

rock español y argentino con el mexicano. En los dos primeros el rock surge como una forma contestataria juvenil hacia las dictaduras militares que atravesaban. En México, antigua vanguardia hispanoamericana del rock se sufren muchos altibajos que finalizan en una gran decadencia después del Festival de Avándaro. Totalmente ignorado por las autoridades, el rock nacional sobrevivió de manera subterránea con grupos como Three Souls in my Mind o los Dug-Dugs.

Posteriormente, con el inicio de la presente década surgieron nuevas voces que contribuyeron a la actual explosión del rock en español. Algunos de ellos son Botellita de Jerez, Kerigma y Ritmo Peligroso. Botellita de Jerez con su sonido netamente capitalino y urbano, la música pop de Kerigma y la tendencia punk de Ritmo Peligroso fueron antecesores de lo que hoy en día se llama "Nueva Ola".

El mejor grupo de la "Nueva Ola" son Los Caifanes, que representan la imagen "Dark" y melancólica del rock nacional; su influencia más notoria es la del grupo británico The Cure. Bon y los enemigos del silencio son unos excelentes exponentes del actual sonido pop hecho en México. Pero la vanguardia está concentrada en La Maldita Vecindad y Los Hijos del Quinto Patio; el atractivo del grupo radica en su fusión de la música popular mexicana con el punk o el reggae, y su tendencia "Tropipunk" provocó la admiración del rockero argentino Charly García.

Con las excelentes alternativas musicales en la incubadora, México no tardará en exportar su música al resto de Iberoamérica. Además del Tri que goza de gran popularidad en Perú, o de Los Caifanes que editarán su disco en Argentina y Venezuela, las mayores expectativas de éxito en el exterior caen sobre La Maldita Vecindad, ya que su sonido mexicano no es demasiado regionalista como sería el caso de Botellita de Jerez.

Así, a medida en que cada vez haya más conciertos masivos sin incidentes, en donde paulatinamente las autoridades vayan perdiendo el miedo a trágicos sucesos, el rock se convertirá sin duda en un medio masivo de identificación juvenil totalmente asumido por la sociedad mexicana. Aunque algunas personas consideren que esta explosión musical es un escape de la crisis actual, el surgimiento cada vez mayor de grupos de rock es un hecho. Y mientras los chavos se reúnan a ensayar su música en los garages, la fórmula de sobrevivencia y expansión del rock nacional está asegurada. ♦

Teatro

DRAMATURGIA Y PUESTA EN ESCENA

Por María Muro

En la actualidad existe un auge de la cultura teatral mexicana. Si observamos la cartelera, somos testigos de la evidencia. Además, ésta sólo registra un número determinado de acontecimientos que tienen lugar en el escenario, en los sitios establecidos, e incluso no da cuenta de todo el teatro celebrado en los centros que el público suele frecuentar. Aunque el teatro ha tenido en México periodos altos, el fenómeno presente de la explosión dramática necesariamente invita al análisis. Tal parece que el tiempo del teatro por fin ha llegado a establecerse en nuestro país; en México, porque no sólo en la capital ocurre dicho acontecimiento extraordinario.

En la cultura nacional, en otras ramas artísticas existe una tradición: en la música, y principalmente en la literatura y en la pintura. En cambio, el teatro mexicano se ha fortalecido sólo hasta el presente siglo, teniendo menores y mayores acentos a través de las últimas décadas, durante las cuales se puso el acento en el texto, o en la dirección escénica. En general, nuestro teatro inicia su gran desarrollo con el apoyo de las instituciones, el cual fue promovido por Rodolfo Usigli a través de Bellas Artes, la Universidad y el Seguro Social.

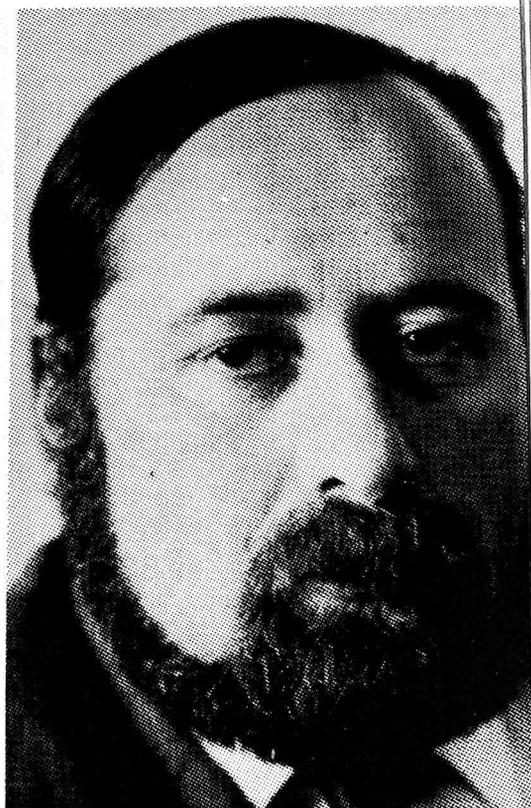
Desde finales de los años veinte hubo efervescencia del teatro de la palabra, con el propio Usigli, y con Novo, Villaurrutia y Owen, entre otros, sin que se desatendiera la búsqueda escénica de la interpretación del texto, aunque prevaleciendo la voluntad del autor de la propuesta escrita. En los años sesenta, y en los setenta, debido al impulso de Héctor Mendoza y Héctor Azar, en México predominó el teatro de director. El agotamiento de la interpretación obediente provocó la escisión del quehacer teatral.

Aquellos fueron años de por lo menos dos influencias decisivas. Las corrientes teatrales europeas, las de un teatro mo-

derno e inventivo, llegaron a nuestro país a través de maestros que vinieron a radicar en nuestro medio: Seki Sano y André Moreau introdujeron las técnicas de la puesta en escena, de la actuación, conforme a Stanislavski y a la escuela francesa, formando maestros mexicanos que habrían de revolucionar nuestro teatro influidos y con sus propios talentos. En el mismo sentido debe hablarse de Jodorowski, quien contribuyó con su inventiva notablemente provocadora.

El director fue entonces el creador del espectáculo, el artista predominante que tenía a su disposición todos los elementos dramáticos, incluido el texto, del que se servía. Por este motivo se prefirió representar a autores que no se sintieran agraviados por el uso libre del texto, de modo que el director retomara a su manera la propuesta escrita, quedando como resultado un objeto teatral moderno, de acuerdo a su propia concepción de autor de la puesta en escena.

Los grandes directores, tales como Héctor Mendoza, Héctor Azar, Juan José Gurrola, Ludwik Margules, Luis de Tavira, Julio Castillo, han estado firmes en este proceso de renovación continua del criterio de la puesta en escena, quedando relativamente relegado el dramaturgo. Sin embargo, sobre este punto habrá que distinguir, de acuerdo a un nuevo aspecto, el cual ha modificado recientemente el panorama teatral.



Ludwik Margules

Adolfo Bioy Casares
**LA
 INVENCIÓN Y
 LA TRAMA
 UNA
 ANTOLOGÍA**

Selección,
 introducción y notas
 de Marcelo Pichon
 Rivière

“En una época de escritores caóticos que se vanaglorian de serlo, Bioy es un hombre clásico”, dijo Borges. La presente antología ratifica esa aseveración. *La invención y la trama* incluye dos famosas novelas de Bioy —*La invención de Morel* y *El sueño de los héroes*—, así como una muestra representativa de sus cuentos, aforismos y ensayos.

José Bianco
**FICCIÓN Y
 REFLEXIÓN
 UNA
 ANTOLOGÍA
 DE SUS
 TEXTOS**

Las páginas de José Bianco nos confían, casi imperceptiblemente, una historia que nuestra imaginación agradece y de la que no podemos descreer (...) En las novelas de Bianco no abundan los fastidiosos personajes; a los personajes se les suman escasas personas, que también cumplen roles protagónicos. Este es otro de sus aciertos de narrador.

Jorge Luis Borges
 en la Página Preliminar



La conciliación

Lo relevante de la década de los ochenta consiste en que, paulatinamente, el dramaturgo y el director acuerdan cada vez con mayor frecuencia trabajar en equipo, siendo más flexibles en el sentimiento de la mutua participación en un trabajo común. Después del divorcio casi tajante entre el dramaturgo y el hacedor de la escena, hoy el autor de las palabras y de las situaciones escritas está dispuesto a aceptar cambios en la propuesta escénica, siempre y cuando no se altere a la sustancia de la concepción dramática, mientras el director, a su vez, hace lo posible por dar vida al sentido profundo de la idea fundamental del dramaturgo, asegurando el sello característico de la puesta en escena.

El acuerdo entre autor y director tal vez tenga su origen en el teatro universitario, a principios de los ochenta, cuando Julio Castillo expuso en el sótano del teatro de Arquitectura la sordidez de *Armas blancas*, de Víctor Hugo Rascón Banda. Ahí fuimos espectadores de una realidad mexicana absolutamente exacta y terrible, que por su forma perfecta resultó producto de la alucinación.

Tal realidad sólo se había captado mediante imágenes pictóricas, o en la literatura, y la vivimos ahí como presencia verdadera y próxima, a través del camino del teatro. Desde luego, en los setenta existieron brotes, con la conjunción repetida del dramaturgo Vicente Leñero y del director Ignacio Retes, describiéndose también teatralmente la sordidez de algunos medios mexicanos, como en *Los albañiles* y en *Los hijos de Sánchez*. Sin embargo, cabe destacar el interés suscitado en la década de los ochenta, a partir del acuerdo por el que se realizó el muy importante trabajo de Víctor Hugo Rascón Banda y Julio Castillo.

En dicha experiencia, el dramaturgo y el director, conjuntamente, obtuvieron uno de los mayores logros teatrales, el que en cierto modo sentó las bases para un tipo de colaboración, de trabajo en equipo. Otros modelos son los de la colaboración entre el director Ludwik Margules y el dramaturgo Juan Tovar, quienes juntos investigan largamente las propuestas teatrales. Asimismo, Luis de Tavira y Vicente Leñero trabajan de común acuerdo para dar la mayor coherencia al *Martirio de Morelos*, obra que escandalizó a los sectores oficiales por la propuesta de Leñero y la dirección de Luis de Tavira, al mostrarse a un Morelos humano expuesto a cometer errores y a la debilidad moral y física.

El dramaturgo y el director, conjuntamente, debieron defender el texto y la puesta en escena de la censura agresora emprendida por las autoridades. Por su parte, Germán Castillo comenzó a trabajar con Carlos Olmos, llegando a cordiales acuerdos en beneficio de un teatro realizado en colaboración, siendo correctamente ejemplar en este sentido el trabajo de *La rosa de oro*.

La colaboración entre el dramaturgo y el director no ha sido asunto fácil. Dentro de tal contexto, la crítica y el público pudimos enterarnos de reclamos llevados a cabo por el autor del texto, en contra del autor de la puesta en escena. Por ejemplo, Sergio Magaña reclamó a Germán Castillo, manifestando inconformidad por la puesta de *Santísima*. O bien, Víctor Hugo Rascón Banda prácticamente negó ser autor de *Tina Modotti*, debido a las alteraciones con las que el director Ignacio Retes presentó su versión de la obra. En ambos casos, y en otros similares, los dramaturgos sintieron que se había traicionado la propuesta original. Este tipo de dificultades permite ver que el acuerdo ha sido paulatino, e incluso habrá autores y directores que nieguen la posibilidad de la conciliación. Sin embargo, ésta es cada vez más evidente.

1986-1988

El Centro de Experimentación Teatral del INBA, así como la propia Dirección Teatral del mismo instituto, por fortuna, han dado especial importancia a los nuevos autores mexicanos. Luis de Tavira, director del CET, decide con gran acierto dirigir una obra del autor novel Armando García, *María Santísima*, en la que se rescatan las imágenes de un mundo rural pleno de mitos. En este caso, el texto y la puesta en escena crean una unidad de elementos inseparables: la propuesta escrita y la realización escénica no sólo se identifican entre sí, sino que juntas provocan la recreación inventiva del realismo mágico plasmado en múltiples imágenes. Esto, quizá, por primera vez ocurre en el teatro mexicano, y sin duda por primera vez con tal intensidad en nuestros escenarios, resultando la obra en escena una expresión mágica religiosa, de una comunidad rural condenada a la muerte en vida, como en las historias rulfianas.

Poco más tarde, al asumir Germán Castillo la Dirección Teatral del INBA, invita a los directores a participar en un trabajo de equipo con diversos autores mexicanos. Es el momento en el que Julio Casti-

llo, tal vez por afinidades personales y de vocación profesional, escoge *De la calle*, obra de Jesús González Dávila, uno de nuestros más sólidos dramaturgos, de la generación que se distingue por la constancia de su actividad. La obra tuvo una larga temporada en el Teatro del Bosque. En contraste respecto al mundo campirano —y respecto al tema del pueblo en viaje ritual a través del desierto—, en el que trabajaron De Tavira y Armando García en *María Santísima*, Castillo y González Dávila exponen una pintura extensa de la sordidez de los bajos fondos de nuestra ciu-

dad en *De la calle*. De un modo y otro se aborda la realidad mexicana profundamente.

Llaman la atención algunas obras puestas en escena en fechas recientes, las cuales son resultado de la conciliación de la que este artículo se ha ocupado. *Nadie sabe nada*, de Vicente Leñero, es producto de un trabajo en proceso continuo con el director Luis de Tavira, con el escenógrafo José de Santiago y con los actores de la compañía estable del CET; la obra de Leñero recreada por De Tavira, además, implicó precisamente el desarrollo de la simultaneidad de acciones, para dar cuerpo a una obra policiaco urbana de denuncia contra la corrupción política y periodística. *Dulces compañías*, de Óscar Liera, bajo la dirección muy atinada de Julio Castillo, es un doble cuadro de autodestrucción en torno a personajes tipo situados en un ambiente mexicano reconocible; *Lenguas muertas*, de Carlos Olmos, quien entregó el texto a Germán Castillo, recibió el sello muy personal del director, lográndose una interpretación mexicana expresionista del delirio contra el poder.

Estos directores, de gran reputación, ya infundieron en jóvenes directores el ejemplo, y así vemos a Alberto Lomnitz, quien dirige la obra de la joven dramaturga Estela Leñero, *Toodos los días*, o bien a Jesús Angulo, director de *Sótanos*, de Jesús González Dávila.

La característica de estas obras, fundamentalmente, es la de hacernos ver a nosotros mismos desde diferentes puntos de vista. Los dramaturgos y directores observan una realidad muy cercana a nosotros, pero mediante parábolas que van más allá de la muy cercana realidad, incluso cuando se refieren a situaciones posibles de la vida diaria. Parten de algo concreto, localizado social y temporalmente, teniendo validez el trabajo resultante por su contenido universal.

Estas obras, fruto de la conjunción entre dramaturgo y director, hablan de situaciones inmediatas, trascendidas por el teatro, de modo que lo que finalmente priva es el principio en cuanto sustancia común a todos los seres humanos. *Dulces compañías* y *Lenguas muertas*, por ejemplo, hablan de la muerte, de la autodestrucción. *Nadie sabe nada*, de la ambición y del poder. Y *Toodos los días* —unas obreras frente a una banda sinfín— y *Sótanos* —unos criminales atrapados— hablan de la rutina maquinal en cuanto sistema de aniquilación de los individuos, y de la esencia sobrenatural de la condenación eterna. ♦

Cine

EL FIN DEL SIGLO LUMIÈRE ENTREVISTA CON EMILIO GARCÍA RIERA

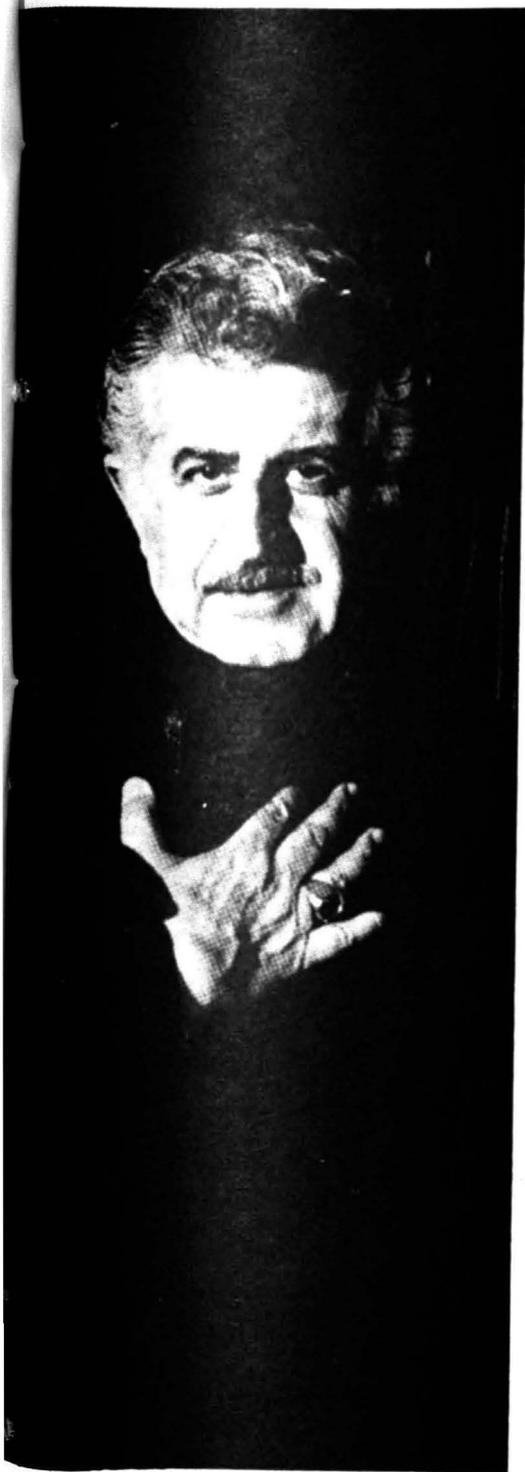
Por Leonardo García Tsao

Emilio, llevas ya más de dos años a cargo del Centro de Investigación y Enseñanza (CIEC) de la Universidad de Guadalajara. ¿Cuáles han sido los logros hasta ahora en cuanto a publicaciones?

Hemos publicado los libros *Julio Bracho*, *Emilio Fernández* y *Juan Orol*, de la colección Cineastas de México; los primeros dos los escribí yo, el tercero Eduardo de la Vega Alfaro, quien ahora está preparando uno sobre Raúl de Anda; dentro de la colección Grandes Cineastas, tú, Leonardo, eres autor de los libros *Orson Welles* y *François Truffaut*, yo he escrito el de *Erich von Stroheim*, y están por salir los libros dedicados a Howard Hawks y Andrei Tarkovski. También está por salir el primero de una colección llamada Testimonios del cine mexicano, en donde los realizadores mexicanos hablarán con detalle de sus películas por medio de entrevistas; el primer cineasta entrevistado, en este caso por mí, es Arturo Ripstein. Finalmente, dentro de la colección dedicada al cine y su relación con la región de Jalisco, se ha publicado *Historia de un sueño - El Hollywood tapatio*, de Julia Tuñón, y está en preparación una investigación muy interesante sobre los orígenes del cine en Guadalajara, hecha por Guillermo Vaidovits. Y bueno, creo que es un trabajo editorial, de cultura cinematográfica, sin precedentes; yo no diría sólo en México, sino en lengua castellana.

Es cierto, salvo el caso de la colección Cineclub ERA, no había habido una colección dedicada al cine. Y menos un proyecto de investigación estructurado y planeado.

Sí, la colección de ERA no pudo conservar un ritmo como el que, afortunadamen-



Héctor Azar