

Entrevista a Ludwig Margules

Edelmira Ramírez y Lucía Paillés

R y P: ¿Qué método utiliza usted para sus puestas en escena?

M: Sería altamente vanidoso de mi parte decir que he llegado a un método. Estoy buscando un método de actuación en México. Yo diría que en los actores de México se encuentra una preponderancia de valores emotivos, tan saludables y necesarios para la actuación, y se nota una ausencia total de cualquier filtro por el que pase la emoción; me refiero a la ausencia de una gran tradición cultural que hace que actores de otros países, con pequeños talentos y pequeñas posibilidades emotivas sean grandes actores. En *Ricardo III* tuve la intención de no tomar en cuenta la falta de preparación del actor, es decir, que si alguien encuentra la llave para descubrir la sensibilidad del actor mexicano, estaremos del otro lado. Hay personas que insisten en decir que el actor no aporta, en el sentido ontológico, nada al razonamiento, sino la emotividad, la espontaneidad. Yo insisto en que el actor no es solamente un ser sensible y privado de toda capacidad de razonamiento o raciocinio, sino que estoy tratando de compaginar las dos fuerzas.

R y P: Usted se ha caracterizado por ser un director de búsqueda experimental. ¿Nos podría reseñar algunos de sus hallazgos?

M: Me sería muy difícil decir que han sido hallazgos, simplemente maduro con cada obra. En cada una me propongo una finalidad y consecuentemente a pesar de todo he ganado la cruz de dictador, de hombre difícil. Por ejemplo: en *El círculo de tiza caucasiano* lo que me interesó fue el movimiento; en *A puerta cerrada* y *Severa vigilancia*, una de Sartre y otra de Genet, me interesó la concepción del mundo como una gran misa negra, como un gran exorcismo. Una puesta que hice este año en el Deportivo Israelita me permitió ahondar la idea del hombre como

un ser místico. En *Ricardo III* y en *Fausto* de Marlowe, intenté dar la lucha por el poder en la actualidad a través de la Época Isabelina y esta época a través de la actual. Pero todo esto no son más que tareas encerradas en un texto literario, al fin de cuentas no se trata más que de una estética escénica, que consecuentemente y en una forma legible para el público exprese estas ideas. Logré crear un verdadero aquelarre en *A puerta cerrada*, al igual que en *Severa vigilancia* en donde el estado emocional del actor estaba en exaltación permanente, casi en estado de paroxismo. En *Ricardo III*, fue mostrar de una manera absolutamente fría, privada de cualquier clase de espectacularidad, en la que insistí mucho, lo mismo que en el *Fausto* que puse en 1967 en el Frontón Cerrado de la Ciudad Universitaria, en una presentación del poder y el encarcelamiento del poder, donde no existían solamente víctimas, sino también la complicidad entre la víctima y el verdugo. Esta tarea me obligó a no hacer de *Ricardo III* sino un ensayo escéptico, casi literario, aunque aborrezco la literatura en el teatro.

R y P: Anteriormente había mencionado que los elementos fundamentales que había encontrado eran el manejo emocional y racional del actor. ¿Nos podría explicar más ampliamente eso?

M: Es una contradicción en la que recaigo muy frecuentemente; en donde quiero abandonar hasta donde sea posible el valor del raciocinio, menos en *Ricardo III*, y estimular el valor de espontaneidad de violencia emotiva. Por lo general mis puestas adolecen de una concepción intelectual, creo que es muy difícil separar este elemento, lo que quiero hacer es ir abandonando poco a poco la idea del raciocinio, pero mi preparación y tradición cultural no me lo permiten; tampoco qui-



siera llegar a un estado de cosas en donde no hubiera ningún elemento racional, donde la estética teatral está derivada del cuento pánico en su primitivismo, donde la indiscriminada volcadura de imágenes en el escenario nos hace partidarios del teatro *Let it be*, de estética proveniente de la mariguana; pero tampoco soy partidario de lo racionalmente pesado, cerebral. Sin embargo, intentaré separarme del racionalismo.

R y P: Cuando usted le pide a los actores este trabajo racional, ¿cuáles son los estímulos o el método que usa?

M: Trabajo. Sin embargo, yo no quisiera que me levantaran un monumento al racionalismo en el teatro, puesto que lo aborrezco. Por lo general procedo estimulándolos de otra manera, los valores emocionales, no racionales. Soy enemigo del teatro racionalista.

R y P: Usted ha trabajado tanto con actores profesionales como con aficionados. ¿Emplea técnicas diferentes con cada tipo de actor?

M: Desde luego, pero yo no quisiera hacer esta diferenciación de actor profesional y actor aficionado, para mí lo que es importante es el grado de la entrega, o de dar la cara, como digo yo; a veces he encontrado esta posibilidad en aficionados y no la he encontrado en actores profesionales. Me sería muy difícil decir con qué actor prefiero trabajar, por lo general el actor profesional en nuestro raquíptico medio teatral ofrece el mínimo de eficiencia y una espantosa apatía y falta de entrega; el actor aficionado a veces da exactamente lo mismo pero a veces no, suele suceder que cuando un grupo tiene como finalidad hacer teatro y no buscar una exhibición personal, como sucedió en *Fausto*, los resultados son maravillosos. Por lo general los actores que algo valen en nuestro medio, han sido actores aficionados. La

apatía y el hastío están relacionados con el subdesarrollo de nuestra vida teatral; un actor que se pasa la vida doblando estúpidas series comerciales estadounidenses, no tiene ningún deseo de trabajar, de búsqueda, lo mismo sucede con los actores que se pasan ocho horas en Televisión, o haciendo la basofia comercial fílmica, tampoco quieren hacer teatro de búsqueda cuya finalidad es la aportación. Esa gente tiene la necesidad de hacer teatro por una compensación artística pero están muertos de antemano en el instante en que entran a Televisión o a producciones nacionales fílmicas, quedan eliminados como seres pensantes y sensibles, se vuelven comerciantes teatrales, la presión de este medio ambiente industrializado cuya única finalidad es hacer dinero. Sí, uso diferentes métodos de trabajo con los diferentes actores. Por lo general empiezo con los actores aficionados poniendo en práctica los más elementales principios de dicción, pero esto me suele suceder con actores profesionales también. Lo que a mí me importaría hacer es una denominación del actor a quien le importa la búsqueda en el teatro y del actor vendido a la industria fílmica o teatral.

R y P: Por la serie de acontecimientos que se han venido presentando, en muchos casos se ha eliminado la obra como texto. ¿Cree usted que es un fenómeno de nuestra época o que es consecuencia de una evolución el hecho de que ya no se use como tradicionalmente se había venido haciendo?

M: Ha tocado usted un punto muy importante. Yo creo que salvo excepciones, Genet y Weiss, no existe literatura dramática que refleje nuestra época. Refleja más nuestra época la literatura isabelina, por eso yo tengo el afán permanente de trabajar valiéndome de textos isabelinos para mostrar nuestra época. La literatura dra-

mática está demasiado cerca de los acontecimientos y no existe, por lo tanto, el valor de objetivizar. Respondiendo a su pregunta, la forma convencional de las obras escritas a la manera del siglo XIX y que perdura en nuestra época en la literatura contemporánea, sí responde a la realidad o a las realidades estéticas. Nunca considero un texto escrito para la escena como un valor básico y esencial al que hay que ilustrar; si un director, en su afán de búsqueda de estética teatral, búsqueda de lenguaje teatral, de necesidad de expresión al través del teatro, toma la obra no para ilustrarla, ni como se hacía antes para recrearla, sino para expresarse él, en este caso son válidos toda clase de cambios y manejo del texto literario, porque el verdadero autor escénico, no es el autor literario, sino el hombre que piensa al través de un lenguaje escénico, de una estética escénica, es decir, el hombre de teatro, el actor; el autor teatral es, diría yo: el elemento que surge en la comunión entre el espectador y el director, no es el señor que se sienta a un escritorio y se pone a escribir un texto para ponerlo en escena. R y P: ¿Cuál es su objetivo como director?

M: Mi propia expresión. No me atribuyo el papel de representante del público, de maestro o papá de los actores, de psicólogo del público, tampoco me atribuyo la forma paternalista de pensar en relación con el público. Por lo único que hago teatro es por mi propia expresión.

R y P: ¿Podría hablar un poco de su experiencia con Grotowski?

M: Mi experiencia con Grotowski fue bastante leve. Yo estuve en Polonia en el 67, y más que experiencias fueron discusiones permanentes en las que él atacaba y yo me defendía o viceversa, esto fue antes de la aparición de su libro. Asistí a los ensayos de *Apocalipsis* con *Figuris*, que en aquel entonces se llamaba *Textos bibli-*

cos; vi los ensayos del *Príncipe constante*. *Ricardo III* fue una intención para librarme de este espíritu, no en cambio *Severa vigilancia* o *A puerta cerrada*. Grotowski tiene la particularidad de que sólo él puede hacer el teatro de Grotowski, el valor de él es señalar que el lenguaje teatral no es un lenguaje cerrado y limitado, que cabe la búsqueda, que ésta tiene que ser un elemento necesario en la vida de todo hombre de teatro. Los arquetipos que maneja Grotowski son muy propios de Europa Central, muy propios de la tradición polaca. *El príncipe constante*, *Cristo*, presentado en la India, probablemente tendría poco valor, pues los hindúes manejan otros arquetipos. Lo que me resulta interesante en Grotowski es su lucha contra el teatro concebido como prostitución, su deseo de buscar una religión, una espiritualidad en el teatro, sus logros técnicos, pero copiarlo, trasladar sus experiencias a otras latitudes, no me parece muy útil. Por otra parte, la gente que trabaja con Grotowski lleva conviviendo con él quince años, constituyen una orden monástica donde se profesa la religión teatral; en nuestras condiciones esto es absolutamente imposible ni siquiera trasladar elementales logros técnicos. Hay que tratar de que el teatro en México se fije en nuestros anhelos, preocupaciones, vida, torturas; para esto somos nosotros, no Grotowski, los que debemos encontrar una forma propia, una llave en el país. Lo hacen los brasileños, los chilenos, los jóvenes actores de Estados Unidos.

R y P: Respecto al teatro experimental que se hace en la Ciudad Universitaria ¿No cree usted que hay una especie de estancamiento en comparación a una época que fue muy brillante? ¿A qué cree usted que se deba? ¿Qué propone para lograr una época como aquella que le dio un gran avance?

M: Yo creo que el estancamiento teatral

obedece al estancamiento político y solamente la liberación política traerá la liberación cultural. Hemos tenido una época muy brillante, de las formidables producciones de Gurrola; la época de las primeras y magníficas producciones de Héctor Mendoza, y es muy difícil recuperarlas, dado que, como usted dijo, hay un estancamiento en el sistema de enseñanza, tanto en la Facultad de Filosofía y Letras como en el INBA y la ANDA. Lo único que queda es hacer teatro desesperadamente.

R y P: ¿Cuál es el papel del teatro en una

sociedad? ¿Únicamente el reflejo de ésta o un avance?

M: Para mí el arte en general es un reflejo de la sociedad, no le atribuyo valores didácticos, ni intento la lucha política, como pretenden hacerlo extremistas teatrales. El teatro al reflejar la vida incluye crítica, valores didácticos, lo incluye todo. No creo que su papel sea convertir el arte en instrumento político, ninguna obra de teatro, ésta es una expresión muy obvia, ha parado una guerra o apresurado la explosión de una guerra; sólo gobiernos totalitarios atribuyen al arte un papel de instrumento político.

