

material de desecho de los cines), confluyen en la construcción de un fresco fil-mico de inusitados vigor y riqueza.

En cuanto a la forma, *Cuando papá sale de viaje* resulta también deslumbrante. Una narrativa fluida y plena de libertad en la que los recursos del lenguaje cine-matográfico son usados a conciencia y además, con singular eficacia expresiva. Así, la movilidad de la cámara y su colo-cación, el uso de la elipsis y de la voz en *off*, se corresponden a la perfección con la óptica desde la cual se hace el relato.

A todo lo anterior habría que añadir que las actuaciones son en verdad una maravilla. Trabajar con niños es difícil y presenta sus bemoles, pero en esta oca-sión, los infantes se desenvuelven mejor que cualquier histrión experimentado. Su desempeño, sobre todo el de Moreno de Bartoli como Malik, por la gama y su-tileza de matices que maneja, es asom-broso. Los adultos, por su parte, se mantienen a la altura. Sena, la madre, sensitiva y conmovedora, ilustra la afir-mación con creces.

Si todas estas cualidades reunidas en un solo filme, constituyen algo excepcio-nal, el hecho es todavía más destacable

al considerar que *Cuando papá sale de viaje* es el segundo largometraje de un director muy joven y a todas luces, do-tado para realizar obras aún mayores.

Nacido en 1955, en Sarajevo natural-mente, Emir Kusturica (se pronuncia Kusturitsa, según los entendidos), co-menzó a hacer cine desde que estaba en la secundaria. Cursó la carrera de realiza-ción en la escuela de Praga y su filme de tesis, *Guernica*, obtuvo el primer premio en la sección de cine estudiantil del festi-val de Karlovy-Vary en 1978. De re-greso a su país, Kusturica se entrena con el rodaje de dos telefilmes, el se-gundo de los cuales, *El bar del Titanic*, le hace acreedor al premio de mejor direc-ción en el festival de Portoroz.

En 1981 realiza su primer largometraje *¿Recuerdas a Dolly Bell?* (una bella y nos-tálgica evocación de la adolescencia, exhibida en México en la Muestra de 1983), con el que Kusturica se da a co-nocer más ampliamente al ganar el León de oro por la mejor "opera prima" y el premio del jurado de Fipresci (Federa-ción Internacional de la Prensa Cinema-tográfica) en Venecia.

Para completar el panorma de una ca-rreira vertiginosa y única en la historia del cine, *Cuando papá sale de viaje*, mereció la Palma de oro y el premio Fipresci en el festival de Cannes.

Kusturica, el más destacado inte-grante de una generación de valiosos cineastas yugoslavos, marcados todos por la influencia de la escuela checa y sus grandes nombres, como Jiri Menzel o Milos Forman, prefiere tomarse las co-sas con calma y derrochando madurez y mesura, declara: "Yo sería feliz si los premios permitieran afirmar el cine de mi país. Pienso que ese tipo de reconoci-mientos pueden contribuir no sólo a que se difunda el cine yugoslavo sino a des-pertar la curiosidad del público... veo la Palma de oro como una especie de sím-bolo..."

Cabe esperar, por algo estamos em-ppezando apenas el año, que sus deseos se cumplan. Empero, la cruda realidad parece apuntar en otra dirección. La ex-hibición comercial de cine en México si-gue avasallada por productos (e infra-productos) estadounidenses. ♦

*Cuando papá sale de viaje*  
(Otac na Sluzbenom putu)

P: Forum (Sarajevo)/D: Emir Kusturica/ G: Abdulah Sidran/ F: Vilko Filac/ M: Zoran Simjanovic / Ed: An-drija Zafranovic/ Con: Moreno de Bartoli (Malik), Miki Manojlovic (Mesa), Mirjana Karanovic (Sena), Mus-tafa Nadarevic, Pavle Vuisic, Mira Furlan/ Dur: 135 mins./ Yugoslavia, 1985.

## Teatro

### EL TEATRO DE LOS AUTORES MEXICANOS:

### NECESIDAD IMPERIOSA EN NUESTRO TIEMPO

Por María Muro

Al examinar la trayectoria del teatro en México, fácilmente se descubre que el teatro ha estado relegado en relación con otras expresiones artísticas. La pin-tura ha tenido auge en varios momen-tos; ha trascendido al interior de nuestro país y tiene importancia en el panorama mundial de la pintura. La narrativa y la poesía tienen una trayectoria consoli-dada desde la época virreinal. Estas ex-presiones han sido influenciadas y han influido determinadamente para que en México la literatura mantenga una tradi-ción con una personalidad propia.

El teatro, a pesar de haber dado gran-des autores durante el periodo colonial: Juan Ruiz de Alarcón o Sor Juana Inés de la Cruz, no tuvo los medios para asi-milar las experiencias y establecer la continuidad dramática. A principios del siglo XIX hay intentos francamente na-cionalistas con José Joaquín Fernández de Lizardi, mientras algunos autores de importancia menor prefieren evitar los asuntos de la realidad mexicana, como Fernando Calderón o Manuel Eduardo de Gorostiza.

Es hacia 1870, durante la Restaura-ción de la República, cuando surgen nue-vamente autores con ímpetu naciona-lista, que ponen su atención en temas históricos: prehispánicos, del coloniaje y de la Independencia: *Xóchitl* de Alfredo Chavero; *Sor Juana Inés de la Cruz*, de José Rosas Moreno; o *Morelos en Cuau-tla*, de Ignacio Manuel Altamirano, entre otras obras. Es importante señalar que, en su mayoría, los dramaturgos del siglo XIX son mejor conocidos por su crea-ción poética y por su narrativa; como dramaturgos es un hecho que en la actualidad son escasamente conocidos y sus dramas han pasado al olvido.



### El teatro que abunda y la escasez de nuestro teatro

Es una costumbre muy arraigada en México el montar obras del teatro universal, conforme a un espíritu arqueológico poco inventivo. La imitación del teatro ligero, español o francés, que cobró impulso desde el siglo pasado, parece mantenerse, incluso cuando los directores se ocupan de las obras representativas de la gran cultura; que sea Shakespeare, Molière o Strindberg, no garantiza la calidad ni la enseñanza dramática que nuestro medio requiere.

El dispendio se extiende a obras mal puestas de autores medianos de la dramaturgia universal; con estos ejercicios se pretende ofrecer un teatro accesible, a fin de atraer al mexicano medio e introducirlo a la cultura dramática. Este teatro mal puesto y ajeno —baste citar el caso de *La loca de Chaillot*, de Jean Giraudoux— lejos de causar un acercamiento cultural vivo, manipula convenciones ya pasadas que al público se imponen como única posibilidad: situaciones inverosímiles, actuaciones deficientes, lujo escenográfico de desperdicio y un sentido de la dirección teatral caduco, reducido al tránsito de actores por el escenario.

El teatro mexicano, por otro lado, se da a cuentagotas. A pesar de que los autores de calidad abundan, sólo existen vislumbres esporádicos de puestas en escena de nuestra dramaturgia. Los autores esperan el milagro de que las compañías oficiales o los empresarios arriesgados se interesen por llevar a escena sus trabajos teatrales. Existen dramaturgos, como Emilio Carballido o Vicente Leñero, que han logrado crear a su alrededor un grupo de nuevos autores que comienzan a escribir prolíficamente, pero sin ver resultados prácticos respecto al montaje de las obras.

El problema no sólo se refiere a los autores, sino al público, que no tiene acceso al teatro nacional y que por consecuencia no se ve reflejado en la expresión que el teatro hace acerca de la sociedad. El espectador no adquiere el hábito de apreciar un teatro que le debe ser próximo. Acepta como bueno lo que se presenta en el escenario. Se interesa en los artistas consagrados por la publicidad; es un público conformista que recibe sin exigir, sobre todo el teatro mediocre de importación; y las pocas muestras de teatro mexicano quedan en desventaja ante la fastuosidad y lo pres-

tigioso de ciertos valores teatralmente discutibles.

### En época de crisis: volver a nosotros mismos

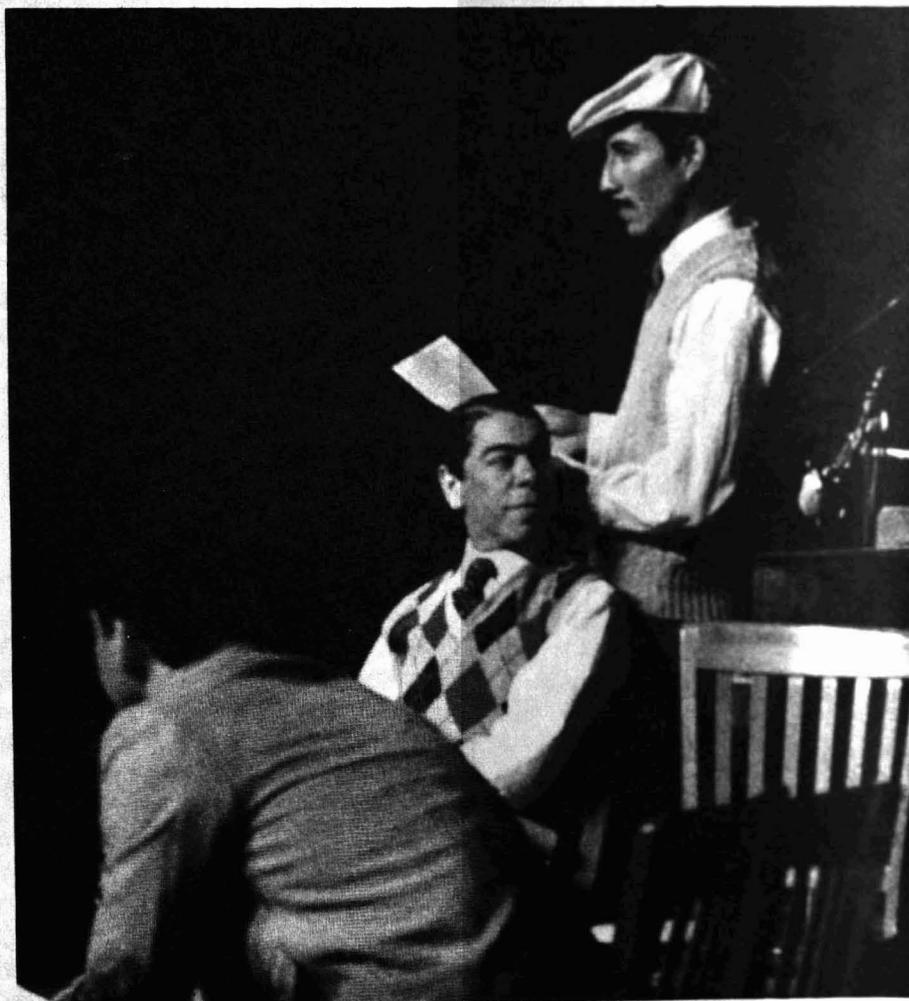
La cultura teatral del presente siglo, a pesar de sus manifestaciones esporádicas, tuvo un periodo de auge relativamente largo que pareció cimentar una tradición. En los años 30, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, fundamentalmente, comienzan un teatro informado, que se alimenta de las expresiones europeas para crear una cultura nacional, el cual prende en brotes notables como el gran movimiento que sucede entre los años 50 y 60, con Héctor Mendoza, Héctor Azar, Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández y Sergio Magaña. Después de esa explosión teatral se vuelve a la puesta en escena esporádica de autores mexicanos.

Muy recientemente se han realizado algunos trabajos que podrían ser tomados como ejemplo para recapturar la efervescencia del teatro mexicano: *Máscara contra cabellera*, de Víctor Hugo Rascón Banda, bajo la dirección de Enri-

que Pineda; *Fotografía en la playa*, de Emilio Carballido, dirigida por Alejandra Gutiérrez; y *María Santísima*, de Armando García, en espectáculo de Luis de Tavira, son tres modelos de un teatro que habría que multiplicar.

Se ha dicho que "un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad". Que el teatro en México sea esporádico parece ser una razón importante para limitar la existencia de una cultura, de una identidad. La profusión del teatro mexicano sería la respuesta necesaria: provocar ampliamente la puesta en escena de obras de los dramaturgos mexicanos, desde los autores valiosos y de mérito discutible de los siglos pasados, hasta la puesta de trabajos creados en la actualidad. De este modo se modificaría una doble situación.

Por una parte, sería favorable para el teatro, para los autores y el público, el ejercicio constante, el aprendizaje, el conocimiento creciente acerca de cómo hacer teatro, de cómo verlo y participar enriquecidamente en la experiencia dramática en sí. Por otra parte, la suma de experiencias, la sobreabundancia de manifestaciones que reflejen la realidad de nues-



tra sociedad, será motivo de una toma de conciencia, de un reconocimiento de la realidad en la creación teatral.

## Desbordamiento de un teatro mexicano

Al observar el teatro nacional reciente se descubren algunos notables ejemplos más. Aparte de *María Santísima* y de otros modelos ya mencionados, los trabajos nacionales dignos de aprecio permiten establecer algunos lineamientos posibles: *De película...*, de creación colectiva y bajo la dirección de Julio Castillo, es un espectáculo que retrata el alma de la ciudad de México entre las películas previas a la Segunda Guerra Mundial y las películas de los años del jipismo hasta el 68; al extremo opuesto, también mediante creación colectiva, a partir de música de Mozart, bajo la dirección de Jesusa, *Atracciones Fénix* es un espectáculo en el que una imaginería fantástica universal da lugar al libre juego de las emociones, de la creación, de una libertad que por sí es manifestación de la indispensable libertad que el medio mexicano necesita.

*Regina 52*, de Leonor Azcárate, o *Amsterdam Bulevar*, de Jesús González Dávila, son a su vez otras expresiones de la realidad de los marginados en nuestro país. Estas dos obras, acerca de lo socavado de la vecindad, y sobre el machismo que se padece incluso entre la pareja homosexual, son comparables a otros escasos ejemplos de crítica social.

Como ha quedado dicho, el poco teatro nacional incluye vertientes diversas a las que habría que impulsar, fortalecer, en busca de que, en el más amplio y mejor sentido de la palabra, *la mexicanidad* se manifieste a través de la experiencia dramática. *María Santísima* es teatro absolutamente mexicano, el cual es posible gracias a que la obra ha asimilado procedimientos estructurales, expresivos, visuales, acústicos, propios de la experimentación del teatro espectacular universal contemporáneo.

El teatro mexicano podrá sentar tradición, conforme a una continuidad ininterrumpida y desbordada, cuando las instituciones prefieran las obras mexicanas, cuando provoquen su superabundancia frente al gran público, desechando el teatro mediocre extranjero y favoreciendo sólo el gran teatro clásico actualizado y la vanguardia mundial de calidad comprobada. ♦

# Danza

BALLET INDEPENDIENTE

## 20 AÑOS DE DANZA CONTEMPORÁNEA MEXICANA

Por Norma Ávila

Imágenes que nos recuerdan la provincia mexicana, su poesía y sus flores (*Jaculatoria*); movimientos encadenados que denotan la angustia del campesino al llegar a la ciudad, lugar donde la calidad humana se ha perdido (*Tema y evasiones*); desplazamientos dancísticos que reflejan manifestaciones típicas del país como son las procesiones (*Queda el viento*) y los bailes de salón (*El hombre y la danza*); creaciones escénicas que proyectan la desesperanza porque el caudillo, el salvador no llega (*La espera*).

Todo ello, reflejado en la obra coreográfica de Raúl Flores Canelo, creador que ha sabido asimilar las raíces nacionales y al mexicano en su vida cotidiana; autor que ha absorbido el sentir popular que se percibe al transitar en las calles citadinas; creador que lleva en su piel el olor de las ferias y fiestas organizadas en el interior de nuestra República. Porque Raúl Flores Canelo crece en lo que es la esencia de México y decididamente le interesa proyectar la realidad socioeconómica del país, realidad tangible que asimila el público.

Ese objetivo primordial es la fuente de energía que lo ha impulsado a conducir durante 20 años al Ballet Independiente, una de las compañías más representativas dentro de la panorámica de la danza contemporánea nacional.

Raúl Flores Canelo siempre ha demostrado su cariño por lo que es México. Un hecho palpable, es que el Ballet Independiente se fundó un 15 de septiembre.

Año con año celebro con mis amigos esa fecha. Fue en la reunión de 1966 cuando la idea que estaba en el aire desde tiempo



Coreografía: *Jaculatoria*, de Raúl Flores Canelo

atrás de formar una compañía chica, muy transportable y de mucha calidad, quedó formalmente plasmada."

"Únicamente tres personas comenzamos a ensayar en el salón de danza de la Casa del Lago de la UNAM... a la semana ya se nos habían unido seis bailarines profesionales", explica.

"Este grupo nació con ángel —dice—, ya que el mismo año de su fundación participó en la temporada anual de compañías profesionales que se llevó a cabo en el Teatro de Bellas Artes. Ese programa de estreno incluyó las obras *Librium* y *Evita* y *Adán* del autor citado, *Voces* de John Fealy y *You bastard* de Juan José Gurrola. Esta última "causó enojo a los 'críticos serios', entre otras cuestiones porque usaba música de los Panchos y de Avelina Landín. No aceptaban que en el Palacio de Bellas Artes se tocara esa música."

Con el apoyo de Miguel Álvarez Acosta, quien en ese entonces dirigía el Organismo de Promoción Internacional de Cultura de la Secretaría de Relaciones Exteriores, comenzaron a realizar sus giras al exterior. "Nada de escenografía, nada de exceso de equipaje y nada de coreografías impenetrables", era la trilogía que acompañaba al Ballet Independiente en sus viajes.

El público de Centroamérica, Cuba y Estados Unidos, así como el de la capital y parte de la provincia mexicana, pudie-