

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 9, Núm. 13

abril-septiembre 2018

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Reseña del libro:

*El teatro depurado
y sin concesiones de
Ludwik Margules*

Rodolfo Obregón*

* Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información Teatral "Rodolfo Usigli"-INBA, México.
e-mail: pasofranco@att.net.mx.

El teatro depurado y sin concesiones de Ludwik Margules

María Teresa Paulín. *El teatro depurado y sin concesiones de Ludwik Margules*. México: Paso de Gato, Serie Teoría y Técnica, 2017, 272 pp.

Hay pocos artistas en la escena mexicana cuyo trabajo haya sido documentado tan detalladamente y despierte tanto interés como el de Ludwik Margules. Una década después de su desaparición, contamos con uno de los archivos teatrales más ricos bajo resguardo del CITRU, conservado en óptimas condiciones, además de que existe un libro de memorias y otro de testimonios de amigos y colaboradores; la bitácora publicada de su puesta en escena de *Cuarteto*, capítulos de algunos libros, un DVD-ROM con una cantidad amplísima de documentos (entre ellos, múltiples artículos y ensayos de y sobre Margules), así como varios programas documentales en torno a su figura y obra.

Como autor o promotor de una parte significativa de estos materiales (y aquí explícito el lugar desde el que escribo), espero con ansias el o los trabajos analíticos que permitan ahondar en las aportaciones de Margules y ayuden a sedimentar su herencia. Sobra decir que el problema de la transmisión es, sin duda, uno de los grandes lastres no exclusivos de nuestra escena. La publicación de la tesis doctoral presentada en La Sorbonne Nouvelle por Teresa Paulín, bajo el título de *El teatro depurado y sin concesiones de Ludwik Margules*, parecía llamada a llenar esas expectativas. Sin embargo, antes de entrar en la estructura y aportaciones del libro, es necesario señalar un cúmulo de errores que denotan la prisa en su realización, dificultan la lectura y distraen con excesiva frecuencia la atención del lector informado.

Ni Alejandro Luna es el autor del vestuario de *El círculo de tiza caucasiense*, *El tío Vania* o la ópera *Fausto* —como puede consultarse en el DVD-ROM que la autora cita repetidamente y de donde extrajo algunas imágenes—; ni *Ante varias esfinges* es una obra de Juan Tovar, sino de Jorge Ibargüengoitia (tal y como aparece en los listados del propio libro); por

mencionar únicamente dos errores que se repiten a lo largo de sus páginas. Estos son detalles que en parte podría haber corregido un editor menos complaciente, quien tampoco debió permitir que se copiara la “Tabla cronológica” del libro *Ludwik Margules, Memorias* sin el crédito correspondiente y con las erratas incluidas (de forma tan evidente que las fechas de la tabla no coinciden con las de la “Lista de obras” ni con otras que aparecen en el cuerpo del texto).

Pero, lo que resulta imperdonable es haber dejado pasar las cinco páginas introductorias sobre historia del teatro local, con las que la autora pudo sortear la ignorancia de algunos académicos franceses sobre un tema tan particular, pero que en realidad constituyen un *collage* arbitrario de lugares comunes, faltas de actualización y lagunas tan importantes, como borrar de un plumazo a Salvador Novo y los otros Contemporáneos que ejercieron la dirección de escena; todo para acomodar la historia a los maestros de Margules.

En cuanto al planteamiento estructural de la investigación, que David Olguín festeja en su prólogo, éste implica una breve semblanza biográfica, el rescate de las herramientas de trabajo de Ludwik Margules (ya enfatizadas en el *DVD-ROM* mencionado) y una revisión de obras altamente significativas en su trayectoria, para adentrarse finalmente en la metodología de trabajo del director polaco-mexicano y sus relaciones con el espectador. Si los dos primeros rubros permiten, e incluso exigen, un enfoque fundamentalmente descriptivo —que es el que se hace presente en todo el libro—, se echa de menos un planteamiento crítico para el análisis de las obras seleccionadas. En la abundante documentación utilizada para sustentar los capítulos correspondientes, es siempre la palabra del propio Margules la que prevalece, mientras se ignora la mirada de los testigos especializados, que serviría para verificar la coincidencia entre las intenciones manifiestas por el director y los resultados tangibles sobre el escenario (en obras que, por su edad, la autora no pudo conocer de primera mano).

El texto se acerca así a una peligrosa literalidad (cuantimás evidente frente a una personalidad y un lenguaje tan proclives a la exageración y a convertir todo en literatura, como son los de Margules), o definitivamente a la inmediatez, reduciendo la amplísima trayectoria del director a la etapa última de su vida y obra, en la que Paulín convivió con él como estudiante del Foro Teatro Contemporáneo. Una inmediatez también manifiesta en el hecho de que el veinte por ciento de las entrevistas realizadas como parte del proceso de investigación hayan sido hechas a compañeros estudiantes que poco tienen que aportar en la materia, o en afirmaciones insostenibles como que Franz Castorf sea una influencia significativa en la concepción de la puesta en escena de Margules (simplemente porque el director alemán pasó por México en aquellos días).

Queda entonces pospuesta, para futuros trabajos, la posibilidad de escudriñar la temática de las obras llevadas a escena por Margules y anudarla con su posición y experiencia vitales, para evitar la repetición de frases y tópicos propios del director como

“la exploración de la condición humana”, “el hombre sujeto a los mecanismos del poder”, etcétera, sin adentrarse justamente —y como se esperaría de un trabajo académico— en la forma específica en que estos encarnaron en la escena marguliana. Entonces podrán establecerse la evolución y los vaivenes de la estética de su puesta en escena, incluida la última etapa de su teatro, donde aparece reiteradamente la palabra “depuración” (una palabra de la que se abusa hasta en la cuarta de forros del libro) sin que ésta quede reducida a la “economía de medios” y a la “centralidad del actor” (una vez más, frases usadas una y otra vez, tanto por Margules como por todos aquellos que hemos intentado acercarnos a su trabajo).

En ese mismo sentido, la selección de obras reseñadas por Teresa Paulín puede funcionar como una guía, a la que habría que añadir *El círculo de tiza caucasiense* que, según ha expresado Alejandro Luna, fue más definitoria de la estética cultivada por la pareja creativa que el mismo *Fausto* de Marlowe; y, desde luego, *Jacques y su amo*, un verdadero punto de inflexión en el teatro de Margules y sin la cual se abre un abismo estilístico entre *De la vida de las marionetas* y *Cuarteto*, escenificaciones separadas por casi quince años.

La última parte del libro, donde se da cuenta (una vez más) de manera descriptiva la metodología de dirección utilizada, es sin duda la que más aporta al conocimiento de esta figura de nuestro teatro, pues se sustenta fundamentalmente en las bitácoras de trabajo que elaboraban sus asistentes o colaboradores. Ahí es posible reconocer la forma en que el director guiaba la inmersión paulatina de sus elencos en los universos de las obras elegidas, y la manera en que regularmente pasaba de ahí al montaje y a la confrontación con el espectador —las excepciones, como los procesos de *Jacques y su amo* o *Camino rojo a Sabaiba*, tampoco dejan de ser interesantes—. Para tener una idea más completa de los procedimientos utilizados por Margules, en diversos momentos de su trayectoria, habría que sumar a esta descripción el método de análisis que él adaptó de Curtis Canfield, mismo que enseñaba a sus alumnos de dirección y dio estructura a varios de sus cuadernos; así como los procesos de “sobreposición de emociones” con los que se consiguió la complejidad actoral en *De la vida de las marionetas*, o las sobreposiciones temáticas practicadas en *Cuarteto* y descritas en la única bitácora publicada hasta ahora.

Estas ausencias en el libro de Paulín se explican porque en los capítulos finales prevalece también el Margules que la autora llegó a conocer y una visión a partir de las afinidades que estableció en ese momento, la época de *Los justos*. Y sin embargo, esas últimas páginas tampoco están exentas de cierta ingenuidad, como incluir en la descripción frases y expresiones de ese “folclor personal” que Margules detestaba, o sostener que fue él el primer director mexicano que llevó a cabo un trabajo de mesa extenso y riguroso, o el primero en buscar una actoralidad auténtica, libre de histrionismos o engaños; o también “el primer

director que comenzó a independizar el lenguaje de la puesta en escena”, con lo que ignora a tantos otros creadores que le antecedieron o acompañaron en ambos sentidos.

Y aquí el problema medular del libro que se extiende desde el título hasta las conclusiones: la mitificación —otra práctica que Margules combatió ferozmente aunque, en una más de sus fascinantes contradicciones, contribuyera tanto a ella—. ¿Cuáles son esas “concesiones” que el teatro de este director no hizo? ¿En qué consiste su tan mentada transgresión y cómo se realiza? ¿Es posible hablar en el teatro mexicano de hoy como si estuviéramos aún en la época de Usigli, de “el primero” y “el último”? ¿Tienen cabida en un trabajo académico expresiones como “su obra maestra”, “la cima de su arte” o “su etapa de gloria”? ¿No hay diferencia alguna entre el contexto en que vivió y trabajó este creador y el actual?

Como aprendimos de Ludwik Margules, la mitificación sirve principalmente para legitimar y solidificar una cadena de poder y termina siempre, contrario a sus intenciones, por poner a “sana distancia” al creador o a su obra. Es la crítica lo que posibilita la transmisión del conocimiento y lo que consolida una tradición; paradójicamente, es sólo a través de esa distancia inicial que es posible llevar a cabo la asimilación de una herencia.