completo sin esos comentarios y sucesos que, amén de la gracia, lo pintan de cuerpo entero. Así es que yo, que en otros muchos espacios he dejado constancia de mi admiración y mi afecto por Ludwik Margules, me limitaré a dar la bienvenida al lector describiendo un par de gestos de este personaje inigualable, anarco profesional y políticamente incorrecto que después de un viaje a España, "un país donde todo está hecho para vivir", me proponía que México volviera a ser colonia "y que nos manden a Felipe González de virrey".

Impredecible y apasionado, su gusto por lo insólito se extiende a las descripciones y análisis que hace de los otros, como aquella que hizo mientras hablábamos de un amigo común: "Hay unos a los que les gustan las chavitas... está bien; hay otros a los que les gustan los chavitos... está bien; ¡pero a este cabrón le gusta la burocracia!".

Finalmente, entre las mil y una situaciones que he vivido junto a Margules, recuerdo su peculiar viaje a Querétaro para ver mi puesta en escena de *El monje*, misma –por cierto– en la que no dejó de hablar anticipando a Lydia, su mujer, los parlamentos que conocía de memoria.

Ludwik quería manejar, "porque estoy estrenando carro", así es que los esperábamos en el hotel donde pasarían el fin de semana. Una hora después de la hora acordada comenzó la preocupación. Dos horas y media más tarde, una llamada: "se me desclotchó el carro pero ya voy para allá". Yo tuve que aguantar quince minutos el inicio de la obra y su amenaza antes de acomodarse en la improvisada butaquería: "más te vale que esté buena porque me ha costado más caro que ir a verla a Nueva York".

Después de la función y de camino a casa, me contó las peripecias. Había salido con el dinero justo para las casetas y sus tarjetas bancarias, por lo cual los mecánicos de un pueblo del Estado de México donde fue a dar tuvieron que prestarle cien pesos para que llegara a Querétaro y se comprometieron a llevarle el auto dos días después. "Para entonces estarán vendiendo cocaína en Acapulco y yo estaré en la cárcel", me dijo en una de sus habituales y desmedidas paranoias. Con los cien pesos prestados, él y su mujer se salieron a la carretera y pidieron aventón a un trailero gracias al cual pudieron finalmente llegar al teatro, "yo platicando con él y Lydia acostada como *La maja* en la cama del trailero". Después de concluir el relato, Ludwik me dijo: "Agradezco al destino que me haya sucedido esto", y ante mi cara de asombro añadió: "he conocido a gente sencilla y honesta, he visto un pueblito que no conocía, y me han sacado de mi rutina de directorcillo mediocre que va de San Ángel a la Casa de la Paz, de la Casa de la Paz a San Ángel...". *Chapeau!*

Junio, 2004

Rodolfo Obregón

I.

CON TODO Y PIPA

I.

CON TODO Y PIPA

EL JUEZ MARGULES.

J. J. GURROLA

Todo lo que vemos es eco de lo que nos mira.
Fantres (c 169 a.c.)

No debe sorprendernos que Ludovico apuntalara una fortaleza de pensamiento y empuje teatral *right in the middle of México City* en los primeros años de regurgitación teatral de los sesenta, después de las atrocidades que vivió en su natal Polonia. Aún ahora tiene un tic que lo hace voltear hacia atrás, como cuidándose las espaldas. Desde, digamos, *A puerta cerrada* de Sartre, pasando por una infatigable pesquisa en el enigma existencial del doctor *Fausto*, obra infamemente humana, hasta *Los justos*, ha vivido dentro de sí el teatro como un tribunal. Una desesperada aflicción no del todo gozosa ha acompañado sus puestas en escena (sin olvidar su excepcional puesta en escena de la ópera *The Rake's Progress*) que han sido un aviso contra la somnolienta neutralidad de los espectadores. Y los actores, que se quejan de su insolente provocación. Aunque se lo merecen el 90 % de las "estrellitas".

Continuador de la especulación stanislavskiana sobre el arte del actor (con la que yo nunca he comulgado) y quien considera que "en Meyerhold y Artaud, la puesta en escena llega a su madurez", en mi humilde opinión Ludovico es más bien heredero del Erwin Piscator que se apoderó del Theater-am-Nellendorfplatz, donde se iba a aplaudir, de guante blanco, las reposiciones de Schiller, Goethe y Hebbel. Y quien revirtió el teatro burgués con una dinámica crítica a la sociedad complaciente como en *El soldado Schweik*. Así mismo es heredero de Joan Littlewood que escenificó en Londres obras del furioso Brendan Behan y la farsa antibélica *Oh, GAT a lovely War* y *Fing aint what they used to be*. Y de Brecht, claro.

He salido conmovido en sus puestas y él ha llorado en las mías. Y cada vez que puede amplía la noción de que "el innovador del teatro mexicano es Gurrola desde *Despertar de primavera*". Cuando nos juntamos con Alejandro Luna se siente en el ambiente que es una

reunión de gentes de teatro legítimas. No las miasmas de dramaturgos que han escurrido desde algún antiquísimo 'tampax', promovida dentro de la grilla de la Facultad de Filosofía y Letras. *You know who I mean.*

Ludovico siempre me parece un detective astuto (se cree Sherlock Holmes con todo y pipa) pero es el alma indagatoria y curiosa de cualquier director que se respete. Con sus alumnos va al punto psicológico central que trae atorado el actor. "Tiene un arsenal de recursos para armar y desarmar a sus actores, no tiene piedad alguna para exigirles la última gota de su sangre para conseguir la verdadera complejidad e interiorización entrañable. Es un sabio y apasionado, para quien el arte y el teatro es un acto de amor, intimidad y soledad. El actor se juega la vida. Estar en escena es de vida o muerte", escribe Hilda Valencia con toda razón.

Alguna vez escribí:

> No se puede creer toda la noche en la fraternidad mundial, como no hay mal que dure 100 años; sin embargo en *Los justos*, de Albert Camus, clavada en escena por Ludwik en el Foro Teatro Contemporáneo, se presenta al mundo en el pequeño foro de Ludwik Margules, en donde sigue existiendo la fraternidad del mundo. ¡Oh, milagro del teatro! Puede el espectador tomar el sentido de la obra como mejor le parezca: los escrúpulos de una rebelión contra el gobierno, el existencialismo crítico, la ética de que en un atentado "no se puede matar a los niños", la estrategia moral del terrorismo, sin olvidar el rompecabezas que establece la religión y el Estado.
>
> *Los justos*, de Camus y la *apuesta* en escena de Ludwik Margules me obligaron a una corta conmoción, hacer de tripas corazón, digamos, al finalizar la función. Me sobrevino una gozosa tristeza, una nostalgia por lo simplemente humano. No era Camus, no eran los actores, no era la obra, sino una cascada de no poder conciliar nada, de no poder asegurar nada: sólo la inevitable cercanía con los otros seres humanos. Ludwik Margules le había atinado a la clave que ya buscaba desde *Los poseídos* de Camus-Dostoyevski en la que yo me vi envuelto, dirimiendo las facciones existenciales de personajes en pugna por sus ideas, por sus convicciones, por sus excesos en mi puesta en escena en los años setenta. Desde Schatov, el revolucionario imparable, hasta Kirilov, quien aseguraba "No hay más que un

problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar que la vida vale o no vale la pena de que se la viva, es responder a la pregunta fundamental de la filosofía. Las demás: si el mundo tiene tres dimensiones, si el espíritu tiene nueve o doce categorías, viene a continuación. Se trata de juegos; primeramente hay que responder". O Stavroguin que acusa a una niña de haberse robado su pluma para amordazar su pecado de violarla. En el embudo teatral de *Los justos*, nuestro director polaco-mexicano expulsa y encuentra la forma, en el arte escénico más depurado que le conozco, el poliedro negro que da vueltas y nos anima equivocadamente en nuestra memoria colectiva. No es la representación de un acto terrorista nada más basado en el atentado del Duque Sergio, cuya cabeza nunca encuentran, por cierto. Es lo irreductible de la existencia y el milagro de que en la esquina de Jalapa con Chihuahua, colonia Roma, en una sala de 40 espectadores, retiemble la voz de Camus de hace 50 años atrás.

"¿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.

Otra experiencia muy gratificante es la solución espacial de la obra, ver tan cerca a los actores; algunos conocidos, otros medio conocidos. Tangencialmente a la obra, leía o reflexionaba sobre la vida profesional o truquera del arte del actor que ha recorrido por lo menos 20 años. Algunos se colgaban de una cuerda del arrepentimiento por falsos, otros se aferraban a la reconocida disciplina de Margules sin pestañear, otros adoptaban una actitud desafiante porque sabían que nuestras miradas, tan cercanas, recorrían sus más sutiles cambios, hasta el temblor de sus

bigotes, o en algunos casos un peso escénico consistente como el de Rábago, nuevo: repito, muy gratificante para mí.

Con todo, Ludovico es un monolito del teatro mexicano del siglo XX, recio en sus convicciones, con vergüenza torera frente al público. Va por todo sin ambages. Envidio su energía para sostener su Foro de Teatro Contemporáneo. *Long live Margules!*

LA VIDA BREVE.

ALFREDO JOSKOWICZ

Querido Ludwik:

Caminando recientemente entre puestos de libros antiguos en Santiago de Compostela, me topé con una rara edición facsimilar de un *Lunario y pronóstico perpetuo y particular*, compuesto, así dice en la portada, por un Jerónimo Cortés, editado por la imprenta de Roldán, Plazuela Vieja, en Valladolid en 1820. Al hojear las primeras páginas de tan extravagante título, me encontré el soneto titulado *A la brevedad de la vida*, que por razones que explicaré más adelante, me permito transcribir a continuación:

El curso de los años repetido
Gasta la edad con natural violencia.
Y el tardo amanecer de la prudencia
Conoce el tiempo cuando le ha perdido

La mitad fue del sueño y del olvido,
La mitad error o negligencia:
¡Más ó de vivir dificultosa ciencia!
¿Quién en toda una vida te ha sabido?

Duran los días, pero ¿quién percibe
Su duración, si es menos inconstante
La intrepidez de nuestra fantasía?

¿Oh, qué importa el durar, si sólo vive
El que sabe acertar aquel instante,
Principio y siempre del eterno día?

Que la edad te ha gastado no con tan natural violencia como dice el soneto, es un hecho. Que has conseguido tejer contra la negligencia, que no perdonas, fantasías teatrales con tus sueños, olvidos y errores, también es un hecho.

Que de la dificultosa ciencia de vivir, a la que hace alusión el soneto, algo has entendido y algo has conseguido comunicarnos a través de tu amistad, tu docencia y tus puestas en escena, también es un hecho.

Que has buscado incansablemente con inusitadas fuerzas y tus sólidas convicciones interiores, acertar en "aquel instante Principio y siempre del eterno día", para hacer que sí importe el vivir y el durar, es hoy por tu actitud de persistencia, un ejemplo contra todo mal pronóstico.

Sí, maestro Margules, la vida es breve, como dice el título del soneto, pero que estás aquí entre nosotros el día de hoy, para recibir el reconocimiento de quienes te conocemos y te apreciamos de verdad, estoy seguro que te hará sentir por unos momentos, estos que transcurren ahora, que la vida es un poco menos breve.

Texto para el homenaje al maestro Ludwik Margules
en el Centro de Capacitación Cinematográfica.
Junio, 2004.

AGRADECIMIENTO.

ÁNGELES CASTRO GURRÍA

Todavía no sé si es por fortuna o por desgracia que después de tantos años, siga presente en mí la contradicción de lo que ha significado Ludwik Margules a lo largo de mi vida. He sido su alumna, su discípula, su empleada, su patrona, su chofer; además de considerarme su amiga, su víctima y su aliada. Todo esto lo he vivido como una relación nunca ausente de conflicto. ¿Será que me irrita que siempre aparece un punto donde invariablemente tiene razón?, ¿que no dejo de seguir aprendiéndole?, ¿que me molesta que no haga concesiones?, ¿que ande por la vida como un autoritario e intolerante?, ¿que intento, sin mucho éxito, encontrar fisuras en su discurso teatral o no teatral?, ¿que, sabiendo que desde hace muchos años se ha convertido en un líder de opinión, abusa y por lo tanto puede ser una *trituradora de carne* y no me refiero a lo que fue su capacidad de comer?, ¿que me molesta que mi maestro traiga chorreada la camisa?, ¿que se ufane por ser un hijo de la chingada? Que si tenemos su aprobación ya la hicimos en la vida, que si no, ya estamos exilados de ella.

Supe de él por mi padre: "es un polaco brillante". Mi padre decía que lo había conocido en casa del otro maestro, Alejandro Luna, el día que el padre de Margules murió. Y decía: "habla con gran precisión el castellano". Después, cuando yo estudiaba actuación en el CUT de San Lucas, fue nombrado director del Departamento de Teatro de la UNAM y por ende director del CUT.

Llegó a cambiar todo. Debíamos, en un lapso de uno o dos meses, presentar examen para ver si ameritaba que siguiéramos allí. No habría concesiones. Aprobé.

Años más tarde, en su segunda ocasión como director del CUT, me enteré por Álvaro Guerrero que Ludwik había abierto la carrera de dirección teatral. Presenté el examen, y si no hubiera sido por Alejandro Luna, que me permitió estar a prueba, no hubiera tenido la fortuna de estar junto a

ellos tres años. Tres años donde a fin de cuentas siempre estabas a prueba, donde recibir las palabras "podría ser teatro", de Ludwik, era la gran medalla, porque lo otro era hacerte papilla... años de intensa actividad y de gran aprendizaje. Desde tener que hacer el levantamiento de 10 teatros, hasta que Ludwik lograra en muchos de nosotros el camino del entrenamiento del alma. Pasando porque, además, también nos consiguiera dinero y teatros para nuestras temporadas. Tiempos donde veíamos a nuestros maestros actuar bajo la dirección de Juan José Gurrola. Tiempos donde Ludwik estimulaba una feroz competencia entre nosotros.

Trajo a los mejores maestros para darnos clases: Esther Seligson, Rita Eder, Luis de Tavira, José Caballero, José Luis Ibáñez, Nicolas Schlee, Alfredo Joskowicz, Carlos García Agraz, Héctor Mendoza, Juan Tovar, Marcos Kurticz y muchos otros que en este momento se me escapan.

Asumirme como su discípula me enorgullece y me compromete, pues ha sido un tránsito lleno de satisfacciones y frustraciones. Me ha provocado rabia y dolor, pero también he obtenido seguridad y sentido crítico de mis actos. Creo haber aprendido con él a distinguir entre lo banal y lo profundo, entre lo superficial y lo que trasciende. Como se ve, mi relación con Ludwik la he disfrutado en la medida en que la he padecido. Yo sé que tengo que decir gracias, no sólo por todo lo anterior, sino porque llegué al CCC cuando me recomendó como actriz, porque después me trajo como maestra, porque viví el terremoto del 19 de septiembre con él, porque me apoyó al grado de poner a su hija en mis manos, en un taller de actuación que culminaría en una puesta.

Después de eso caí de su gracia y me quedé sin fuerza. Gran derrota, gran aprendizaje. No aprendí en ese momento que toda la vida tenía que seguir picando piedra. Había aprendido de su soberbia, no de su humildad y autocrítica.

Le agradezco también el haberme acercado a su familia y recibir el cariño de su mujer Lydia y de sus hijas Ana y Lydia. Creo que hizo todo lo posible por formar los relevos generacionales, pero creo que no lo ha conseguido, que no hay todavía quien lo alcance, que seguimos necesitando a Ludwik por mucho tiempo. Que la aspiración poética y transgresora la necesitamos ahora más que nunca.

Junio, 2004.

ESCÉPTICO Y SOLIDARIO.

MARIO ESPINOSA

No cabe duda, la pasión de Ludwik Margules es el teatro. Lo sabemos quienes hemos tenido la oportunidad de conocerlo en plena acción en la escuela, en ensayos, en los escenarios, en su casa. Se trata de una pasión correspondida que no sólo ha marcado su vida, sino que deja una huella profunda en el teatro mexicano.

He convivido con Margules el maestro y también con Margules el director de escena: como alumno, como asistente, como productor institucional de varias de sus puestas en escena y, siempre, como espectador y admirador.

Puedo afirmar que Ludwik aporta ingredientes muy significativos a nuestro teatro:

- la creatividad y rigor de sus puestas en escena
- su irrenunciable aspiración poética
- su perseverancia en este difícil oficio
- su crítica despiadada, dirigida incluso contra sí mismo
- su oposición a aislarse del movimiento escénico mundial
- su generosidad para compartir conocimientos y experiencias
- su inconformismo militante y cuestionador.

El camino de Ludwik es un camino de espinas. Exige el constante ejercicio del cuestionamiento sin contemplaciones, tan necesario en un medio que tiende a la autocomplacencia.

A través de la transgresión, casi siempre dolorosa, conduce con mano firme a actores, diseñadores y músicos hacia el terreno de la creación escénica.

Ludwik desconfía. Hasta de su propia sombra. Especialmente cuando las cosas parecen marchar perfectamente o cuando se aproxima algún estreno. Este escepticismo activo es, sin embargo, su manera de profundizar la mirada, de exigirse a él y demandar a los demás un

esfuerzo extra para alejarse de la superficie de las cosas y aproximarse a la verdad poética.

Fuera de los escenarios Margules es solidario con los amigos, particularmente en los momentos dramáticos de la vida de quienes lo queremos: nacimiento, enfermedad, crisis existencial, matrimonio, divorcio y muerte son circunstancias en las que se puede contar siempre con él. Ludwik Margules es una persona entrañable e insustituible en el movimiento teatral mexicano.

II.

CON TODO Y PIPA

II.

CON TODO Y PIPA

MI TRABAJO CON LUDWIK MARGULES.

ALEJANDRO LUNA

Conocí a Ludwik a finales de los cincuenta, nos presentó Eduardo García Máynez. Los tres estudiábamos y hacíamos teatro universitario en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM e intentábamos llevar teatro a las fábricas. Eduardo se recibió con la puesta en escena de *R.U.R.*, de los hermanos Cãpek, y la escenografía la hizo Virgilio Leos, pues yo tenía "concurso" en la Escuela de Arquitectura. Poco después, en 1961, trabajé por primera vez con Ludwik: montamos *El círculo de tiza caucasiano* de Brecht en el Teatro de Arquitectura. El vestuario lo diseñó su prima Flora y el cartel Vicente Rojo.

Eduardo se fue becado a Alemania y a su regreso lo invitaron a trabajar en el Teatro Cuauhtémoc del IMSS. Él a su vez nos invitó a nosotros. El programa que presentamos al Seguro incluía una obra de Lope de Vega y *La trágica historia del doctor Fausto* de Christopher Marlowe. Cuando murió Eduardo estrenamos la obra de Lope en el teatro del Seguro y decidimos montar el *Fausto*, pero ya no en el Cuauhtémoc sino en la Universidad.

Juan Ibáñez, entonces director del Departamento de Teatro, nos ofreció el Frontón cerrado de la Ciudad Universitaria, espacio que había estrenado Héctor Mendoza con *Don Gil de las calzas verdes*.

En 1966, Juan Ibáñez me invitó a hacer un teatro en el CUT –lo que fuera el Eco de Matías Goeritz– que dirigía Héctor Azar. El nuevo espacio, un teatro transformable, lo estrenaría Ludwik con *La tragedia española* de Kyd, teatro isabelino. Azar clavó el teatro, lo bautizó "Teatro Isabelino" e impidió que Ludwik estrenara. Poco tiempo después, Grotowski lo desclavaría para presentar *El príncipe constante* en las olimpiadas de 1968.

En 1969, Ludwik montó *A puerta cerrada* de Sartre pero visto a través de Genet, y en 1970 *Severa Vigilancia* de Genet pero visto a través de

Grotowski –decía. Fue cuando vendió por primera vez su coche para financiar la puesta. Así empezamos un trabajo que duró más de 20 años. A lo largo de éstos, era normal que me llamara por teléfono a las cuatro de la mañana porque se le había ocurrido la solución de una escena. Las discusiones eran interminables y me dijo tantas veces que yo era un carpintero talentoso que acabé por creerlo.

Ludwik siempre quiso hacer sus escenografías y pensaba que era cuestión de aprender a dibujar. Me pidió que le recomendara un maestro. Le pedí a Arturo Nava que le enseñara. Después de un año le pregunté a Nava si Ludwik había aprendido. Me contestó: "No, pero cómo aprendí de dirección".

Ludwik es adorable. No conozco ningún actor que no se haya quejado de él y no haya terminado queriéndolo. Cuando dábamos clases en el CUT, había consenso entre los alumnos de que en sus clases de cinco horas había cinco minutos geniales, que era cosa de esperar. Con Ludwik, a lo largo de veinte años, aprendí muchísimo. Efectivamente, era cosa de esperar.

A Ludwik le debemos su trabajo en el escenario y en las aulas, resultado de una pasión trágica, inconmensurable. Qué más decir. Ludwik es mi hermano.

Junio, 2004.

LA VIDA EN EL TEATRO.

JORGE FONS

He sido amigo de Ludwik desde siempre y desde siempre Ludwik ha vivido solamente en el teatro, por el teatro y para el teatro. Él ha vivido una vida, sí. Es decir, respira, camina, ama a Lydia –que ahorita no está–, adora a sus hijas, le gusta el cine, la pintura, la comida, bucear, conversar con los amigos y quererlos candorosa y melodramáticamente, y muchas otras cosas. Y le disgustan otras muchísimas, incontables cosas como la tele y el mal gusto y la superficialidad en el arte.

Pero todos estos amores y quehaceres parecieran ser la tangencia, la pausa, el preámbulo de la cabal vida que Margules experimenta en cuanto pisa el escenario teatral. En este espacio la vida cambia para Margules porque ahí, para él, todo es único, todo es posible, todo es infinito y eterno. Ahí impera el drama en cuyos centros y linderos vivir es buscar y encontrar las claves que dan rostro a la substancia e impregnan a las palabras de emociones, de gestos y de significados.

¿Por qué suceden los hechos? ¿Para qué suceden? ¿Qué sentido tienen? Ludwik se sumerge, obsesivo, en compañía de su legión de ángeles sin alas, como él, a resolver ecuaciones del ser, a despejar incógnitas del estar, para entender los afanes, las intenciones, las consecuencias y las secuelas de la vida y sus combinaciones.

Llegar hasta el fondo, al centro mismo del laberinto y sin el hilo del retorno, rodeado de doloridos minotauros, vislumbrar la gema y, ahí mismo, descascararla, limpiarla, depurarla hasta que no quede nada sino lo que es. Y traerla en andas, con su eterno diseño, desnuda, como viejo anacoreta que todo posee porque se ha despojado de todo.

Margules no viaja solo, no podría. Habla con su voz y la de muchos. Sus aliados, su tripulación –el dramaturgo, la actriz, los teatreros–, aquéllos que como él viven ese vivir, se agitan al igual, con loco asombro,

existen para asombrarse, ante el encuentro con la esencia, con la verdad que nace y muere en un instante, lúcido, pleno, efímero, del teatro.

Con amor jalo la cuerda que abre el telón para ver a mi amigo Ludwik.

UN CONTINUO *CLOSE UP*.

CARLOS CARRERA

Sin ánimo de ofeder a todos los profesores en el centro de capacitación cinematográfica cuyas aportaciones en mi formación nunca acabaré de agradecer, lo que aprendí con Ludwik Margules es lo que más me ha marcado y he intentado aplicar en mi trabajo de dirección.

No es el único responsable, pero sí el principal, de que haya incursionado en el cine de ficción. Si no fuera por lo que aprendí con él, probablemente hubiera seguido siempre atrincherado en la comodidad y en el tedio del proceso del cine de animación. Aunque tenía el deseo de hacer cine de ficción y lo había intentado en algunos superochos, nunca pensé en la posibilidad real de hacerlo.

Margules fue el primero en burlarse de mi afición por la animación y cuestionarla. Respetaba un poco mi facilidad para la plástica, pero basar la realización de películas en ésta le parecía una pérdida de tiempo. De la pregunta, con media sonrisa y una mirada de profundo desprecio, "¿Cómo vas con los monitos?" se derivaba una disquisición sobre qué tenía más valor: la presencia humana representada en la pintura por ejemplo, o registrada por la fotografía, para concluir contundentemente que nada se equipara a la relación directa entre el espectador y el actor en el escenario. Que es ahí donde puede encontrarse la verdad. Cuando le convenía, Ludwik afirmaba que el cine era fundamentalmente un artificio. Gracias a la edición (el artificio sobre el que el cine está basado) hasta RinTinTin actúa.

Decir que sus clases estaban orientadas a la puesta en escena teatral me parece limitado, su contenido ofrecía herramientas para la comprensión cabal del fenómeno dramático. Su manera de razonar nos obligaba a encontrar, con nuestras propias armas y con las que iba aportando él, toda la complejidad humana oculta tras las palabras de un libreto. Sumaba a una especie de asociación libre que iba de conceptos de los mayores teóricos del teatro a textos dramáticos concretos, de

comentarios sobre personajes de obras de teatro y de películas a anécdotas del mundo del teatro, un método de análisis exhaustivo, multidisciplinario y sistemático de los personajes, sus relaciones y su contexto, buscando matices y evitando obviedades. La responsabilidad del director de saber absolutamente todo de los personajes y de la puesta en escena antes de enfrentar a los actores.

En el primer año, debíamos montar una escena, pero el segundo año no solamente debíamos dirigir una obra completa, sino que además nos enfrentábamos a esos personajes fuera de lo común, que me provocaban un miedo irracional: los actores.

La presentación ante Ludwik de las obras nos convertía en blanco de sus críticas, aderezadas de humor negro, pero certeras e iluminadoras, que obligaban a una toma de conciencia de las limitaciones que debían superarse y los defectos que debían corregirse.

A una sola parte de su enseñanza fui siempre reacio: Ludwik estaba convencido de que todo director debe actuar para dirigir actores. Se requiere un grado de exhibicionismo del cual desafortunadamente carezco.

Sus clases son indispensables para el quehacer cinematográfico, los criterios para tomar decisiones al pensar en una puesta en escena son también aplicables al lugar donde se emplaza la cámara y dónde se realiza el corte.

Por eso su idea de convertir al CCC en una escuela de cine y de teatro, como en Polonia, no era nada descabellada, a no ser porque al grito de "las noches son largas y monótonas" su carácter inmoderado no hubiera dejado tiempo para el estudio de las otras disciplinas que también son indispensables para el quehacer cinematográfico.

Su generosa disposición a la enseñanza ha logrado la formación de muchos actores, directores de teatro y cineastas.

Después de los dos cursos en el CCC, me invitó a seguir otros dos años intensivos con él en calidad de asistente de dirección en dos puestas en escena. Me integró a su séquito de asistentes en *Querida Lulú* asignándome la inusual tarea de hacer un *story board* para una obra de teatro. Estoy seguro de que esto no influyó en el resultado final pero a él le gusta llegar armado con todos los elementos posibles para tener claro

toda la información realizada en el trabajo previo a los ensayos. Se vale de todo para involucrar a sus actores y colaboradores.

Querida Lulú era un proyecto ambicioso: en la adaptación que hizo Juan Tovar del texto de Wedekind, imaginó la vida de los actores de la obra tras bambalinas, y había referencias a la película de Pabst, y a Louise Brooks. Por si fuera poco Ludwik, además, en su puesta en escena, fragmentó el tiempo cinematográficamente usando *flashbacks* y *flashforwards*, que, junto con números musicales de cabaret, contaban la historia de Lulú. Todo se presentó en un escenario enmarcado en forma de pantalla con formato 1: 2, 35.

Ludwik construía con pleitos, jugando con fuego, destazando la resistencia de los actores, retrasando las fechas de estreno, "picando piedra", decía él. Este ambiente de constante tensión quizás desquiciaba a más de uno, pero a él le funcionaba creativamente.

La preparación de *Jacques y su amo* estuvo rodeada del mismo ambiente de tensión, pero el acento se concentró en el trabajo con los actores, de muy variada procedencia, formación y temperamento, algunos formados por él. Así, tras una hora de desgañitarse en un ensayo, un actor podía ser víctima de un lacónico "mas no te creo nada". En todas sus obras, Ludwik parte de un trabajo muy intenso de preparación y nunca cede hasta conseguir que todo quede a la altura de su apuesta.

Su afición por el cine no solamente invade muchas de sus puestas en escena, como *Querida Lulú* y *De la vida de las marionetas*. Para mí su teatro es como un continuo *close up* del actor. Su preferencia por el "teatro de cámara" traduce la búsqueda constante de una coreografía en escena que lleve al espectador a la sensación de intimidad, por la cercanía de la presencia o por la proyección de las emociones de los actores.

Como director de teatro, Ludwik Margules apuesta, arriesga, compromete todo al trabajo de creación. La misma pasión total se encuentra en sus películas (*La madrugada*, *Felicidad* y *En clave de sol*), en su fotografía y en su enseñanza.

Cuando estaba por estrenarse *Jacques y su amo*, Ludwik me propuso dirigir un texto de Juan Tovar bajo su supervisión. Como tantos otros proyectos, no recuerdo por qué motivos, éste nunca se realizó. El chiste recurrente de Ludwik por algún tiempo fue llamarme traidor, cobarde,

maricón por no haber dirigido teatro. Sigo teniendo un interés vago y abstracto por hacerlo, no sé si lo haga algún día. Lo que sí tengo claro es que me gustaría aproximarme en cine a lo que Ludwik ha logrado en sus mejores trabajos.

9 MESES CON MARGULES.

HUGO GUTIÉRREZ VEGA

Nueve meses de ensayos y todos, Margules, los actores y actrices, los técnicos, Fiona y Alejandro, todos parimos un *Tío Vania* que, a la distancia, considero ejemplar en muchos sentidos. Dejé constancia de esta afirmación en un poema dedicado a Julieta Egurrola que lleva el título de "Poema de alabanzas a Julieta-Sonia". Mi amigo Ludwik leyó la obra durante sesenta años, proyectó su puesta en escena, la soñó, le causó alegrías y un desasosiego que, el día del estreno, se calmó con una botella de vodka y con su encierro voluntario en la oficina del viejo Arcos Caracol que culminó con el sonido de los aplausos de un público totalmente convencido. Margules cuidó los tonos y las inflexiones de las voces, los movimientos y la gestualidad (reducida al mínimo en nombre de Chéjov y haciendo una paráfrasis de algunas normas del "método"). Confió, por otra parte, en la creatividad de los actores y reafirmó su idea de que los "cómicos" deben ser inteligentes, tener una formación rigurosa y una cultura general amplia y bien dirigida hacia los terrenos de la historia y de la teoría teatrales.

La información de Margules sobre el teatro ruso es exhaustiva, su amor por la obra de Chéjov tiene los rasgos de la veneración y sus estudios sobre el "método" y las técnicas de Stanislavski son amplios y bien matizados.

Recuerdo a Ludwik como Jefe del Departamento de Teatro de Difusión Cultural de la UNAM. Su administración se enriqueció con sus conocimientos, sus amables refunfuños y su respeto por la opinión de los otros. En alguna ocasión dio todo su apoyo a una obra que consideraba deplorable, pero que ya había sido aprobada por el Comité de Selección. Todos los señores de la guerra teatral capitalina tuvieron puestas en escena durante su gestión y el presupuesto de *Tío Vania* fue menor que el de otras producciones de Difusión Cultural.

Leo de nuevo el prólogo que escribió a mi traducción de *La Conciencia de Zeno*, obra de Tulio Kezich, basada en la novela homónima de Italo

Svevo. En ese texto excelente, Margules demuestra su conocimiento de la imponderable Viena de fines del siglo XIX y principios del XX y nos da a conocer su opinión sobre las adaptaciones teatrales de grandes novelas y sobre el manipulado concepto de "dramaturgia".

No quiero terminar sin hacer el recuerdo de otra puesta en escena marguliana: *De la vida de las marionetas* de Ingmar Bergman. Este trabajo escénico, junto con el de *Vania*, nos entregó la esencia del pensamiento dramático de mi amigo y maestro Ludwik Margules.

Copilco el Bajo.
Primavera, 2004.

ENTRAR AL INFIERNO.

JULIETA EGURROLA

No lo creo así, pero agradezco a Ludwik Margules la frase piropo que Hilda Valencia usa como epígrafe en su comentario sobre él: "tú Julieta mi amor, tú me hiciste director". Y le agradezco que yo haya sido –creo– la actriz que más ha trabajado con él en los últimos veinticinco años.

En ese tiempo he hecho cinco obras con Margules y he comprobado lo que dice Hilda, que trabajar con él es entregar el cuerpo y el alma al diablo, es entrar al infierno, gracias a esa manera de relacionarse con el actor y que algunos llaman la vía negativa, la técnica de negación. Pues sí, Margules es un experto en enfrentarnos con el dolor, con el sufrimiento que surge de romper en los ensayos con todos los recursos y estratagemas conocidas, que surge del hecho de quitarse máscaras y no darse por satisfecho nunca.

En 1978 trabajé en *El tío Vania* de Chéjov, que dirigió en el teatro de la Universidad. Yo tenía apenas unos años de haber salido del CUT, donde había sido nuestro maestro de "Corrientes Renovadoras del Teatro", una clase bastante aburrida porque en ese momento no tuvimos la dimensión de Margules como director y como maestro. Yo la descubrí en *El tío Vania* donde me entregué a su guía y su dirección (porque yo soy muy buena para entregarme a ojos cerrados), siguiéndolo e intuyendo más que sabiéndolo (así hago las cosas), y así pude captar y sentir que había una congruencia, había una pasión, había una entrega y había un ir hasta las últimas consecuencias. Ésa es una de las características de Margules, que incluso cuando sabe que está equivocado o que escogió erróneamente a los actores, él da la vida por cada obra y es siempre, contra lo que pudiera pensarse, un cómplice total del actor.

En 1983 trabajé en *De la vida de las marionetas* de Bergman en el teatro Sor Juana Inés de la Cruz. El texto nos lo dio Margules a la par a mí y a Rosa María Bianchi, porque nos propuso, como finalmente se hizo, que Rosa María y yo compartiéramos los papeles de la esposa y de la

prostituta. Nos lo dio un año antes, cuando estábamos nosotras de gira con *La sombra del caudillo* (que en Europa se llamó *El General madruga*). Por esas fechas yo me separé del padre de mi primera hija, y al leer la obra no pude con ella, no la aguanté. La cerré porque era demasiado dolorosa; cada texto, cada una de las palabras que el matrimonio de protagonistas se dice eran las cosas que yo misma había dicho en ese tiempo. Mi vida personal estaba totalmente afectada. Pero bueno, ahora sí que me impuse y le entré por el reparto, porque se presentía que iba a ser un proyecto importante. Y realmente fue una catarsis tremenda; pude sacar todos mis demonios que coincidían con el texto de Bergman, pude canalizarlos. Yo creo que me ahorré varios años de psicoanálisis. El trabajo fue profundo, fue pesado, fue complejo. Si ensayar un papel con Margules es difícil, cuánto más no habrá sido ensayar dos; pero creo que es una de las obras con que he quedado más satisfecha, en su totalidad.

Cuatro años después, en 1987, ya establecidos en el centro de experimentación teatral, Margules dirigió, invitado por Tavira, *Lulú* de Frank Wedekind en EL GALEÓN. Ludwik se esperó a que yo pariera a mi segundo hijo, y entonces empezamos los ensayos. Otra vez fue un trabajo pesado, arduo; varios actores estuvieron a punto de matar a Margules –digamos sinceramente: de madrearlo; de hecho uno se le lanzó encima–. Ahí conocí más de cerca esta faceta de Margules de hostigar hasta el cansancio, hasta la locura, a ciertos actores (no sé por qué particulares razones) en los cuales canaliza toda su furia. Es parte de un carácter en un momento dado muy dictatorial, pero entendiéndolo desde otro punto de vista, es una forma de romper y rasgar, de quitar una serie de cosas que él cree que son inconvenientes y una forma que orilla a los actores a crecerse al castigo. Aunque si no resulta así, realmente los hace mierda.

Lulú fue muy gratificante, aunque yo no sé si fue una puesta del todo entendida; pero era un riesgo que él se jugó y que nos jugamos con él en el CET. Ahí, como en todos los personajes que he hecho con Margules, se trataba de un trabajo muy complejo y de gran profundidad. Por eso siempre es interesante.

Siete años después trabajé con él en *Tiempo de fiesta* y *Luz de luna*, de Harold Pinter en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón. Yo estaba en *Luz de luna* y, al principio, la idea de hacer Pinter con él fue así como el entusiasmo total. Pero yo siento que se equivocó en el reparto, forzó mucho a varios actores y confieso que no lo entendí, no supe qué quería. Le confesé que no le entendí, que yo me clavé en lo que tenía que

clavarme y en bordar, aprendí a bordar y me hice una funda para un cojín y me clavé en esa relación, en ese cuarto, en esa mecedora que me puso. No lo cuestioné mas.

Tres años después trabajé en *Don Juan*, su adaptación de Molière en el Teatro de las Artes en el Centro Nacional de las Artes. Hacer Molière con Margules iba a ser una manera de curarme de un *Avaro* que hice hace muchos años. Y bueno, en parte lo fue y en parte no, porque fue un experimento interesante aunque yo siento que fallido. También ahí creo que Margules erró en el elenco: éramos actores muy, muy dispares.

La relación con Margules, después de todos estos años (del 78 al 97), es ya de gente que habla un lenguaje común; entiendo muy bien cómo pide las cosas, lo que él quiere de un actor. Otros directores lo critican o dicen que esto de pedirte que "te toques", sus famosos "no te creo", "no hay imágenes", son muy literales. Pero cuando uno lo está viviendo, en el momento en que uno está ensayando, sabe que si algo tiene Ludwik Margules es un ojo clínico impresionante, casi como de rayos X o de hombre biónico; uno sabe que él se puede dar cuenta perfectamente en dónde está la mente del actor, por dónde le está entrando –si consciente o inconscientemente–. En ese sentido, Margules es muy, muy crítico y su punto de vista es siempre extremadamente claro, muy, pero muy objetivo.

Otra cosa que debo agradecerle es que en todas las otras puestas en las que he trabajado, él me ha ido a ver. E inmediatamente sé si le gustó o no le gustó. Cuando no quiere hablar de la puesta porque no le gustó, me felicita y acto seguido me pregunta por mi hijo Pedro, por Natalia, mi otra hija, etcétera. Pero siempre, siempre me dice que mi trabajo le gusta mucho. En cambio, cuando hay algo que me quiere mencionar al respecto de la obra, lo hace directamente, "en buena lid" como diría él, y entonces sé que le gustó.

A lo largo de todos estos años con Margules, yo me fui descubriendo como ser pensante, como actriz pensante; por él sé que tengo que autoanalizarme y reflexionar respecto de mi quehacer teatral. Si con mis otros maestros aprendí a tener un respeto hacia mi trabajo y hacia los demás compañeros, una ética que a veces implicaba no cuestionar nada, con Margules aprendí a saber expresar mi disentimiento o mis diferencias. Ludwik siempre me ha tratado de tú a tú y en este sentido, aunque a veces su carácter sea tan burdo, tan tosco, tan avasallante, tan asfixiante (esa manera como te va envolviendo y envolviendo y de la cual tiene uno que protegerse durante los ensayos y después durante la

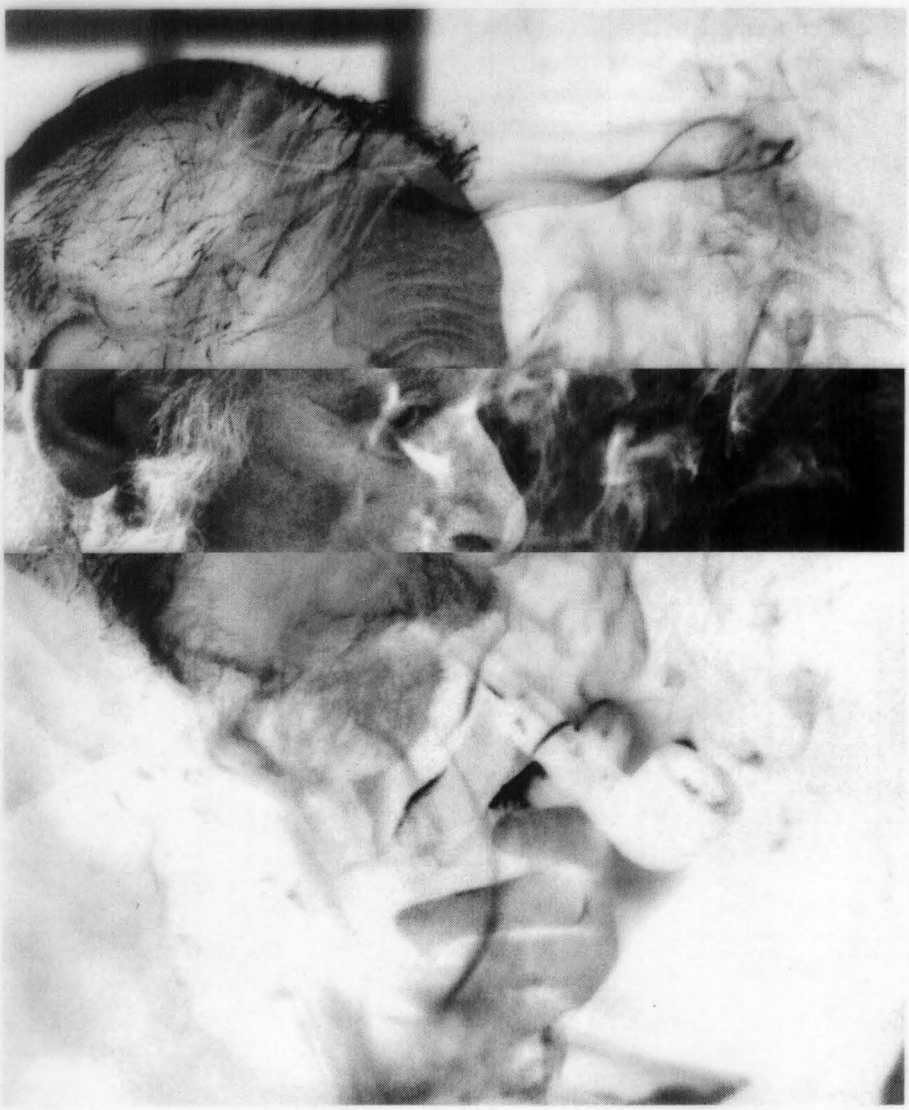
temporada, porque el síndrome Margules te puede ahogar, te puede asfixiar, dadas su pasión y su necesidad de expresarse a través de los actores y su dificultad para quedar satisfecho), me ayuda y me enseña a defenderme; atacándome me enseña a defenderme, criticándome me enseña a reflexionar y a rebatirle cosas con las que yo no estoy de acuerdo, discutiendo me ayuda a aceptar que estoy equivocada o hacerle entender que él está equivocado. Siempre nos escuchamos.

Y bueno, además del trabajo que hemos hecho juntos, hay un cariño muy entrañable por lo que personalmente Ludwik Margules implica en mi vida.

Ya se lo dije personalmente y voy a repetirlo: no sé que planes tenga después de este Shakespeare que está ensayando, pero yo no me quiero morir sin trabajar con él una vez más.

Julio, 2004.

III.



CON TODO Y PIPA

III.

CON TODO Y PIPA

LOS TRABAJOS PERDIDOS.

JUAN TOVAR

Conozco a Ludwik Margules desde hace algo más de treinta años: lo sé porque hace treinta tuvo lugar nuestra primera colaboración profesional, a tal grado impremeditada que más parece fatídico encuentro. Ludwik dirigía a un grupo de la Escuela de Arte Teatral en un *Hamlet* enfocado con la óptica sociopolítica de Kott; yo, en la clase de análisis de texto, explicaba la obra según la visión religiosa de Kitto. La dificultad que los muchachos deben de haber tenido para conciliar ambas perspectivas contribuyó sin duda a la frustración del proyecto; pero echando a perder se aprende y con el tiempo llegamos, no a resolver la discordia, sino a cultivarla para que fructificara. No de otra cosa se trata el teatro, este arte hecho de conflicto y de colaboración.

Por lo demás, aquella puesta frustrada no se perdió del todo, ya que rescaté alguna de sus ideas en la primera versión de *Las adoraciones* (tragedia de Don Carlos, cacique de Tezcoco), que es una parodia de *Hamlet*, y que Margules tomó a su vez como punto de partida para un espectáculo sobre la Conquista titulado *Los vencidos,* o por mejor decir, *Zwyzceni,* ya que así se hubiera presentado en Varsovia de no haberlo impedido la intervención rusa de 1981. Ludwik llegó a ensayo general y después tuvo que salir por piernas.

Cuando los rusos se retiraron, regresó a mirar el paisaje después de la batalla, dejándome el encargo de traducir *The Changeling,* de Middleton y Rowley, 'tragedia española' de sexo y crimen. La llamé *El contrapaso* y se la tuve lista a su retorno, pero a él ya no le interesaba. Profundamente impresionado por la realidad polaca, o lo que de ella quedaba, se proponía llevar a escena la delirante novela de Potocki, *Manuscrito encontrado en Zaragoza.* Y lo hizo como teatro estudiantil del más alto nivel, con una generación del Centro Universitario de Teatro que pasó su último año de estudios ensayando mi adaptación.

El contrapaso tampoco fue trabajo en vano: más adelante ganó el Premio Alfonso X, se publicó y se representó, memorablemente, el

mismo año (1993) que la segunda versión de *Las adoraciones*, menos shakespeareana y más indigenista, de la que Ludwik hizo una "impecable puesta centroeuropea" –como alguien dijo quizá con reproche, pero a mí me pareció muy natural, pensando en cuánto no habría allí de *Los vencidos*. El tema, para empezar: la sorda resistencia cultural al inescapable predominio extranjero, así en México como en Polonia.

Y es que, aun frustrados o abandonados, los proyectos de un creador tan fecundo como Margules nunca mueren del todo, y luego reencarnan o hasta resucitan. De todos mis trabajos con él, yo no daría ninguno por realmente perdido, salvo quizá los guiones cinematográficos –aunque tampoco aquí faltan resurrecciones.

Allá por 1980, Ludwik filmó la puesta en escena de *La madrugada* (corrido de la muerte y atroz asesinato del general Francisco Villa). Hizo deliberadamente teatro filmado, con entretelones y todo, creando así un tema cinematográfico –la documentación de una representación– superpuesto al tema dramático representado, desteatralizando el asunto en el acto mismo de recalcar su teatralidad. A la vez, se puso a imaginar una versión épica del argumento –que habría equivalido a un panorama total de la posrevolución mexicana– y trató de ponerme a escribirla pero yo, escarmentado, le dije que había decidido nunca más trabajar en un guión si no mediaba un adelanto material.

Allá por 1990, cuando todo el mundo era millonario, Ludwik se me aparece con un portafolio lleno de billetes:

–Aquí está el adelanto. Escribe ese guión.

Hice una adaptación de la obra, esperando que hubiera olvidado su épica visión. Al parecer así fue, pero acaso estuvo queriendo recordarla, porque tardó en llevar el guión a IMCINE y cuando lo hizo, el funcionario en turno resultó ser pariente del principal asesino de Villa. Se interesó en el proyecto, se puso a hojear el libreto, y entonces algo vio que lo puso fuera de sí:

–¡Pinche izquierda mexicana! ¡No entienden a mi tío! ¡Él era un héroe, un patriota!

En vista de lo cual, Ludwik recogió discretamente su guión y ganó la salida.

Pero el guión no se quedó allí: hace un par de años, con apoyo de IMCINE, llegó a segundo tratamiento y ahí está, esperando a Godot. Igual

que *El trato* (tragifarsa diplomática de tiempos de la Reforma), cuya única presentación pública en México ha sido la lectura que Ludwik ofreció en su Foro, con los actores de la Compañía Nacional que a la sazón (1997) dirigía en el *Don Juan* de Molière. Salió tan bien que en el recuerdo se vuelve casi una puesta: aunque evoque a los actores sentados, leyendo, no puedo imaginarlos más que en trajes de época.

Total, que cuáles trabajos perdidos: con Margules no hay pierde que valga. Es un gran artista de certero instinto, descomunal en su rigor, su tesón y su disciplina: un poeta escénico de primera magnitud, notorio en la desmesura pero capaz, también, de la antiespectacularidad más radical y del justo término medio. Trabajar con él es todo un privilegio, además de que se aprende.

Mayo 24, 2004

LOS SILENCIOS DE MARGULES.

IGNACIO ORTIZ CRUZ

Nunca me había interesado el teatro hasta el día en que vi *De la vida de las marionetas*, puesta en escena de un tal Ludwik Margules, de quien se decía había realizado dos puestas fundamentales para la escena mexicana: *Ricardo III* y *Tío Vania*; que era un polaco-judío-mexicano con algún resto de comida en la barba y que torturaba a sus actores y a sus estudiantes; hecho, este último, sin importancia para mí porque yo estudiaba para ser médico y me interesaba el cine pero no el teatro y mucho menos la actuación; es decir, no había ninguna posibilidad de tener tratos con el tal Margules.

Un día decidí estudiar el curso de guión cinematográfico en el CCC y uno de mis primeros profesores era nada más y nada menos que Margules. "¿Cómo es?" me preguntó la que entonces era mi mujer. No pude escapar a la folklórica descripción:

–Un gordito que fuma pipa y tiene la camisa salpicada de salsa.

Empecé a cambiar los manuales de semiología médica y técnica exploratoria por Beckett, Pinter, Ionesco y demás autores de "las corrientes renovadoras". Finalmente, como creo ha ocurrido a todos los que hemos sido sus estudiantes, llegó el momento de ser aterrizado mediante su ácido y mítico comentario a uno de mis primeros trabajos: "celebro la buena intención".

Posteriormente, ya en el curso general de realización cinematográfica, tuve el gran honor de que Margules me invitara a ser su asistente en la puesta en escena *Señora Klein* donde lo vi, como si fuera un profesor de anatomía, abordar el texto y desentrañar de una idea todas las posibilidades dramáticas, todo el contenido de verdad y separar las situaciones para ir al meollo del conflicto, de los conflictos humanos, y ponerlos sobre la mesa, ante los actores, ahora como posibilidades escénicas. Fui testigo y parte del famoso rigor marguliano y de su ya mítica manera de confrontar a los actores ("mas en todo ello, amor"), que en este caso eran tres monstruos actorales: Ana Ofelia Murguía,

Margarita Sanz y Delia Casanova; confrontación que a veces terminaba en discusión a punto de pelea en el VIP'S aledaño al Teatro de los Insurgentes.

Un día, durante el proceso de ensayos, me puso a dibujar sombreros en una hoja. Termino la tarea, se la muestro y él me pregunta:

–¿Qué son?

–Sombreros–, le contesto.

–¿Y por qué no tienen nombre?

Escribo la palabra sombrero sobre cada dibujo y le vuelvo a mostrar la hoja.

–Para que sepas que el dibujo es un sombrero, relaciónalos con una flecha.

No sin un cierto sentimiento de humillación, me pongo a relacionar las palabras y los dibujos con una flecha. Termino e intento mostrarle el trabajo terminado pero él me ignora olímpicamente

–Dile a las doñas que vamos a empezar.

Mucho tiempo después, al iniciarme en el trabajo profesional, me di cuenta de la gran lección que había recibido de Margules: la claridad más allá de los conceptos; claridad para poder abordar un texto, para entender los conflictos, para tener un punto de vista; y sobre todo, para trabajar con los actores en aras de la ficción.

Mucho se ha hablado de la inteligencia, la ironía, la intolerancia a la mediocridad, del rigor rayano en la ojetez y del folklore marguliano que a veces empezaba en los tacos de la Güera y, comida en casa de su madre de por medio, terminaba en alguna taquería. Pero también hay silencios que muestran otra de las muchas caras de Margules.

Subirse a un auto con Ludwik manejando es poner en riesgo la vida; sobre todo si el viaje es por carretera.

Ibamos en el también mítico Datsun azul a Tepoztlán, a casa de Juan Tovar, para hablar de otra de sus obsesiones: hacer una película a partir de *La madrugada*, el texto de Tovar (se suponía que yo haría el primer tratamiento del guión). Margules especulaba sobre los verdaderos motivos que tuvieron los asesinos para matar a Pancho Villa. Hablaba sin mirar la carretera mientras yo me sumía en el asiento con el deseo que el famoso Datsun fuera un perro que se supiera el camino de memoria. De pronto, antes de tomar una curva, guarda silencio y luego dice:

–Quiero mucho a Juanito Tovar, es el mejor dramaturgo de México. Es mi hermano, mi hermanito menor.

Por alguna extraña razón se me quitó el miedo y en contra de la opinión de todos, debo decir que viajar con Margules por carretera, él manejando, es una gran aventura.

Otro momento fue cuando reapareció el cáncer que mató a Lydia, su mujer. Margarita Sanz le pregunta:

–¿Quieres a tu mujer?

Ludwik guarda silencio por un momento y luego dice:

–Sí...

Y empieza a silbar una canción de Bob Dylan.

El silencio de cuando sus hijas se fueron a vivir solas.

–Ana y Lydia se han ido de casa.

Guarda silencio y luego agrega:

–Las niñas han crecido.

Un día, en su casa, me muestra una pequeña caja; la abre. En el interior hay unas llaves amarradas con un viejo listón rojo. En silencio me mira mirar y luego agrega:

–Son las llaves de la casa de Polonia.

Nada más ajeno al melodrama que los silencios de Margules, quien, al igual que mi padre, es uno de mis maestros fundamentales, a quien muestro mis trabajos y escucho sus críticas.

Margules es mi amigo y mis hijos, que lo conocen desde pequeños, dicen de pronto y sin que aparentemente venga al caso:

–¿Cómo está Ludwik? ¿Todavía prepara carne tártara en una bandeja azul?

HABLAR DE LUDWIK.

LEONARDO GARCÍA TSAO

No soy gente de teatro. Al contrario, como muchos otros adictos al cine, debo confesar una reticencia a la experiencia teatral porque el estar condicionado al idioma cinematográfico como máximo estado de la representación ficticia, me ha impedido aceptar con facilidad las convenciones del escenario. Al margen del texto, siempre me fijo en el artificio, el cartón, la ventana con vista a la nada.

Sin embargo, he podido superar esas limitaciones cuando la puesta en escena y las actuaciones son sobresalientes. En el teatro mexicano eso me ha sucedido en contadas ocasiones, y casi siempre en obras dirigidas por Ludwik Margules. Mientras he olvidado –o tratado de olvidar– muchas de mis escasas incursiones en el teatro, las obras puestas por Ludwik las recuerdo de manera vívida. Incluso por encima del equivalente cinematográfico. El título *De la vida de las marionetas*, por ejemplo, no me evoca la película de Bergman sino la intensa adaptación dirigida por Margules que me dejó deprimido por varios días.

Curiosamente a Ludwik lo conocí antes en el Centro de Capacitación Cinematográfica. No en las aulas sino en los pasillos, por lo que me ha tocado apreciar la parte más simpática de su personalidad: su mirada escéptica ante la vida –típicamente polaca, podría decirse–, su negro sentido del humor frente a la tragedia –típicamente judío, también– y, en los tiempos en que parecía ocultar un barril en el vientre, un voraz apetito que no respetaba formas ni modales (nunca olvidaré el incidente cuando, en casa de unos amigos comunes, le arrebató una quesadilla al pequeño hijo de los anfitriones, provocando sin miramientos el llanto del niño).

Quienes han tomado clases con él han recibido la peor parte: la humillación y el desprecio margulianos ante el trabajo mal hecho. Me imagino que el rigor y la disciplina invertidas en sus propias puestas en escena, son extensivas a sus alumnos. Y en un mundo de egos frágiles eso resulta muy agresivo, en principio. Por ello, una de las actividades

favoritas en el CCC es hablar mal de Ludwik o, al menos, imitar su forma de hablar. Sin embargo, detrás del reproche se reconoce una base de admiración e incluso de agradecimiento. Margules es de esos maestros que inspiran un odio cariñoso, valga el contrasentido. Ahora que se le hace un merecido homenaje, me imagino se repetirá una misma frase: "Como quiero al hijo de la chingada". O algo por el estilo.

EL ACTOR IMPRESCINDIBLE.

HILDA VALENCIA

"Tú Julieta, mi amor, tú me hiciste director..."
L. M.

La obsesión habitual de Ludwik Margules, su escepticismo y decepción con respecto al hombre, le hace por contraste humanizar sus personajes, hace surgir de los despojos humanos la grandeza humana. Para tal empresa, sus actores entregan su cuerpo y su alma al diablo.

Ludwik ha creado una estética teatral que apunta siempre al alma y a la inteligencia del actor y del espectador. Exige en todo momento que no haya nada gratuito, pues cada instante banal de la intimidad es un atentado contra la imaginación. Su universo teatral no tiene límites entre la imaginación y la realidad, son espacios habitados por siglos de historia, donde la memoria es cómplice de un nuevo orden imaginado. El teatro para él no es una lección de filosofía, ni de historia, es buscar hacer arte, crear una construcción teatral en la que su propuesta y la propuesta actoral rompan sus propios límites. Conseguir actuaciones razonables, buenas, espléndidas no es su fin, sino que ofrece transgredir y hacer un verdadero ejercicio de imaginación que permita crear una nueva articulación de la imaginación.

No admite analfabetismo, ni balbuceos de los actores, instala la necesidad de una puesta en escena íntima y el trabajo de los actores en la singularización del conflicto personal, y para fundamentar la individualidad de los personajes plantea la necesidad de conocer la historia de la nación a la que pertenecen, el contexto social, el futuro que soñaron; todo esto de una manera sensible sin ser irracionales. Luego entonces, el trabajo para los actores es arduo porque inmediatamente tienen que elaborar su diseño de personaje para después romperlo y elevarse por encima de él, tomándolo como un punto de partida para la elaboración del momento de la actuación, ya como hecho de imaginación. Su diseño no puede ser una atadura, ni convertirse en material de castración sino de gran libertad para desentrañar su estructura mental, sus proyectos vitales, sus evoluciones, las relaciones con los otros personajes, su intimidad; contenidos emocionales (alias subtextos); su lenguaje, su corporalidad, etc., empezando por tener

dudas, y que además funcione la intuición, y la espontaneidad, para que después al confrontarlo y evidenciarlo mediante el análisis puedan llegar al comportamiento de los personajes –lo más íntimo del proceso–, aproximándose a lo más importante que es la construcción, a la articulación del nuevo mundo imaginado.

Para Ludwik es necesario que todos los valores tiemblen, porque el hombre trasciende, en el teatro, su cotidianidad y la hace majestuosa. Pienso que el teatro es para él lo que es para Octavio Paz la poesía: "cada poema es el borrador de otro que nunca escribiremos...".

En cada puesta en escena hace detonar el mundo interior y exterior del actor a través de la imaginación. La naturaleza y la imaginación humana guardan misterios de los que el actor nunca sale de su asombro. El mundo de la imaginación y el mundo de las ideas son en Margules la vida del teatro. Por ello, siempre apunta a la cabeza y al corazón del actor, dispara con puntería certera, perturba el alma de sus actores, irrumpe pacientemente con imágenes e ideas que alteran su calma. Son imágenes muy claras que permiten dar vida a su imaginación y no banalizar con generalidades que atenten contra el misterio. Es decir: un actor puede manejar atmósferas generales, conocidas por él y tiene miedo de encontrarse con su desconocido, puede ser eficaz, pero sus temores o resistencias hacen que su actuación sea superficial, no ahonda sino produce emociones simples, poco complejas. Si nos referimos al enojo, manifiesta la obviedad del mismo y no la complejidad que puede revelar en alguien un acto de violencia, humillación, etc., esto puede ser digno de todo un estudio del comportamiento. El actor, bien sabemos, tiene su rutina, misma que hay que romper para que la imagen tenga resonancia y hacer que las ideas tengan un cauce emocional, afectivo, de relación y de imaginación, para que la idea no quede en lo cartesiano y pueda apropiarse de ella, transformándose y trascendiendo sus límites. Margules tiene un arsenal de recursos para armar y desarmar a sus actores, no tiene piedad alguna para exigirles hasta la última gota de su sangre, para conseguir la verdadera complejidad e interiorización entrañable. Margules es un ser sabio y apasionado, para quien el arte y el teatro son un acto de amor, intimidad y soledad. El actor se juega la vida. Estar en escena es un acto de vida y muerte.

El actor transforma su propia naturaleza en otra que no conocía, cada poro de su piel respira al personaje. Para Ludwik lo importante es lo que cada actor puede ofrecer, le interesa su capacidad de propuesta e imaginación.

(Tomado de la revista *Pasodegato* núm. 16/17. Abril-junio, 2004.)

IV.

CON TODO Y PIPA

IV.

CON TODO Y PIPA

EL POETA MARGULES.

FERNANDO DE ITA

Le debo a Ludwik algunas de las imágenes más trascendentales de mi experiencia como espectador. Recuerdo, como parte de mi educación escénica, la subyugante atmósfera de *El tío Vania*; los inmensos ventanales de Alejandro Luna; el prodigioso vestuario de Fiona Alexander; la mortal presencia de Mabel Martín. El teatro sólo existe en el presente perfecto del pasado: *De la vida de las marionetas* ocurrió en 1983 y sigue ahí, en la cima de la memoria. Sin duda, Margules es el director de escena del teatro mexicano que mejor ha entendido la relación que el tiempo tiene con el espacio, y la correspondencia de estos elementos esenciales con la palpitación de la palabra que se hace verbo en la carne del actor. Por ello, la teatralidad de sus montajes no se debe buscar en la composición del espacio escénico sino en su respiración. Así como el *Ubú Rey* de Jarry sucede en Polonia, es decir, en ningún lado, el teatro de Ludwik no tiene fronteras, no corresponde a una geografía determinada; ni México ni Polonia; sólo el espacio de la ficción, que se ha ido despojando de todo aquello que se interponga entre el arco y la flecha que es el actor, y el blanco que resulta el espectador. Mientras sus compañeros de viaje han canonizado el resultado de su investigación, Margules se empeña en explorar el sendero de la creación que conduce directamente al infierno del hombre, a sus bajos fondos. En este espejo no hay redención posible, no hay Cristo salvador, no existe la fuerza del amor, ni siquiera el consuelo de la eyaculación; sólo la batalla del hombre con sus demonios, y acaso, en el fragor de la derrota, el relámpago de la plenitud de quien no se ha dejado engañar por las trampas de la felicidad. Incluso en sus obras fallidas, Margules nos llama la atención sobre las trampas de la fe, de la ideología, del mercado, de las buenas conciencias, de la revolución, del conformismo, de la bondad. A sus 70 años, Margules no se ha dejado engañar por las apariencias del teatro. Desde *El gran camino* de Chéjov, en 1961, hasta *Los justos* de Camus, en el 2002, Ludwik ha raspado el maguey del arte para llegar al corazón del oficio, donde brota el agua miel de la planta, la esencia de la cosa, el perfume de la poesía. Como muy pocos creadores no sólo de nuestra escena sino del teatro del siglo

XX, Margules nos ha mostrado el revés de la piel del teatro, las entrañas del espacio escénico, el núcleo en el que se forma y se consume la tremenda aventura de ser humano.

LA PASIÓN INTACTA.

RAÚL QUINTANILLA MATIELLA

La vida, nuestra realidad y las obras de arte, se van formando a través de una composición (que podríamos llamar simultánea) de una cantidad de instantes continuos que traducimos en acción y de unos pocos momentos aislados que resguardamos en nuestra memoria; esos instantes delicados y fugitivos, convertidos en conocimiento, nos permiten dar paso al más delicado de nuestros bienes, el recuerdo. La existencia estará justificada si uno posee un buen recuerdo en su pensamiento.

Ésta es la principal característica de un maestro, fabricar recuerdos a un grupo de personas. Un maestro es un pararrayos en medio de una muy peculiar tormenta de ambiciones, y el maestro Ludwik Margules concibe el ser maestro como una especie de apostolado donde la obligación es compartir con su grey todo aquello que a él lo deleita.

Recuerdo la primera vez que lo escuché: lo oímos hablar durante toda una mañana, y la sensación que me invadió fue el no poder contar con alguna explicación para entender cómo podía uno haber estado alejado de aquel mundo pletórico de "incitaciones luminosas". Acercarse a Margules es como lo describe Joyce en el *Retrato del artista*: "una súbita manifestación espiritual surgida en medio de los discursos y gestos más ordinarios", y esta manifestación surge en su obra como una respuesta en contra de la consoladora unidad de una sola lectura del mundo; en Margules no existe una sola lectura, *el teatro de Margules es un teatro de advertencia*, una advertencia que llega producto de haber perdido el discurso de la esperanza, una advertencia que nos dice de cerca y de frente que "la historia y la felicidad rara vez coinciden".

En todo creador se presenta una lucha y un desgarramiento que el entorno no llega nunca a comprender, por un lado la porción del mundo lleno de tentaciones y de placeres repentinos, y por el otro, la indispensable dosis de soledad escogida (la única soledad que puede ser soportada es la soledad escogida); y en esta batalla continua, se da el

proceso de creación; así la creación es un perpetuo manantial de agonías y sentimiento, pero también es el estímulo más extraordinario para no claudicar ante aquellos acontecimientos que pueden hacer sentir al creador oprimido, agotado, empequeñecido y desilusionado. En Margules esta batalla no ha cesado, *su imaginación es una auténtica revolución, revolución que es solamente, fidelidad a lo imposible.*

El filósofo Adorno dijo: "como seres humanos estamos demasiado dañados", Kafka escribió: "habrá mucha esperanza, pero no para nosotros" y Weil concluyó: "quienes soñaron que el progreso había desterrado para siempre la violencia, pueden mirarse aquí en el testimonio vivo de la fuerza". Éste es el mundo que nos prometieron y en el cual existimos; nos estamos acostumbrando a vivir en medio de un universo melodramático y nos alejamos, a cada momento, de la sabiduría y la generosidad que nos proporciona el mundo trágico; lo único que pensábamos era que, producto del progreso irreversible, íbamos inevitablemente hacia la felicidad y en esa enorme distracción, el Mito se escapó, y huyó, muy lejos de nuestro alcance; pensar que podríamos ser los de antes es ilógico. *El teatro de Margules es advertencia, pero también es recordatorio* y a través de su palabra permite que las catástrofes se transformen en conocimiento; en las puestas en escena del maestro el ser humano es su obsesión preferida, su lenguaje y su imaginación están dirigidos a una constante valoración e intento de redefinir al ser humano como problema.

El teatro de Margules es advertencia, recordatorio y también fervor y amor a la propia palabra. "La palabra fecunda el útero virginal de la imaginación para hacerse carne" (James Joyce), una palabra profunda y compleja, producto de un pensamiento lógico que se escapa del límite estrecho del sentimentalismo que encierra a la imaginación entre cuatro paredes y empobrece nuestra visión de las cosas; palabra que se fortalece en una maravillosa selección de silencios, donde las verdades retumban en el edificio teatral sin tener que pronunciar una sola frase y en esa combinación de palabras y silencios uno se puede sorprender de la cantidad de verdad que abofetea al espectador, todo en un mismo espacio. Recuerdo puestas en escena de Margules donde todo era verdad, todo era producto de lo cierto, momentos irrepetibles para nuestra mala fortuna.

No hay nada más conmovedor en la experiencia creativa del maestro que sus lúcidas observaciones sobre la condición humana. Su lucidez la ha conseguido al precio de un terrible sufrimiento personal, de un rigor que le provoca que la más mínima sensación de fracaso sea intolerable.

Margules asume las ideas de Weil: "debemos preferir el infierno real a un paraíso imaginario".

El teatro de Margules, es advertencia, recordatorio, fervor y amor a la palabra y también una impresión personal y directa de su vida unida a una enorme capacidad de discriminación, dirección y sensibilidad. "Del trabajo debe emanar la verdad. La verdad a través de la naturaleza y de una autodisciplina de hierro".

En cada trabajo del maestro uno puede entender el valor preciso de cada palabra, la plenitud del lenguaje sintetizado en un hermoso silencio, una capacidad de discriminación hasta quedarse en lo esencial, lo que construye un hecho teatral, el actor y su palabra, el actor comprendiendo y entendiendo perfectamente un texto que sigue vigente y el actor como centro y medida de cualquier experiencia escénica.

En este momento de la existencia, Margules sigue pensando cómo robarle tiempo a la vida, sigue pensando que no cuestionar es despreciable, y sigue pensando que lo que debe decirse será siempre en términos estéticos.

En medio de un ambiente teatral paralizado por la falta de autocrítica, la complacencia y una enorme banalidad, el teatro de Margules es un grito contra la indiferencia, esa indiferencia a la que Chéjov llamó la parálisis del alma, una muerte prematura.

Hasta la próxima, maestro.

Mayo, 2004.

LA PURA ESENCIALIDAD.

JOSÉ LUIS GARCÍA AGRAZ

Ludwik Margules es el nombre de un talentoso director de escena, maestro erudito, fotógrafo excepcional, buzo capaz de sumergirse profundamente en el mar verdadero, amante del blues, del boxeo y hasta hace no mucho fumador de pipa consuetudinario y comelón voraz. También es el nombre de mi amigo con quien desde hace más de treinta años he compartido la mesa y el pan y con quien he superado algunas de nuestras penas más hondas y amargas, y es con quien también he disfrutado muchos de los mejores momentos.

Hoy aquí quiero hablar de Ludwik Margules el creador y el maestro que durante más de 40 años ha enriquecido la vida artística de nuestro país con la búsqueda permanente de lo esencial en la aventura del quehacer teatral. Ludwik nos ha enseñado que la conquista de la dignidad sólo será posible al explorar sin concesiones lo más profundo del alma humana.

Para ello, ha desarrollado a lo largo de su vida un minucioso método de análisis en donde no se ambiciona la perfección, sino la reflexión acerca de uno mismo y de los demás sin perseguir vanas ilusiones, porque ante todo Ludwik es un luchador interesado más en la batalla que en la victoria. Sus enseñanzas son poderosas porque señalan caminos para que la sublevación sea la primera disposición de nuestra imaginación poética y como en toda sublevación, los factores de demolición y negación de lo establecido son primordiales.

El teatro al que Ludwik ha arribado, busca una condición espiritual, donde cada individuo logre una percepción única que le permita encontrarse a sí mismo. Este arte suyo parte de una actitud anti-ilusionista, que trata de eliminar alusiones y liberarse de toda función referencial, representativa y metafórica. Ludwik pretende conseguir la máxima atención utilizando el mínimo de medios.

El análisis profundo, atributo fundamental en cualquier oficio, en Ludwik se convierte en la batuta del poeta que libera la mirada del peso enajenador de la costumbre como un antídoto de libertad contra el veneno de lo irremediable.

Algunos de sus alumnos han aprendido lo crucial de esas aspiraciones para expresar las realidades inmateriales del pensamiento y de la encarnación material, mediante lo cual se manifiestan –a través de los sentidos del instinto y de la imaginación– los conceptos primordiales de nuestro quehacer humano.

El ser humano, deshabitado, suspendido en un hiato de tiempo misterioso y mágico, absorto en la pura esencialidad de su espíritu, es mirado por Ludwik, y después entregado a quien lo quiera mirar, a quien lo quiera poblar con sus reconocibles fantasmas, a quien quiera erigir sobre esa columna vertebral de ternura y crueldad, sueños y deseos, memorias y esperanzas.

Y mientras releo este texto pienso en lo sorprendente y contradictoria que es la creación humana, que puede hacer que éste inspirado artista pueda de pronto convertirse en un ser tan lleno de obsesiones y manías con las que podríamos llenar volúmenes.

Es un hombre con la ironía en su funda, lista para usarla sobre el desventurado al que le ha apuntado. Pero también posee un sentido del humor que se convierte en un florete ágil y fino, y que de manera imprevista se transforma en un garrote del Neanderthal. También sucede a la inversa.

Por esto también lo quiero mucho. Es mi maestro, es mi amigo y es un gran hombre que me ha enseñado códigos de honor que no creo que pasen de moda ni siquiera en estos tiempos de confusión; códigos que son reglas de actitudes: como respetar a nuestras familias, ser leales con nuestros amigos, cumplir la ley, amar verdaderamente a la libertad y reaccionar inmediata y abiertamente contra las tiranías, ya sea que vengan del lugar donde trabajamos o de un dictador extranjero o de una demagogia local. Pero sobre todas las cosas, nos ha enseñado con su ejemplo cotidiano a honrar la dignidad de nuestro oficio como una verdadera religión.

Ludwik: muchas felicidades eternamente.

México D.F.
Junio 2, 2004.

LA CLAUSTROFOBIA Y EL DESIERTO.

RUBÉN ORTIZ

Juguemos por un momento a la sistematización; a pasar de lo informe del testimonio al simulacro de orden.

Comencemos por el testimonio. Era 1988. No sé por qué en el canal Once pasaron esa semana varios programas con entrevistas a gente de teatro. Recuerdo dos: Juan Tovar, de quien había leído algunos cuentos y no sabía que era dramaturgo, y luego un polaco con erres decantadas en eses, que, coincidentemente, tenía una puesta en escena en un teatro de la UNAM. Y allá fui. La obra se basaba en un texto de Milán Kundera basado en otro de Diderot. Recuerdo: la interminable caminata de El amo y de Jacques, sus peculiares encuentros, y delicias en las actuaciones y en el movimiento escénico que no me atrevo a articular. Entonces apenas conocía yo algo del oficio teatral y mi único deseo era ser un *gran* actor. A la salida reconocí una rechoncha figura en el lobby y en un acto intrépido, de esos que no son míos, me acerqué al director y le dije "felicidades, señor" (nótese la inocencia, no le dije "felicidades maestro") y él condescendió a estirarme la mano y decirme "de nada". En el segundo siguiente, tal vez, me debatí entre decirle "quiero ser actor" o huir. Hice lo segundo. Entonces fui hacia mi madre, que era quien me acompañaba –apesadumbrada quizá de que prefiriera las artes a la ingeniería– y le dije "mira mamá, algún día voy a trabajar con ese señor" (no recuerdo haber dicho "como actor", lo cual interpreto como señal, todavía no sé si festiva o funesta).

Desahogada la anécdota, pasemos a la sistematización.

No es difícil tirar lazos entre la obra de Franz Kafka y la de Ludwik Margules. El asunto es casi obsceno. Ambos están parados en las riberas del totalitarismo del siglo XX: uno lo anticipó en su funcionamiento feroz y el otro lo padeció en carne propia. Pero es fundamental para mí restituir los símiles. Pero restituirlos de alguna manera en que la obviedad ponga luz sobre cosas concretas del teatro de Margules.

En su clásico *Kafka, por una literatura menor* (Editorial Era) Gilles Deleuze y Felix Guattari tienden líneas para una sistematización de la obra de Kafka, líneas que permiten sacarlo de la obviedad de alegorías en que la crítica literaria lo había hundido y, además, los autores presentan conceptos móviles que fecundan nuevos acercamientos a la obra del escritor checo.

Me haré la vida fácil, y allí donde ellos dicen Kafka, yo pondré Margules. Y allí donde ellos ponen ejemplos kafkianos, yo excavaré en la inmediatez del acto teatral para traer actos específicos de la obra de Margules.

Para empezar, pensemos en la máquina totalitaria, pues existe en la obra de Kafka una tensión vital entre la presentación de ésta y la construcción de maquinarias de oposición y fuga mostradas en las acciones de sus personajes. Para definir la maquinaria totalitaria pensemos en la manera en la que ésta actúa, según la crónica de Imre Kertész, el novelista húngaro y Premio Nobel:

> "...es la ley de la supervivencia (en los campos de concentración). Una dinámica que es una maquinaria (en la) que si uno no sigue la corriente y el ritmo, y no acepta la dirección de los pasos, entonces lo echan de la fila y muere. Es necesario, imprescindible, ir avanzando con la lógica de los campos para sobrevivir. Y eso es lo terrible, que **uno participa de una maquinaria cuyo objetivo es matarlo a él**. Esta es la ley del asunto.
> ... Y aceptar esa ley es precisamente lo que hace que esa ausencia de destino sea ausencia de destino... No basta con que se abran las puertas de los campos. De esa enfermedad que difunden los campos de concentración, uno sólo puede liberarse enfrentándose con ella de una manera sincera. Preguntándose **hasta qué punto ha sido partícipe sin querer, simplemente por querer sobrevivir**. La voluntad de vivir y la humillación nunca estuvieron tan entrelazadas como en el terror moderno. Como en los Estados totalitarios modernos." (Los subrayados son míos)

Así que éste es el funcionamiento de la máquina totalitaria: aquella que te hace engranaje, que utiliza tu propia voluntad vital para alimentarse, finalmente, con tu muerte. La maquinaria del amo y el esclavo. Una maquinaria con enorme capacidad de expresión en cualquier nivel de la vida: desde el seguimiento del paso en la fila (no sé por qué pienso en el soldado que arma la pira en *Las adoraciones*), hasta la conversión del

esclavo o perseguido en denunciante de otros esclavos (piénsese en Brecht y Müller), pasando por todos esos actos revolucionarios en que el rebelde sin conciencia, asume la posición del tirano (como en *Los justos*).

Pues bien, dentro de esta mega-maquinaria es donde aparecerá otra, u otras micro-máquinas delirantes que más que enfrentarse, harán saltar la mega-máquina, serán micro-máquinas encargadas de trazar líneas de fuga, tangenciales, centrífugas (y nunca el concepto línea de fuga puede ser más exacto que para nombrar la acción de un exiliado). Ahora bien, este conglomerado micro-maquínico, será llamado aquí un **teatro menor**. Un teatro menor que en su existir desterritorializa, pone a delirar a los teatros mayores en busca de su propia expresión (esta expresión es acaso, la mostración de la dignidad humana, término muy cercano a Margules).

¿QUÉ HACE, CÓMO FUNCIONA UN TEATRO MENOR?

1o. Desterritorializa el lenguaje.
Un teatro menor es cosa del exiliado, de aquel que utiliza su lenguaje como un lenguaje extranjero. De la misma manera en la que Kafka se vale del alemán –lengua dominante–, después de atravesarlo por las lenguas menores del checo y el yiddish, Margules mira un teatro mayor y lo atraviesa de inflexiones natales. Son los años cincuenta, y Margules ve la gran ebullición del teatro moderno mexicano: Novo, Mendoza, los Ibáñez, Gurrola, Seki Sano, Wagner. Frente a ellos, sus primeras obras involucran nombres de su propia casa: Chéjov, historias jasídicas, Mrozek, Broazkiewic. Y su primer encuentro escénico con el español es Calderón de la Barca.

Escuchemos hablar a Margules. No hay frase más acertada que la de Hugo Hiriart: "cinco siglos de castellano pasan por su lengua". Al mismo tiempo. La sintaxis del español de Margules es una puesta en delirio del diccionario de la Academia. Así su expresión escénica.

Ahora, Deleuze y Guattari continúan: "ir siempre más lejos en la desterritorialización... a fuerza de sobriedad... hasta donde ya no quedan sino intensidades". Serenidad trágica es la meta del tono marguleano. ¿Pero cómo ser sereno en un espacio saturado de estímulos, "pirotécnico"? Los espacios que Margules busca son espacios de tránsito, espacios de tensión entre el desierto y la claustrofobia. Aquella plataforma móvil de *Jacques y su amo*, horizontal y dispuesta al nomadismo, en *Cuarteto* se vuelve caja hermética: del desierto al búnker.

Ambos espacios comparten la sobriedad, pero, borgianamente, ambos son laberintos. Como laberinto de puertas es *El camino rojo a Sabaiba* visto por Margules, y espacio de delirio es el buscado para el *Don Juan* de Molière: un aeropuerto, el lugar donde nadie está fijo.

Ahora bien, esta sobriedad en el espacio, obviamente, va reduciendo a nada más que intensidades la relación del acto escénico con el espectador. "¿Te imaginas –me dijo en 1996 antes de lanzarse a *Cuarteto*– tres coitos profanadores en las narices del público?". En 2001 convirtió la profanación en desafío en *Los justos*, donde quedó anulado todo vestigio de situación escénica, situación que en los teatros mayores demarca una línea de salvación para los actores y el público. "Embriagarse con agua pura" dicen Deleuze y Guattari de la sobriedad kafkiana.

En otro nivel de expresión, Margules al principio, quizá, desplazaba el sobresentimentalismo mexicano aprendido, primero en la época de oro del cine mexicano y luego en la educación sentimental telenovelera. Este desterritorializar el lenguaje teatral es, ahora, la línea de fuga contra el espectáculo. Sobriedad que inventa una salida a la cárcel espectáculo, en la que el público es tratado como masa sentimental. Sobriedad y desafío que ponen a delirar incluso a Brecht.

2o. En el teatro menor, "el medio social no es mero ambiente. Cada problema individual se conecta de inmediato con la política".

Cuando durante el montaje de *Cuarteto,* Álvaro Guerrero le preguntó por qué continuaba relacionándose con su madre en tono de lucha, aún cuando ella estaba en el lecho de muerte, Margules le contestó: "Ella cargaba rieles en Siberia y escondía pedazos de comida para darnos de comer a mí y a mí hermano, después nos trajo vivos a México; cada segundo que estoy vivo es un acto de amor que le brindo, no necesita demostraciones cursis de cariño".

Aquí está todo: la historia atravesando los mínimos actos humanos. En oposición a los melodramas burgueses y los panfletos alegóricos, en la obra de Margules hay bastante más que lucha de clases: hay la inevitabilidad de la historia. La tragedia, dice George Steiner, es incurable: y si bien la tragedia parecía huir de la dramaturgia, todavía la puesta en escena ha tenido mucho que decir. La historia y la escena: la dramaturgia a través de la sensibilidad de Jan Kott, referente inestimable para Margules.

Allí está el ajuste de cuentas con Camus: el conflicto de "los justos" no es un mero asunto de exaltación romántico individualista: en ellos se juega la historia. Sus excesos de revolucionarios los convertirán de nuevo en tiranos, ellos alimentan la máquina totalitaria con su falta de visión y sobresentimentalismo. Lo mismo, en su versión de *El camino rojo a Sabaiba*, Margules extrajo las escenas de masas para evitar que el folclorismo enviciara esta tensión entre el destino laberíntico de Fabián Romero y la insaciabilidad ubúesca y caciquil de "la siete veces digna" Gladys de Villafoncurt.

Pero aún más, dicen Deleuze y Guattari que "el problema individual se vuelve entonces tanto más necesario, indispensable, agrandado en el microscopio, cuanto que es un problema muy distinto el que se remueve en su interior". Existe pues, una fractura entre lo esencial y lo evidente, como en el lenguaje de Chéjov, en el cual lo que se expresa no coincide con su contenido o digámoslo así, la expresión es un delirio del contenido: y ¿cuál es el agente de tal fractura? La historia. El uso mega-maquínico de la historia fractura mi voluntad, el modo en que mi voluntad se expresa. Pero también al revés: la historia puede ser a su vez fracturada por la intensidad de la existencia individual. En *Tiempo de fiesta* de Pinter (1994), la historia era una luz blanca que poco a poco apabullaba a sus conductores, al selecto grupo de capitalizadores del poder, que finalmente, sucumbirían existencialmente por la intromisión de Jimmy, el hermano muerto. *Ritornello* pinteriano en su amenaza venida del exterior, pues el exterior de la historia es la vida humana secuestrada y recuperada.

Línea de fuga capaz de actuar a despecho de todos los mecanismos de control introyectados en la vida humana, aquellos que nos hacen alimentar la maquinaria totalitaria, mecanismos a los que Margules siempre impondrá los pequeños espacios soberanos: la simulación en *Cuarteto*, el horrendo circo de *El camino...*, la andanza sin fin en *Jacques...*, la picaresca invertida de Ibargüengoitia en *Ante varias esfinges*, el humor de Sganarelle.

3o. En un teatro menor "todo adquiere un valor colectivo", esto es, "no hay sujeto, sólo dispositivos colectivos de enunciación". El sujeto, compactado por la historia, difícilmente podrá hablar en nombre propio, pues éste es el nombre impuesto por la maquinaria. Pero intentará hablar. Para esto podrá usar la soberanía como línea de fuga de su identidad o, en situaciones de sobrevivencia, podrá encontrarse con su identidad como espacio vacante, como vacío. Así la expresión de Viola en la *Noche de Epifanía* cuando descubre la extensión de su poder de

seducción y expresa: "Soy un monstruo". Así aquel momento epifánico de *Cuarteto* en que el vizconde de Valmont descubre su pecho en descomposición y afirma: "Soy una mujer".

La maquinaria totalitaria deja su marca y la quiere indeleble: estrellas en las mangas de la camisa, números herrados en la piel: identidades de control que pueden ser puestas a delirar, en la expresión de otra comunidad potencial, en la expresión de otros nombres propios.

Éste es, a fin de cuentas, el valor del teatro en el teatro que tanto seduce a Margules: Genet invierte los ritos totalitarios, pero también los pone en ambigüedad con la serie de suplantaciones, donde la sexualidad es la madriguera de salida, la línea de fuga. Donde amo y esclavo intercambian nombres propios, y en las suplantaciones transgresoras lo masculino y lo femenino tienen que ser renombrados.

Finalmente, con Margules algunos personajes dejan de ser personajes para devenir agentes colectivos, "individuos que se encuentran conectados con el todo en su soledad". Soledad es, a mi ver, palabra clave. Reducto insecuestrable de soberanía cuando se le invierte el sentido que la maquinaria totalitaria quisiera forjar como alienación. Soledad del exiliado, desde donde experimenta sus líneas de fuga, encuentra su propio nombre: Laura Almela o la condesa de Merteuill sentada, sola, más que sola frente al cadáver del amante/tirano/esclavo, afirmando su vida y su morir: "Cáncer, mi amante".

(EPÍLOGO FUGAZ
Estas líneas fueron leídas en un evento-homenaje a Margules. Al terminar la lectura me dio la mano y dijo: "Bien: salvo que yo ya no soy un exiliado. Hace diez años tal vez. Pero YO YA NO SOY UN EXILIADO". Por supuesto.)

Mayo, 2004.

EL HAMBRE DE TEATRO.

JOSÉ CABALLERO

Me encontraba en el Museo Vaticano como cualquier turista, con la atención puesta en sus tesoros y caminando con paso distraído. No hacía mucho de la muerte del Papa Paulo VI y ya había muerto su sucesor, Juan Pablo I. En cualquier momento se iba a anunciar quién sería el nuevo ocupante del trono de San Pedro. Ignoro por qué, pero se nos permitió la entrada al museo como cualquier día de visita, así que la multitud era la acostumbrada. Mi visita turística se vio interrumpida por un rumor que culminó cuando una gran puerta, del lado derecho de la pared frente a la que me encontraba, se abrió con estruendo. Entonces entraron los guardias suizos con sus albardas abriendo paso entre la gente como quien parte plaza porque iba a pasar Su Santidad frente a nosotros. El salón se pobló de cantos angélicos, sacerdotes de diversas jerarquías, incensarios, cruces, velas y objetos sacros que un medio católico como yo no podría identificar. El cortejo avanzaba y finalmente entró a la habitación el representante de Cristo. No pude verlo bien sino hasta que estuvo frente a mis ojos expectantes que se tornaron atónitos al descubrir al elegido: Ludwik Margules vestido con unos pantalones de pana color azul celeste (¿qué color si no?), una camisa de cuello de tortuga a rayas horizontales del mismo azul, combinadas con rayas rojas, sombrero hongo y tras él un monaguillo que lo seguía con un paraguas a manera de palio. Por un momento pensé que el padre Ubú había invadido el Vaticano. Como no hallé otra salida, me desperté.

En la así llamada realidad, Héctor Mendoza renunció a los pocos días a la jefatura del Departamento de Teatro de la UNAM y Ludwik ocupó el puesto. Mi sueño fue doblemente premonitorio pues al poco tiempo se anunció que el nuevo Papa no sería italiano sino polaco. Hoy en día no deja de llamarme la atención que el gobierno de *su* país haya otorgado a Margules una condecoración que sólo fue otorgada antes que él a Karol Wojtyla. Pero me interesa más el significado que la llegada de Ludovico El Grande ha tenido para el teatro de México. *Su* país.

En lo personal debo confesar, por si las imágenes de mi sueño no lo han dejado suficientemente claro, que es el director teatral que más he admirado, el que más me ha conmovido, el que más me ha hecho pensar.

Hace no mucho alguien me dijo, después de agradecerme la recomendación de asistir a *Los justos*, que lo que había visto en la puesta en escena podría llamarse *el hueso* del teatro. Yo más bien diría la médula del arte teatral. Eso, desde el principio, ha sido la búsqueda de Margules como creador teatral. Más bien debiera decir que desde la primera puesta en escena que presencié de él se me hizo clara su postura. Y es que el teatro de Ludwik Margules no está hecho para verse, sino para *presenciarse*. Estar presente, con todos los sentidos abiertos, con la mente concentrada, como quien asiste a un misterio ancestral de forma contemporánea.

Su teatro ha avanzado por ese camino con plena coherencia. Gracias a él, a su poética, los amantes del teatro de la generación presente sabemos que el teatro es, antes que nada, una necesidad primordial, básica, como satisfacer el hambre. El teatro de Margules no se anda con rodeos. Nada de coqueteos ni banalidades, nada de pactos con intereses espurios ni con debilidades, nada de justificaciones, concesiones o trampas. El hambre de teatro se ha impuesto siempre sobre cualquier otra tentación.

Hasta en sus puestas en escena menos afortunadas encontramos una voluntad férrea de penetrar en los sótanos del texto, voluntad que se une a un gusto exigente y austero que prescinde de dulzores y sentimentalismos.

Si bien hay actores que afirman que les resulta difícil comprender cabalmente lo que Margules pide a través de sus célebres indicaciones, también dicen que es prodigiosamente claro entender lo que *no* quiere, lo que rechaza con firmeza. La suya es una técnica de negación, acorralamiento y destrucción de todas las estratagemas conscientes e inconscientes, de todas las mentiras y las barreras que un actor puede inventar voluntaria o involuntariamente para no enfrentarse al dolor que resulta de la entrega plena del ser a la cruda verdad de la ficción. Cruda porque los temas que Ludwik Margules aborda, aun cuando se aproxima al género cómico, sacuden sin piedad la conciencia misma de estar vivos.

Difícilmente se puede hallar una obra más coherente en el trabajo de cualquier director teatral. Y más difícilmente aún se puede hallar un director que como él haya hecho del actor, del texto, de la relación entre el actor y el texto, de la poesía dramática *encarnada*, el centro mismo de su labor.

Dueño de una inteligencia sutil, de un humor agudo pleno de sarcasmo e ironía, su aparente distracción mental contrasta con la prodigiosa memoria para los detalles que enfocan las situaciones y las personas. Lo que también lo ha llevado a desarrollar una pedagogía cuyo eje, hasta donde sé, es el cuidadoso trabajo de la creación de imágenes mentales y el proceso creador que éste desata en todo el ser del actor y que a través de él provoca la imaginación de los espectadores. Porque tal vez en ningún otro trabajo teatral a nuestro alcance se ha hecho manifiesta la gran diferencia del teatro respecto a otras artes escénicas: demanda un espectador que *sepa* imaginar.

Y conforme se ha vuelto más austera, su obra ha demostrado una enorme eficacia para avivar el fuego de la imaginación de los espectadores. Recordemos tan sólo el efecto de la luz desnuda, helada, que se negaba a separar a los actores de los espectadores, rechazando *cada vez más, todavía más, hasta donde ya no parecía posible*, el juego de artificio, y sin embargo, de la mano de un puñado de actores, *presenciamos* claramente el vértigo de la humanidad que se niega a sí misma con crueldad absurda.

Ludwik Margules, hombre de teatro. Pero también hombre de cine. Varias generaciones de cineastas le deben la noción de lo que implica la dirección de actores. Ludwik Margules, quien como ningún otro ha pugnado durante años por sacar a los actores, a la gente de teatro y a la gente de cine de esa especie de analfabetismo que produce el sumirse en una profesión cerrando ojos y oídos a lo que sucede en los demás campos del conocimiento y la cultura, ha contribuido así al desarrollo de mentalidades críticas que amalgaman la creación y la investigación. Sin desplantes egocéntricos, ha logrado aproximar el arte a la ciencia, insistiendo cabalmente en el estudio y la reflexión como parte de la cotidianidad teatral. Y por si fuera poco, ha animado con su humor, su franqueza, su perspicacia y su personalidad, no por insólita menos entrañable, la vida cultural mexicana, tan necesitada de figuras y leyendas. *¡Salve, Teacher!*

(Tomado de la revista *Pasodegato* núm. 16/17. Abril-junio, 2004.)

V.

CON TODO Y PIPA

V.

CON TODO Y PIPA

LUDWIK, EL DIRECTOR DE ESCENA.

DAVID OLGUÍN

La vida me acercó a Margules hacia 1983 cuando entró a dirigir el Centro Universitario de Teatro. Alguien que, como dijera Álvaro Mutis, habla el mejor español "gramatical" de México y es todo un reservorio de formas sintácticas y expresiones que dan cuenta de la historia del idioma, al punto de ser capaz de soltar un "¡alto ahí, bellacos!" con naturalidad, se convenció –con esa capacidad tan suya de abrazar apasionadamente ideas fijas– de que conmigo –en aquel entonces aprendiz de Literatura en la Facultad y alumno suyo en el CUT– podía "hablar español".

A partir de entonces y a lo largo de quince años estuve cerca de Ludwik como discípulo, actor, asistente, adaptador, dramaturgo, maestro de su escuela, amigo y errático socio. Ante esa personalidad expansiva, peculiar, compleja, la tentación de hacer el anecdotario de tantas cosas de las que fui testigo podría dar pie a páginas de eso que Margules llama "folclor personal". Conservo pasajes novelescos como un asalto en el restaurante Asturias de San Rafael, donde Ludwik pedía un tiro en la cabeza antes que soltar el reloj que le había heredado su hermano. Recuerdo a la entrañable Lydia, la bondad misma, preparando alimentos en la madrugada bajo el argumento del director que, poseído ante los dibujos de su libreto, repetía una y otra vez: "¡entiende, la imaginación da hambre!". Y también podría pormenorizar pasajes de picaresca como aquella vez, por allá en un frío enero del 87 en Chihuahua, cuando el maestro, ante mi pertinaz mal de amores, tocó la puerta de mi cuarto de hotel y me puso en bandeja una dama –curiosamente, sicóloga de oficio– que sin duda confortó por un rato mi juvenil alma en pena.

Ante una personalidad tan plena de contradicciones como la de Ludwik, oscuro y luminoso, bárbaro y noble, el anecdotario, insisto, sería interminable. Muchos guardamos alguna de las historias del hombre y las seguiremos evocando aun cuando la grandeza no habita en su biografía, sino en su legado artístico, en su visión del teatro y en la

exigencia y rumbos que han señalado su estética y su ética al hablar en escena.

La vida se mueve entre la memoria y los recuerdos del porvenir. Pero Cronos, "de mente tortuosa", devora a sus hijos. El teatro, como ningún otro arte, ofrece ese retrato de lo efímero, reconstruye y decanta la vida, espejo depurado, espacio de creación donde es posible vernos y reconocernos en esencia. Al paso del tiempo, permanece intacta mi admiración a Ludwik, el director de escena, a su afán de perfección, a su vocación inevitable por tirarse de bruces, montaje tras montaje, al abismo de la conciencia y del corazón humano. Dirigir teatro como un acto existencial; pensar en la grandeza como una aspiración olfateable en el pequeño cuadrilátero de la creación escénica: el ensayo. Entender al teatro como sinónimo de experimentación; al dramaturgo y al director, como poetas. Busca la verdad desnuda, esencial; aléjate de aquel escenario que sea un basurero de ocurrencias, oropel y gratuitad. Sé tan inseguro que aspires a una preparación previa absoluta, hasta la náusea, antes de encarar el primer ensayo. Pero también deja libre tu intuición y crea en el proceso de trabajo espacios de libertad. Los enlaces son la gramática de tu puesta; el trazo es estrategia y significado, no sólo organización funcional; visualización obligatoria, especialmente "para directores ciegos"; polifonía y construcción minuciosa, parlamento tras parlamento, hasta hilar fino en el tiempo y el espacio. Rigor y autocrítica. Igual desprecio al tener qué decir sin técnica, que a la técnica como un artificio carente de verdad humana. Atención a los tiempos externos e internos del actor. Expresa y encuentra tu voz: cantos a la desazón de vivir, a las batallas cotidianas por hallarle sentido a todo esto, por explicarnos la intrincada maquinaria de nuestras emociones. Dirige como si fuera la última vez que oficias. El teatro entendido, a fin de cuentas, –así de grandilocuente y necesario en los tiempos que corren en la escena mexicana– "como una cumbre del conocimiento humano". Cuántas cosas por explorar en las ideas y realizaciones escénicas del gordo Margules.

Ludwik fue mi mejor maestro. Ante los figurones proclives a mantener el cordón umbilical toda la vida porque la devoción y el culto al "mmmmmaestro" fascina, Ludwik ejerció algo parecido "al conflicto como estímulo del aprendizaje", "prolegómenos para la batalla", "en buena lid, al cadalso", "crítica de la pura sinrazón", "una edición revisada de *La letra con sangre entra*" y otras materias aptas para sádicos y masoquistas. En fin, suficiente material para volar o perderse. A un maestro así, hay que acabar por verlo –para sobrevivir y tener voz propia– desde la otra orilla, cuando las ideas ya no tienen el tonito de

voz, cuando el director es el hombre que espera en los laberintos fuera de escena mientras su obra se comunica por sí sola con el espectador.

En un notable pasaje de Orson Scott Card, aprender es una cruel postura filosófica: "No hay más maestros", dice, "que el enemigo... Nadie salvo el enemigo te dirá lo que hará el enemigo. (...) Soy tu enemigo a partir de ahora. A partir de ahora soy tu maestro". Aristóteles lo enseña claramente en sus antinomias que tanto éxito tuvieron en la novela rusa donde las personas siempre se matan por puro amor. Recordemos al estagirita cuando dice que "a veces la gente se separa por lo mismo que se quiere". Pero como la lógica no gobierna el imperio de lo humano, también a veces la gente se acerca por lo mismo que recuerda. Y ahora que evoco a mi maestro, entiendo otra cosa: la memoria, creo, es uno de los espacios privilegiados de la reconciliación.

Junio, 2004.

LAS HUELLAS DE MARGULES EN EL CCC.

BUSI CORTÉS

Te veo llegar en tu *Datsun* azul: adelante, en el lugar del copiloto, viene el Tío Vania y atrás, Bergman y Lulú. De repente se llenó de teatro la escuela de cine. Durante los tres años que duraba la carrera llevábamos teatro en sus diferentes modalidades. Sólo los *foquistas*, o sea, los cinefotógrafos, podían evitarse la molestia de actuar en tercer año.

De ti recibimos la primera enseñanza vitalmente creativa: cuando entregas el alma en un proyecto, puede venir un trastorno en el estómago, en el páncreas, en el corazón... Materialmente entregabas el alma en tus estrenos y en algunos de ellos te tuvieron que sacar en camilla. Pero, eso sí, sigues creando escuela, montando y estrenando sin parar.

La segunda enseñanza, gracias a Dios y a ti, es que se puede ser muy mal actor pero muy buen director. Y la tercera es que no por el hecho de amar al cine se puede ser un buen director de cine. Todos recordamos el "*two shot* en *close up*" de tu *Madrugada*.

Tan cargado de teatro, nos enseñaste a ver cine, a querer a Bergman, Visconti, Kurosawa y a Tarkovski. A principios de los años ochenta, todavía era un rito ir al Cine-club y al teatro universitario del que emanaba la revolución del lenguaje escénico e incluso el visual. Te agradezco tanto que como estudiantes de cine hayamos aprendido a convivir con los actores como hermanos. Ahí veo pasar a Rosa María Bianchi, a Julieta Egurrola, Luis Rábago, Judith Arciniega y Ángeles Castro, por supuesto.

¿De dónde le vino a Josko la intuición creadora de traerte al CCC como Coordinador académico? Para los que aquí estudiábamos en esos años, fue una experiencia fuera de *sinc*. No obstante que en ese entonces los aspirantes teníamos que ser mayores de 22 años para estudiar en esta escuela, a veces no sé quién era más infantil: nosotros o tú. Porque si

bien recordarás, aunque tú eras el maestro de teatro, definitivamente tus caprichos rebasaban nuestros *púberes* escenarios. Ya luego te fuiste de director del CUT, y el teatro en el CCC pasó a segundo plano.

Creo que no valoramos en ese momento tus enseñanzas, éramos herederos de un cine mexicano sobrecargado de populismo y melodrama. Por otra parte, ya nos empezaba a invadir el cine norteamericano con sus películas de acción, con esas salas con sus alas enormes y que por lo mismo se fueron deteriorando, degradando tanto, tanto. Y tú nos hablabas de sutilezas y contención. ¿Cómo olvidar tu puesta en escena de la *Carta al padre* de Kafka, en la que nosotros, el público, éramos el espejo de ocho actores sentados frente a una mesa?

Ya en tu segunda etapa por el CCC, se quitó el límite de edad para los alumnos de nuevo ingreso y te quejabas de ellos porque les faltaba "fornicar". Ya era el tiempo del lenguaje "de imágenes" de la publicidad y del *videoclip*. No obstante, en esos años, todavía alcanzaste a formar al informable Carrera, que como su nombre lo indica, va a la carrera.

Me estoy quedando corta en el papel pero no en los ladrillos de esta escuela que están llenos de tus huellas. No me voy a quedar en la nostalgia, porque corremos el riesgo de morir de ese extraño mal, como Tarkovski.

Te veo en el ahora, el del mundo de la tele, cuyo lenguaje está por primera vez por encima del cine. Ya no llegas en tu *Datsun* azul, porque te has convertido en motoconformadora, desplazádote en tus ratos libres a la Cineteca con ese colmillo levanta asfaltos; como cuando vimos juntos en el Foro, la película francesa *Dentro de la piel,* en la que la protagonista ya llevaba más de 10 minutos frente a cámara y me comentaste: "es que la actriz seguramente es la directora de la película". Dicho y hecho: Marina de Van era la realizadora.

Además, aquí estás disfrutando como nunca a la Cardinale, en el ciclo del Visconti restaurado, y enfrentándote con tus *Justos* a *mishijitos*, que más bien son unos *warriors* mal avenidos o unos *popstars* cuyo futuro ya muy cercano está en el digital. Y traes a cuestas tu gran enseñanza: a pesar de los males pasajeros o no, hay que ganarle a la vida todo el tiempo, porque lo que se prepara con gusto y se come con gusto: no hace daño.

Centro de Capacitación Cinematográfica.
Mayo, 2004.

¿POR QUÉ LUDWIK MARGULES?

TERE URIBE

¿POR QUÉ LUDWIK MARGULES?

Porque él era el director del CUT cuando entré. Yo venía de un medio completamente diferente a todo lo que tuviera que ver con el teatro, yo quería seguir diseñando, que era lo que había estado haciendo hasta entonces pero buscaba un campo diferente, otro medio para desarrollar el diseño. Mágicamente se presentó la oportunidad de estudiar diseño de escenografía para teatro en el CUT y eso me pareció increíblemente interesante. Había que hacer un examen y tener una entrevista con el maestro que te correspondiera: Alejandro Luna en el caso de los que querían estudiar escenografía, que era mi caso, o Ludwik Margules para los que querían estudiar dirección, que afortunadamente no era mi caso, y digo esto porque todavía me acuerdo de los comentarios de los entrevistados por Ludwik. En general salían de la entrevista sintiéndose agredidos, ofendidos o humillados. Pensé que yo no tendría por qué preocuparme puesto que yo no tendría que estar en sus clases. Cuál no fue mi sorpresa cuando vi que Ludwik nos daría cerca de 12 horas de clase a la semana también a los aspirantes a escenógrafos. Ni modo, ya estaba ilusionada y muy emocionada por tomar ese curso aunque eso implicara otros tres años de estudio y 12 horas a la semana con Ludwik.

¿POR QUÉ ALEJANDRO LUNA Y LUDWIK MARGULES DECÍAN QUE TENÍAMOS QUE TENER DISPONIBLES LAS 24 HORAS DEL DÍA PARA TOMAR ESE CURSO?

No tardé mucho en responderme ese por qué. Había que leer, estudiar, hacer análisis, dibujar, diseñar, ensayar y hasta ir a clases. Llegué a ver a "ese director" difícil de comprender, primero como a un maestro que podía llegar a ser cruel y a veces injusto y, más adelante, como a un gran maestro cuyo principal objetivo era transmitir a sus alumnos su amplísimo conocimiento sobre el teatro y sus experiencias en él e incluso me atrevería a mencionar su interés por transmitir también sus experiencias de vida. Todo esto, muy pronto fue formando en mí un Ludwik entrañable que me abrió las puertas de su casa.

"Mi amor, quisiera que me hicieras el honor de diseñarme una escenografía". Esta frase tan amable, cortés y llena de respeto la escuché varias veces y en el proceso de cada uno de esos proyectos hubo una mezcla muy fuerte de dolor, sufrimiento, odio, amor y por supuesto placer. "En la relación de trabajo con Ludwik nada es fácil", esta frase sale espontáneamente desde mi interior. Uno podría creer que haber trabajado con él ya implica ser más hábil en esa relación director-escenógrafo, pero no es así, cada nuevo proyecto es como empezar desde cero. Pero el gran aprendizaje que conservo de cada experiencia de trabajo con él, es algo que rara vez se vuelve a tener.

"¿POR QUÉ A NOSOTROS NOS TRATA TAN MAL Y A TI TAN BIEN?"

En alguna ocasión alguien del reparto me hizo esta pregunta que contesté con un "así nos llevamos nosotros". Pero esa persona no sabía que yo ya llevaba meses y meses discutiendo con él, peleando y fundamentando mis diseños, que es realmente lo que hay que hacer para lograr el diseño que uno propone y quiere. "En la relación de trabajo con Ludwik, nada es fácil", me lo repito constantemente.

"¿QUIERES IR A CENAR CABRITO, MI AMOR?"

A la vuelta del Teatro Julio Prieto (Xola) había un lugar donde se cenaba cabrito, frente al cual tenía uno que pasar al salir del ensayo y como a veces Ludwik y yo nos dábamos aventón mutuamente, cada noche, sin importar la hora, 11 p.m. ó 3 a.m., él hacía el intento de convencerme de pasar a cenar cabrito. Nunca lo logró. Por supuesto que es de todos sabido que los teatros están llenos de emociones que los actores han ido dejando en cada puesta en escena, emociones y sentimientos que han corrido entre el escenario y la sala ya sea durante los ensayos o durante las funciones. Pero hay algo que creo que no es tan claro, y me refiero a las emociones que se han desparramado también durante los ensayos entre escenógrafo-director, escenógrafo-director-ensayo-montaje, que no dejan de ser fuertes y apasionados y que también se conservan en cada teatro.

¿QUÉ EXTRAÑO CUANDO NO TRABAJO CON LUDWIK?

Extraño que no sea de él la primera llamada de la mañana y la última de la noche. Extraño la tensión, angustia, insomnio, preocupación y la emoción de trabajar con él. Pero lo que más extraño es su proceso de trabajo, su análisis del texto que, a pesar de que lo he vivido varias veces, me sorprende cada vez. Y quisiera seguir disfrutando la profundidad de cada uno de esos procesos. También extraño su profunda calidez y su enorme solidaridad.

DE CÓMO APRENDÍ QUERER PARA SIEMPRE A LUDWIK MARGULES.

MÓNICA RAYA

Me acerque a Ludwik por primera vez cuando decidí tomar el curso de dirección escénica que él mismo impartía en los inicios del Foro Teatro Contemporáneo. A la antigua funeraria ahora convertida en escuela de teatro asistíamos los interesados en dicho curso. No sé si debido a los dotes pedagógicos de Ludwik o a que yo ya me sabía el contenido de su curso me costaba mucho trabajo no quedarme dormida, así que me preocupaba la mala impresión que mis cabeceos pudieran darle al maestro. Para mi sorpresa, Ludwik se me acercó preguntándome si estaría interesada en trabajar con él en su próximo proyecto llamado *Cuarteto*. El *Cuarteto* de Heiner Müller era una obra que yo conocía previamente, pues había diseñado la escenografía para una puesta en escena del cabaret de la Universidad de Yale. A Ludwik le sorprendió que yo conociera la obra y desde luego que ya hubiera trabajado en ella, así que se formalizó la invitación. Para ser franca no recuerdo el proceso como algo aterrador o tortuoso. Suelo trabajar en varias propuestas antes de definirme por una, así que exploramos distintas posibilidades para definir el famoso búnker. Acordamos una gran caja metálica pegada a la pared con una distribución frontal del público. Todo estaba en el orden normal hasta que a Ludwik se le ocurrió el toque genial del dispositivo escenográfico. La primera fila del público no se ubicaría delante de la escenografía sino a una distancia que sería el resultado de pegar al público a la pared opuesta del búnker, generando un espacio negro, de nadie, entre la escenografía y la primera fila. La tensión entre ambos elementos, el búnker y el público, se hizo electrizante. Lamentablemente las fotos de José Jorge Carreón o la bitácora del proceso de montaje publicada por el INBA no registraron el fenómeno espacial que, para mi gusto, marcó el resultado de esa puesta en escena de manera indeleble.

Ahí sentí por primera vez la fuerza del talento furioso de Ludwik. Empecé a apreciar científicamente los estragos de su inteligencia criminal. Ludwik es un crítico letalmente económico. En una pequeña frase te puede aniquilar hasta reducirte a polvo sin faltar a la verdad. No

todos pueden tolerarlo y sé que a más de uno nos ha dejado desolados llorando.

A partir del éxito del *Cuarteto* creció entre nosotros una relación de admiración y cariño mutuo, pues quiero pensar que si Ludwik no le hubiera encontrado sentido a mi trabajo no hubiéramos vuelto a trabajar juntos. La siguiente puesta en escena fue *El camino rojo a Sabaiba* de Óscar Liera. Me pareció que Ludwik estaba un poco magullado por los procesos de producción de *Don Juan* de Molière y por *Antígona en Nueva York*, así que me encontré con un exiliado de las grandes producciones dispuesto a trabajar sin apoyos institucionales en la intimidad de su Foro. Me invitó a trabajar sin esperanza de pago. Para mi sorpresa, *El camino rojo a Sabaiba* resultó ser uno de mis trabajos más interesantes.

En un estado peculiar de Ludwik de total repulsión por los recursos escenográficos, decidí intervenir el espacio del Foro de manera más bien arquitectónica, cambiando el orden de las puertas y las ventanas para hacerlas funcionar de acuerdo a los requerimientos de la obra. Diseñé nuevas puertas y muros, similares a los del foro y los pintamos de negro. Así que juntos diseñamos un ejercicio, entrañable para mí, de antiescenografía. No creo que haya tampoco un registro de lo que sucedió al espacio, pues las fotos que existen ponderan la presencia de los actores. De todas maneras qué relevancia pictórica puede tener un muro pintado de negro... La obra, sin embargo, corrió en un dispositivo perfecto para el trazo económico de Ludwik.

En el diseño de la obra *Los justos*, de Albert Camus, trabajamos nuevamente con un horror compartido hacia el protagonismo de los truquitos escenográficos. Así que las propuestas del espacio se fueron depurando hasta regresar a los muros metálicos del *Cuarteto* en una nueva disposición espacial. Confieso que la radicalidad estética de Ludwik no me limita sino por el contrario, me entusiasma y fascina. No creo que ahora podamos distinguir quién fue más radial en las propuestas, él o yo. Lamento enormemente que no hallamos tenido el valor de dejar una sola fila para espectadores en la disposición final de la escenografía de *Los justos*. Las presiones de la taquilla mellaron la idea de tener sólo 10 espectadores por función. No me parece que haya un registro de lo que volvió a ser la marca escénica más poderosa de Ludwik: su relación con el público.

Ahora mismo nos encontramos colaborando de nuevo en la puesta en escena de una verdadera obra de arte y una de las obsesiones de Ludwik

desde hace varios años: *La noche de Epifanía* de William Shakespeare. Ya sin pudor, continuaremos explorando los hallazgos de las paredes metálicas de *Los justos* y del *Cuarteto*, pero en esta ocasión usaremos las dimensiones del teatro El Galeón: iluminación no teatral, materiales sin tratar. Cero ilusionismo farfullero.

A lo largo de los años que constituyen mi experiencia profesional, Ludwik ha sido el director más exigente y el menos condescendiente Gozando de la cercanía propia del proceso creativo, me consta su pasión excepcional por el arte del teatro. No creo que haya un solo colaborador de Ludwik que se haya ido invicto, sin una lágrima, producto de la proximidad de su peligrosa inteligencia.

Por esto, más lo que venga, nunca te olvidaré, Ludwik Margules.

VI.

CON TODO Y PIPA

IV.

CON TODO Y PIPA

CAMUS / MARGULES.

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

Tras los atentados del 11 de septiembre del 2001, muchos recordamos a los nihilistas rusos y a sus intérpretes, desde Turguenev y Dostoievski hasta Albert Camus. En mi opinión, el arquetipo de aquel terrorista permanece; nada me parece más dostoievskiano que un aprendiz de piloto que se niega a aprender a aterrizar. Pero a diferencia del terrorismo contemporáneo, los populistas rusos se plantearon dilemas éticos impensables hoy día, como el ilustrado por Camus en *Los justos* (1949), cuando los conjurados discuten la licitud de atentar contra el Gran Duque una vez que descubren que en su carroza viajan niños. El siglo veinte volvió banal semejante disputa: la población civil es el objetivo principal de todo terror. Y, seguramente, el ataque contra Washington y Nueva York hizo pensar a algunos dramaturgos en la urgente reposición de *Los justos*. Ludwik Margules lo ha hecho y en el Foro Teatro Contemporáneo se está presentando su versión de *Los justos*.

Contra lo que hubiese hecho un director amante de las facilidades, Margules se negó a actualizar superficialmente *Los justos*, presentando una pieza que aludiese de manera oportunista o comercial a los fundamentalistas islámicos de Al Qaeda. El gran director polaco (y mexicano) decidió ir a las raíces, releyendo *Los justos* y trabajando el original de Camus en una apuesta textual que asume tanto el riesgo como el rigor. Gracias a Margules volví a *Los justos* y noto que sumó material histórico a la pieza original, un tanto etérea, e introdujo la contingencia a la acaso ingenua visión camusiana, como lo hace notar Leonor Fuentes, traductora del texto.

El resultado es asombroso. A sabiendas de que el teatro no es lo mío, me atrevo a decir que la dirección de actores es formidable; cada uno de los actores contribuye a crear una totalidad dramática que se manifiesta por toda la escena, dispuestos como están a escasos metros del público. La escenografía (luz eléctrica potente y permanente) dispuso una verdadera atmósfera patibularia, donde víctimas y verdugos dirimen sin piedad

esas subastas metapolíticas entre el fin y los medios que son la esencia trágica del pensamiento moderno. *Los justos* nos recuerda esa obviedad tantas veces olvidada (y no sólo en México): arte primigenio, el teatro es una de las formas más altas de la literatura. En el trabajo de Margules el texto es rey, contra la malhadada tendencia contemporánea a hacer de la escena un campo de juegos pirotécnicos y de audacias banales.

Quien asista a la puesta de *Los justos* tendrá presente –y de allí la pertinencia de una lectura histórica que se torna actual– que el bacilo del totalitarismo tan sólo ha mutado de formas mientras su esencia permanece estática desde los años de Nechaev que alimentaron la escritura de *Los demonios* de Dostoievski. Seca y exaltada a la vez, la puesta de Margules es absolutamente eslava. Alguien dijo que a los actores de Margules sólo les faltaba hablar en ruso. Y es que Ludwik Margules, peregrino que viene del corazón de Europa, es una de las almas grandes de México.

(Tomado de: *Escalera al cielo* en "El Ángel", REFORMA.
Febrero 23, 2003.)

MAS SIN EMBARGO.

FERNANDO SOLANA OLIVARES

Este debe ser un texto de reconocimiento y homenaje. Llevo horas delante de la máquina y no sé cómo comenzarlo. No es el *writer's block* lo que me aqueja sino el dolor, y el amor admirativo, el amor agradecido del que este texto debe ser mensajero.

El próximo 11 de diciembre Ludwik Margules, nuestro *Señor del Teatro*, recibirá el Premio Nacional de las Artes, y ahora yace postrado por la enfermedad. Sin duda, para entonces, estará presente en la ceremonia y con el cansado paso de estos últimos años acudirá al presidium de notables que le harán entrega de tan merecida distinción.

Será digno y cortés durante el acto, pero en su fuero interno se burlará del asunto: así que la vida esto es. Ya se lo dijo al embajador de Polonia, su país de origen, cuando éste ayer o antier le llamó para felicitarlo. Su insobornable inteligencia no dejó pasar la ocasión de reírse elegantemente de sí mismo y ver con sabia distancia el mundo, su pompa y circunstancia, su incontrolable variabilidad. "Te invito a bailar una polka en mi funeral", le dijo a mi hija, su alumna, cuando ella quiso saber por su estado de salud.

Los premios siempre le tuvieron sin cuidado, la retribución de la opinión predominante también, pero como pocos, quizá como ninguno, porque si toda persona es excepcional la de Margules resulta única: lo saben todos quienes lo conocen, ha sido un hombre dedicado en cuerpo, talento y alma al vigor de la creación.

Recuerdo que hace años llegó a mis manos un instrumento excepcional, aún más descarnado e intenso, aún más intrigante y profundo que la misma representación de *Cuarteto* de Heiner Müller, obra puesta por Margules como teatro total en su pequeño foro de la Roma, y aquellos entrañables límites escénicos que alcanzaron sus participantes. Llegó a mis manos la bitácora que con toda puntualidad registraba el proceloso y lúcido camino de conciencia con el que este artista elaboró su puesta en escena.

Una de mis taras biográficas –cierto aliento moral de buena familia, cierto astrolabio empeñado para reconocer lo correcto y lo incorrecto, cierto miedo a lo desconocido–, durante un tiempo me instaló en un vergonzoso lugar común: el teatro, decía mi prejuicio, corresponde a un espacio de acción donde el sentimiento predomina sobre la razón, la intuición sobre la lógica y la ocurrencia frívola sobre la perseverancia del esfuerzo, el trabajo y la seriedad de vitalistas y bohemios, decía yo, con un desprecio que entonces creía aristocrático para no reconocer que sólo era clasemediero, y mantenía mi ceguera ante un arte que, para mayor defecto, requería las palabras y su representación, el concurso de varios, la participación de muchos, el enredo de todos.

Diversas racionalizaciones debí poner en curso para justificar en mi interior esa frágil *doxa*, esa opinión falsa sobre todo cuando me enamoré irreparablemente de una mujer que amaba el teatro y a él me llevó. La revolución, la revelación, la desestupidización empezó de golpe una noche, cuando asistía a un ensayo de *Ante varias esfinges*, obra de Ibargüengoitia que dirigía Margules, y comencé a presenciar el fascinante tejido elaborativo, la minuciosa relojería de la representación. Pensé entonces en los viejos tapetes mágicos que adquirían esa condición porque eran hechos colectivamente y cada quien dejaba a propósito un poco de sí mismo en la trama de hilos que así se volvía milagrosa y al terminarse podría hacer volar cuerpos, mentes, cualquier imaginación. La didáctica de aquellas noches mezcladas de los tejedores del teatro –donde la monotonía de la repetición, el hartazgo del encierro o la rudeza de las instrucciones eran el reverso indispensable de la epifanía–, puso delante de mis ojos la obra negra de lo creativo y materializó lo que el arte ha conocido desde que existe o desde que se reconoce como tal: el valor del intento sostenido, el sentido del recorrido para llegar a un punto, el transcurso empleado para obtener un fin.

A partir de ese momento aprendí que no debería disociarse la obtención de cualquier logro artístico verdadero y el tránsito recorrido para llegar a él. Supe, gracias a las sombras brillantes, incompletas, convocadas por Margules, apenas levantándose de la escena, que los alquimistas tuvieron la razón metodológica cuando aconsejaban repetir y repetir un movimiento, una mezcla, una maceración, como único medio para obtener un resultado, resultado que antes de presentarse ya está anticipado en esa acción.

Es inútil el intento de sintetizar en unas cuantas líneas el deslumbrante y poliédrico viaje hacia la condición humana que contenía la bitácora de

ensayos de *Cuarteto*. "Mas sin embargo", como diría Ludwik (algún biógrafo se ocupará alguna vez de esta forma tan característicamente suya en su bien aprendido y muy exacto español), algo habría que decir sobre las lecciones del maestro, sobre ese libro de notas de una mente excepcional que desplegaba *in situ* la facultad de encontrar conexiones entre los seres y la historia, la cultura y las cosas, entre el tiempo y el espacio, los hechos y las imágenes, lo tangible y lo sutil.

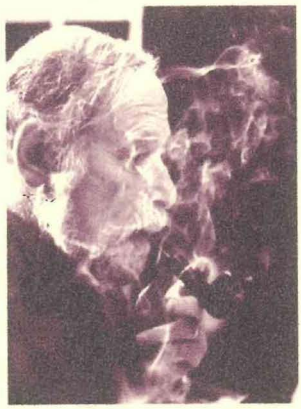
La exacta alternancia, la dosificación lúcida entre razón y sentimiento, entre teoría y práctica, entre pensamiento y experimentación. O el teatro como el espectáculo de un artista en su momento más poderoso, cuando es dueño pleno de sus herramientas creativas y está en capacidad de disolver todo lo que sabe para coagularlo de nuevo. Disolverse y coagularse él mismo, disolver y coagular a sus actores, a los espectadores, al hecho teatral.

No en balde pues el poder creativo de Ludwik Margules, su legendario poder de conmoción –desplegado en un arte efímero, para mayor desprendimiento–. Y su mente un su corazón, que son inmensos y contienen multitudes. Cuando uno se asoma al barandal de su vida ve aquellos años que dejó detrás de sí. Envejecer también es hacer limpieza. Así que cuando Ludwik vaya con el paso lento a recibir el premio merecido, que honra más al premio que al premiado verá su pasado en claro, ahora impecable y justo, ahora inevitable y pleno.

Acariciará la inseparable pipa que llevará en el bolsillo, medirá en su preciso valor el acto y a la concurrencia, verá el ritual con los insondables ojos de un genial fabricante de escenas y un profundo conocedor de lo humano. Volverá a pensar que el mundo es un lugar fascinante, que cuando las virtudes desaparecen sólo quedan en pie los ritos, pero su íntima modestia y su feroz autocrítica le impedirán aceptar que ese rito será virtuoso porque esta vez se trata de rendirle homenaje a él, nuestro *Señor del Teatro*, nuestro más querido amigo.

Si no supe cómo iniciar este precario recuento de admiración y agradecimiento, quizá inspirado en la sabia y socarrona benevolencia de Ludwik pueda terminarlo haciendo un voto y emitiendo un ruego: "Y muy más tarde, quiero que nazcas de nuevo, y muy más lejos, que vivas de nuevo te espero. En otras tierras sin guerra, que florezcan en campos de trigo, en nuevas vidas sin castas, que regreses en árbol de higo".

(Tomado de *Milenio* diario. Diciembre 5, 2003.)



LUDWIK MARGULES.
CON TODO Y PIPA
TESTIMONIOS

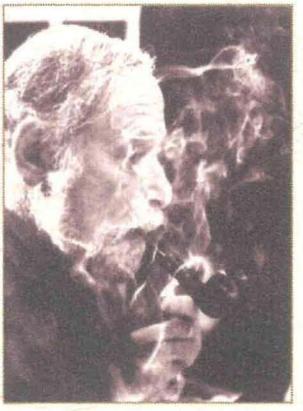
Editado por *Anónimo Drama Ediciones*.
Se terminó de imprimir en agosto de 2004,
en algún lugar de la Ciudad de México.
El tiraje constó de 400 ejemplares más sobrantes,
que son bocanadas de humo habitando la escena.

Revisión de textos: Rubén Ortiz y Susana Quintero
Diseño y cuidado editorial: Carlos Nóhpal

LUDWIK MARGULES

Nació en Varsovia en 1933, reside en México desde 1957. Director de teatro y cine, teórico, traductor, maestro de actuación y dirección; ha sido durante más de cuarenta años dueño de una sólida formación intelectual y artística, siempre en rigurosa búsqueda de un lenguaje teatral propio.

Su trayectoria profesional es, sin duda, una de las más brillantes en el teatro mexicano. De ello ha dado testimonio en más de cuarenta puestas en escena, óperas, y en la formación de varias generaciones de actores y directores en distintas instituciones, lo cual lo lleva a fundar en 1991, junto con algunos de sus colaboradores, El Foro Teatro Contemporáneo, como un espacio de reflexión y práctica teatral, el cual dirige hasta nuestros días.



CONACULTA
INBA · FONCA · CENART
UNAM
DIFUSION CULTURAL UNAM TEATRO
75 años de autonomía UNAM
Centro de Capacitación Cinematográfica
CITRU
Centro Cultural Universitario Teatro UNAM
Teatro Contemporáneo
Anónimo Drama Ediciones

. 2004 .