

# Muerte parcial

**E**n *Las tres hermanas* de Chéjov, el teniente coronel Vershinin, agobiado por un matrimonio terriblemente disfuncional, revela una fantasía: “Con frecuencia se me ocurre pensar si sería posible empezar otra vida en la que supiéramos exactamente lo que estamos haciendo... La vida ya vivida sería el borrador y la nueva una hoja en blanco... Todos pondríamos nuestros mayores afanes en no repetirnos a nosotros mismos.” Renunciar a nuestra vida para reinventarnos, dejando todo atrás. Los personajes de Chéjov, aunque añoran esta posibilidad, no logran nunca romper las cadenas de su sofocante cotidianidad. Si al menos pudiera ensayar un miércoles, o repetir un jueves, se lamenta Wislawa Szymborska en un poema. La vida es, dice ella, una improvisación obligada, una función sin ensayo, donde tenemos que adivinar de qué va la obra sobre el escenario.

La segunda oportunidad, imposible, quimérica, contra natura, pero objeto de fantasía común, es el privilegio de los personajes de *Muerte parcial* de Juan Villoro. Un agente de bienes raíces, una alpinista, un vendedor de mascotas, un cronista deportivo y un político conforman el pintoresco ensamble que pacta la simulación de su muerte para empezar de nuevo, con otra identidad, otros sueños, otras ilusiones. Hay algo indudablemente fáustico en esta empresa: hacer un contrato que nos permite borrar de golpe nuestros problemas a cambio de dejar de ser quienes somos. En apariencia astuta, esta conducta siempre deja mucho que desear en el plano ético. Y es que Fausto nunca ha sido una gran institución moral, sino un escéptico, alimentado por la desilusión, que obedece las reglas del placer, el deseo, la frivolidad, el capricho. En el amplio e ingenioso catálogo de la corrupción nacional, la fantasía fáustica de *Muerte parcial* hace su aportación, explorando los terrenos del fraude ontológico.

Novelista, periodista, cuentista, Juan Villoro ostenta una trayectoria importante, que no está exenta de premios y reconocimientos. *Muerte parcial*, sin embargo, es su primera pieza teatral. Debut tardío, aunque ya había colaborado para las tablas haciendo varias traducciones. Recuerdo especialmente la de *Cuarteto* de Heiner Müller, que utilizó Ludwik Margules en su memorable montaje. Villoro se suma a la lista de los escritores que, desde la veteranía, invaden el celoso feudo de los dramaturgos. Algunos han salido bien librados, otros no. Y es que la palabra escrita no exige la verosimilitud de la

palabra hablada. La página impresa no vocifera en los teatros, denunciado: “este parlamento está mal escrito”, “¿quién puede decir eso?”

Pese a sus excesos, los actores son y serán siempre el mejor termómetro para medir la eficacia de un texto teatral. En este sentido, *Muerte parcial* nos descubre un dramaturgo con un sentido propio del lenguaje. Partiendo de un tono realista, Villoro estiliza sus parlamentos, subrayando el absurdo de las situaciones. La estructura de diálogo es dinámica, seductora, ágil. Sus mejores momentos le pertenecen al personaje consentido del autor, el viejo cronista deportivo Bruno Cardeli, quien le reclama airadamente a su amante: “Los humanos somos distintos a los perros, querido Roy: sabemos cómo tratar a las aceitunas.” Como en el teatro de David Mamet o Tom Stoppard, Villoro construye intercambios ingeniosos que sorprenden al espectador. Para ello, recurre a distintas fuentes. Una de ellas, la televisión, sobre todo la televisión de finales de los sesenta y principios de los setenta, donde abundaban programas doblados en otros países. Desplegando un español macarrónico, *Bonanza*, *Supermán*, *Viaje al fondo del mar*, *Perdidos en el espacio*, contenían momentos dignos de Ionesco. “Ey, forastero, ¿adónde se dirige con ese jamelgo?”, dice Bruno mientras recuerda su época como actor de doblaje, “la ilusión del mundo, Roy”. Leyendo esta obra, me da la impresión de que el teatro mexicano no se ha preocupado demasiado por el impacto enorme de ese español absurdo, irreal, deliberadamente falso de la televisión. Salvo algunas obras tempranas de Luis Mario Moncada, no tenemos un texto como *La estupidez* del argentino Rafael Spregelburd, que trate sobre la falsedad del lenguaje y el set de televisión.

En la galería de personajes destaca también la alpinista Sandra, único personaje femenino de la pieza. Poseedora del discurso erótico más avezado del drama, brilla por su seguridad y sus certezas. Encuentro en ella cierta idealización, algo de mujer fatal en plan *sporty*. Ondeando su cola de caballo, afirma convencida: “Tu pelo huele a farmacia naturista pero me gusta. A esas pastillas de hierbabuena que no curan nada, pero dan optimismo.” Su amante es un paradigma del hombre común. Vendedor de bienes raíces, Samuel es un joven sensato y amable que intenta huir de un pasado que lo atormenta. Tal vez mi única objeción con



Foto: Elysa Reinoska

él sean sus brotes melodramáticos, cuyo tono contrasta con el resto de la obra. No obstante, es en Ernesto Velarde donde encuentro la mayor debilidad, ya que aquí pienso que se asoman varios lugares comunes: el hombre poderoso, corrupto, abusivo, simpático, egoísta, artero, manipulador es lo que todos esperamos de un político mexicano. En general, encuentro cierta indolencia cuando el gran culpable de nuestras desgracias es un político malvado.

Me parece que el mérito mayor de *Muerte parcial* es la invención de Bruno. En el resto de los personajes, hay momentos donde se alcanza a ver la mano del dramaturgo acomodando, corrigiendo, dibujando. En el caso de Bruno, el espectador convive con la persona, con la criatura decadente, anacrónica, ridícula, que, aun en su patetismo, preserva intacta su humanidad. Con todos sus vicios, el personaje conmueve y provoca una enorme simpatía.

A mi juicio, lo más difícil de escribir teatro no es otorgarle a los personajes una voz propia, sino lograr un desarrollo contundente del conflicto. La progresión dramática de la acción debe ir escalando, utilizando cada escena como peldaño para preparar lo que viene. Es común que, conforme una pieza teatral avanza, vayan quedando cabos sueltos, existan tensiones que no se desarrollan o haya momentos de los que se podría prescindir sin afectar la trama. Al final debe quedar puro músculo, fibra, nada de grasa, suele decir Hugo Hiriart.

*Muerte parcial* es una comedia muy divertida. Tiene algo de las viejas obras de misterio, donde la necesidad de saber lo que va a ocurrir nos impide despegarnos de la butaca. Hay algo de *thriller* con una buena dosis de humor negro. Es, sin duda, un divertimento muy eficaz. Sin embargo, creo que en la última recta las piezas parecen acomodarse a la fuerza. Tal vez esto se deba a que, como espectadores, no acabamos de entender por completo la necesidad de los personajes de desechar sus vidas. Conforme el clímax se acerca, hay algo que no termina de apretar. Los giros argumentales del final tienen una resonancia cinematográfica, pero no acaban por impactar al espectador. Pienso en la obra *Sizwe Bansi está muerto* del sudafricano Athol Fugard, donde un inmigrante ilegal renuncia a sí mismo para asumir la identidad de un hombre muerto que sí cuenta con un permiso de trabajo. Aquí el conflicto está muy equilibrado: entendemos por qué el protagonista no puede seguir siendo él mismo, pero vemos también el gran dolor que le produce renunciar a su nombre y a su identidad. De cualquier forma, el saldo de *Muerte parcial* es muy positivo y espero que marque el inicio en la obra de Juan Villoro, el dramaturgo. —

— ANTONIO CASTRO

*Muerte parcial* se presenta en el Teatro Orientación, del Centro Cultural del Bosque (Reforma y Campo Marte), del 17 de enero al 9 de marzo. Jueves y viernes a las 20:00 horas, sábados a las 19:00 horas, domingos a las 18:00 horas.

# La doble vida de los libros

**A** simple vista, Alias es sólo un proyecto editorial. Un proyecto que suma doce volúmenes entre traducciones, entrevistas y reimpressiones de textos. Antes: documentos ignorados por el idioma, rarezas prácticamente inconseguibles. Ahora: libros sobre arte modestamente impresos. Pero más que un acierto editorial, Alias es un proyecto artístico. Mejor: una intervención con formato editorial a cargo del artista visual Damián Ortega (ciudad de México, 1967). Los doce tomos interdisciplinarios –al mismo tiempo libros y piezas– continúan la labor plástica de Ortega, interesado en el objeto cotidiano como escultura. (Su pieza más célebre, *Cosmic Thing* –2002–, consistió en suspender del techo las partes de un Volkswagen desarmado.) Su arte marcha en paralelo con la noción de “campo expandido” de Rosalind Krauss: “En la situación posmoderna las prácticas no se definen en relación con un medio dado, sino en relación con operaciones lógicas dentro de un conjunto de términos culturales, para las que cualquier medio –la fotografía, los libros, las líneas en la pared, dos espejos o la escultura misma– puede usarse.”

A simple vista, Alias es sólo el título del proyecto. Un título que significa “apodo” o “sobrenombre”. Sin embargo, *alias* significa también “otro modo”. En este caso: otra vida para documentos atrapados entre las cubiertas de viejas ediciones. Debido a la iniciativa de Ortega, los textos reviven en otro contexto, otro idioma y con un propósito conceptual. El volumen que abre la serie –una entrevista de Pierre Cabanne con Marcel Duchamp realizada en 1966, cuando el artista estaba por cumplir ochenta años– resucita como *Conversando con Marcel Duchamp*; el segundo tomo –una edición en torno a John Cage impresa el 10 de mayo de 1982 en Caracas, en las prensas de Editorial Arte– reaparece con su título original, *Para los pájaros*. Sin modificar el contenido de los textos, ambos libros reencarnan como rarezas en fondo y forma. “Hay que cambiar el juego y no las partes”, decía André Breton.

La traducción de *Conversando con Marcel Duchamp* fue repartida entre varios artistas (Richard Moszka, Manuel Rocha, Laureana Toledo, Abraham Cruzvillegas, María Gutiérrez y el mismo Ortega), todos de diferentes localidades y trabajando cada uno por separado. A la hora de editar dichas traducciones, Ortega respetó la tipografía, las notas al pie, los ademanes de cada traductor. El apartado vertido al español por María Gutiérrez propone, por ejemplo, que sea el lector quien escoja la palabra más apropiada en ciertos fragmentos: “¿No te choquea/asombra/impresiona?” Con



este ejercicio de apropiación, Ortega se propone –según sus palabras– “la reinención de un autor [...], la creación de un antepasado directo traído a vivir a la ciudad de México, como quien [...] fabula su propia historia, sus propios orígenes y, finalmente, su propio futuro”.

En *Para los pájaros* sucede otra cosa: Ortega recupera un ejemplar de la edición de 1982 y lo reproduce a modo de fotocopias. Sin embargo, no estamos ante una reproducción facsimilar común. Aunque se respetan las erratas de aquella impresión venezolana, en esta nueva edición no se imprime un ejemplar cualquiera sino uno particular, ya intervenido por un lector previo: un libro con anotaciones, manchas de café y el visible maltrato del tiempo. ¿Un *ready-made*? Quizá, porque estamos ante un objeto ya fabricado y, sin embargo, resignificado. Tal vez, porque el nuevo lector es, en realidad, el segundo: mira el texto a través de la lectura del primero.

El tercer volumen de la serie es *Una selección de 1000 poemas japoneses básicos*, escritos por Robert Filliou en 1971 a partir de mil palabras japonesas. El cuarto es la traducción al español de *Between the Furniture and the Building* (*Between a Rock and a Hard Place*), libro publicado en 1998 a propósito de una exposición del artista Jimmie Durham. Los ocho números restantes vienen en camino tal vez para proponernos otra cosa. Quizá sugieran que todos los libros de la serie son un solo libro y que los artistas conversan animada, renovadamente entre ellos. –

– LORENA MARRÓN

publicidad

# El orfanato

## de Juan Antonio Bayona

**P**ara H.P. Lovecraft, en sus “Notas sobre el arte de escribir cuentos fantásticos”, el tiempo es el elemento “más profundo, dramático y terrible del universo”. Y el conflicto con el tiempo, “el tema más poderoso y prolífico de toda la expresión humana”, la bronca que le da al hombre tener fecha de caducidad. Puede que ése sea el motivo por el que, en éste y en otro ensayo sobre su biografía literaria (“Algunas notas sobre algo que no existe”), uno de los escritores icónicos del género de horror no menciona la palabra “muerte” ni una sola vez.

El merodeo nominal de Lovecraft es irrelevante —y no. Ateo y materialista, siempre manifestó su admiración por los relatos góticos de Poe. Lovecraft heredó de él la noción de la muerte como fuente de nostalgia y éxtasis, a la vez que fue uno de los primeros en convertir el desafío a la leyes científicas en el tema que el siglo XX aportaría a la mitología de horror.

Casi un siglo después, el cine de horror aún intenta conciliar las visiones de un cisma más aparente que real. Por un lado, actualiza y explota el tema de prometeos modernos y sus engendros fuera de control. Por otro, intuye que el alma del género es más luminosa que oscura, y se parece al anhelo que confesaba Lovecraft (con todo y su cuidado de no sonar espiritual). Si un autor de relatos de horror busca atravesar en su obra la línea de lo natural, su espectador espera cruzar, sin riesgos y con boleto de vuelta, lo que todos imaginamos como el último umbral.

De los directores contemporáneos de cine de horror, quizá Guillermo del Toro es quien de forma más consistente ha apelado a los sentimientos de melancolía que acompañan a la conciencia de la mortalidad, y planteado el choque de dimensiones (temporales, espaciales) como el fenómeno que vuelve a la muerte un ámbito de reencuentro y paz. Esta tesis que, como director, había ensayado en *Cronos*, *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno*, se extiende a la película *El orfanato*, ópera prima del director español Juan Antonio Bayona, y que presume a Del Toro como su aval, productor y efectivísimo promotor. *El orfanato* se proyectó en el pasado Festival de Cannes, y, desde su estreno en España a principios de octubre, se ha convertido en la película más taquillera del año en

ese país. Ya logró distribución en otros cuarenta países, y en México será estrenada el próximo 25 de enero.

Desde sus primeras secuencias, *El orfanato* se presenta a sí misma como la película quintaesencial del género, en su veta más romántica y menos emparentada con la ciencia ficción. Una heredera de la tradición gótica, aún ajena a las angustias que luego se derivarían de haber descifrado las leyes del mundo físico. Y, sin embargo, su meollo es el tiempo, y la impotencia que nos provoca entenderlo como lineal; el carcelero por excelencia de lo que Lovecraft llamaba la *morada-prisión* de lo conocido y lo real.

Primero, la casona vieja. Una presencia que desde la primera toma se entiende como personaje y no como locación.

En esa primera secuencia ya van apareciendo otros códigos de lo siniestro: niños y niñas que poco a poco van apareciendo a cuadro, al ritmo de un juego que consiste en acercarse a un árbol mientras una niña, de espaldas al resto, canturrea una frasecita. Por sus ropas intuimos que son niños de una época previa; por el título y la casa detrás, que se trata de un grupo de huérfanos, y, por sus siluetas oscuras —los vemos a contraluz—, que su rol en la película corresponde a otra realidad.

La siguiente secuencia se ubica en el tiempo presente. Tiene como protagonistas a una pareja que ronda los cuarenta, Laura y Carlos, y al hijo adoptivo de ambos, Simón, ahora inquilinos de la imponente casa. Laura (Belén Rueda) era una

de las niñas que habitaron el orfanato; ha vuelto con planes de convertirla en un hogar para niños discapacitados.

El niño Simón (Roger Príncipe) tiene particularidades que, se verá en la película, se vinculan entre sí: es portador del virus del sida, y tiene amigos imaginarios por aquí y por allá. A Laura la inquietan mucho las visiones de su hijo. Poco a poco el relato adopta el punto de vista de la mujer, y el espectador va perdiendo parámetros de omnisciencia y objetividad. Es el recurso de *Una vuelta de tuerca* que Alejandro Amenábar actualizó en *Los otros*, la película española más vista en la historia de ese país. (*El orfanato*, en menos de tres meses, ya ocupó el segundo lugar.) Una vez creada la atmósfera y establecido el punto de vista, ocurre el incidente que detona la verdadera acción: en medio de una fiesta de niños enmascarados, Simón desaparece de pronto para no volver.





Lo que sigue (todavía mucho) se reserva para el espectador. Basta decir que es fiel al principio de narrar el viaje psicológico o real—da lo mismo—de una mujer que se resiste a perder a su hijo, que incluye la confrontación entre racionalismo y espiritualidad (raciocinio y emoción que se excluyen, la escisión literaria de Lovecraft), que en estas escenas participa Geraldine Chaplin (y trae con ella el recuerdo de *Cría cuervos*, otra película sobre padres e hijos en distinta dimensión) y que las últimas escenas evocan a *El laberinto del fauno* y a otras películas que no se abstienen de mostrar imágenes de muerte infantil.

Cuando Laura, en su desesperación, decide violentar las leyes del mundo físico, *El orfanato* deja de ser una película convencional de fantasmas y se convierte en una exploración de los motivos por los que un ser humano puede encontrar placer—incluso consuelo—en el roce con lo sobrenatural, aunque sea a través de un relato de ficción. Si se piensa que la

experiencia de Laura puede ser una mentira que ella misma se cuenta para paliar el dolor, este principio vale lo mismo para autor, personaje y espectador.

En su ensayo “Lo que significa temblar”, del libro *La infancia recuperada* sobre sus lecturas iniciáticas, Fernando Savater afirma que la naturalidad de la muerte es lo único a lo que la especie humana se resiste a considerar natural. Agradecemos de la literatura de horror, dice el filósofo, la posibilidad de considerar a la muerte como algo “abiertamente sobrenatural”, y que nos permite incubar la esperanza de librarnos de ella. Es la tesis de *El orfanato*, con la variante de que su protagonista elige quedarse en la muerte dada la opción de escapar. Son, al final, caras de una misma moneda. Se violan las leyes del tiempo y se cruza el umbral del miedo toda vez que la llamada vida ha dejado de significar. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

### Gángster americano

de Ridley Scott

Después de haber facturado clásicos de la talla de *Los duelistas*, *Alien* y *Blade Runner*, Ridley Scott se volvió un director “cumplidor” en Hollywood, con filmes como *Gladiator*, *Hannibal* o *La caída del balcón negro*. En *Gángster americano*, además de homenajear a Scorsese, recupera un nivel que hace tiempo no se le veía. Sobriamente filmada, con un ritmo lento y necesario para que la historia se desarrolle, esta película muestra la corrupción del sistema americano, la decadencia moral de un país golpeado por el fracaso de Vietnam, y la debacle de una sociedad que se rinde ante el placebo de la heroína. El duelo actoral entre Denzel Washington (a quien ya le gustó hacer de malo, y qué bueno, porque le sale perfecto) y Russell Crowe corona el que es, sin duda, uno de los mejores filmes comerciales del año. —

— BE

### No hay lugar para débiles

de Joel y Ethan Coen

Los Coen siguen haciendo uno de los cines más personales y arriesgados de Hollywood. Tras las convencionales *El amor cuesta caro* y *El quinteto de la muerte*, asumieron el reto de adaptar la novela de C. McCarthy, quien es, probablemente, el escritor estadounidense más despiadado y relevante de la actualidad. Este *thriller* fronterizo, que involucra a un cazador que se topa con una fuerte suma de dinero abandonada tras un tiroteo entre narcos, contiene los elementos que interesan a los Coen: una violencia sangrienta y absurda, hombres ingenuos enfrentados a su ambición desmedida y el crimen como vehículo para explicar la condición humana. Queda, además, Javier Bardem, quien encarna a uno de los asesinos más extraños, atemorizantes y memorables que se hayan visto. —

— BE



Escena de *El viaje a Darjeeling*.

### La nieve del destino

de Mark Fergus

Mark Fergus es conocido por ser uno de los guionistas de la extraordinaria *Niños del hombre*, del mexicano Alfonso Cuarón. Ahora debuta tras la cámara con un efectivo *thriller* sobre las consecuencias de saber el futuro. Jimmy Starks (Guy Pearce, probablemente el actor más desaprovechado de su generación), es un vendedor y un mentiroso irredento que queda obsesionado cuando un adivino le predice que morirá cuando llegue la primera nevada. Una vez desatada la paranoia, empieza a ver señales de su fin en todas partes. Pero, ¿en verdad hay un destino predeterminado para cada persona o el hombre es arquitecto de su propio camino? La lección más importante que aprende Starks, sin embargo, es que nadie puede deshacerse de su pasado, y que éste siempre regresará para saldar deudas. —

— BE

### El viaje a Darjeeling

de Wes Anderson

La película más reciente del miniaturista Wes Anderson podría prescindir de su argumento: tres hermanos que viajan a la India para confrontar a su madre, refugiada en un monasterio, y por ello ausente en el funeral del padre. Que lo mejor de la película sean las viñetas de convivencia entre hermanos y no la

progresión de la historia subraya la carencia o virtud, que, en cualquier caso, ya es el sello de las películas del director. Ya sea en *Rushmore*, *Los Tenenbaums, una familia de genios* y *La vida acuática con Steve Zissou*, el retrato de personajes que podrían estar emparentados con los niños superdotados e hipersensibles de los cuentos de Salinger, da cuenta de un mundo que existe antes y afuera de la historia narrada a cuadro. Padres excéntricos y desentendidos e hijos que habitan mundos rebosantes de nostalgia, pero delimitados por manías que les sirven de ancla, hacen de estas películas álbumes de fotografías y recortes que siempre compensan las fallas de encuadración. —

— FS

### 4 meses, 3 semanas y 2 días

de Cristian Mungiu

Desde los primeros días de la competencia, la película que narra un aborto clandestino en la Rumania de los años ochenta se perfilaba como ganadora del pasado Festival de Cannes. Podría pensarse que la sordidez del tema, o la ventaja natural del realismo a la hora de crear identificación emocional, fueron las causas por las que la película obtuvo la Palma de Oro sobre nombres prestigiados y películas a la altura. Lo irónico —y, por ello, loable— es que la fuerza de la película de Mungiu radica en todo lo opuesto al desplante y la manipulación. El director evita la explotación de imágenes perturbadoras (la única —inevitable— un feto), propicia el tono angustiante que resulta de la aparente falta de acción, y se apoya en la contención de emociones de la magnífica actriz Anamaria Marinca, en el papel de la joven presente en el aborto de su amiga. —

— FS