

### Across the Universe, de Julie Taymor

No hay ni para dónde hacerse. Ponerle un “pero” a *Across the Universe*, la película más reciente de la directora Julie Taymor, es como declararse enemigo de las cosas nobles, puras y esperanzadoras del mundo. Cosas nobles como “tiempos de paz”, puras como el “amor juvenil” y esperanzadoras como una “canción de los Beatles”. En fin, de las películas que en tiempos difíciles “nos hacen sentir muy bien”.

llamado Jude (Jim Sturgess), nacido en Liverpool, viaja a Estados Unidos para buscar al padre que nunca conoció. En el proceso conoce a Max (Joe Anderson) y a su angelical hermana Lucy (Evan Rachel Wood, causante del divorcio del angelical Marilyn Manson). Los tres jóvenes emigran a Nueva York y, con ayuda de sus amigos Sadie (encarnación de Janis Joplin) y JoJo (híbrido de Jimi Hendrix y Marvin Gaye), mutan en, digamos, *bippies*.

En un mundo pretencioso pero medido, personajes de nombre Jude (Jude de Liverpool), Lucy, Sadie, Max, etc., reunidos en una película que toma su título de la canción que John Lennon consideraba su creación más poética, bastarían para apropiarse (y aprovecharse) del universo beatle. Pero este mundo es pretencioso, y también el de Julie Taymor. Por eso se incluyeron en la película 34 canciones del cuarteto, por las cuales el estudio pagó diez millones de dólares. Sobra decirlo, no son versiones originales. Las canciones son interpretadas por los distintos actores (incluido Bono, que canta “I Am the Walrus” en el papel de Dr. Robert, a su vez un Ken Kesey con todo y camión psicodélico.) Del total de las canciones, veintinueve fueron montadas como números musicales que irrumpen en la narración. El nombre del grupo ni siquiera se menciona en la campaña de publicidad.

Quizá no sea éste el momento de proclamar la muerte del género musical, pero sí de culpar a Taymor por la masacre de 34 canciones llevadas a la pantalla. El problema no es que los Beatles sean interpretados por otras voces (cuarenta años de buenos covers ponen fin a esa discusión), sino la

ilustración boba y literal de la mayoría (hay excepciones dignas, como “I Want to Hold Your Hand”, transformada en lamento amoroso y callado de una joven lesbiana), o la puesta en cámara de “I Want You (She’s So Heavy)”, para narrar el entrenamiento militar de aquellos reclutados para pelear en Vietnam). A través de coreografías, animación y todo tipo de efecto digital (el fuerte de Taymor, ante todo una brillante escenógrafa), las viñetas son utilizadas como sostenes de un guión que, por sí solo, nunca despegaría del suelo.

En una entrevista reciente, Julie Taymor declaró que estuvo a punto de llamar a su película *All You Need Is Love*. La detuvo, dice, la convicción de que, sólo después de haber estado en contacto con su lado oscuro, una persona puede afirmar que “todo lo que se necesita es amor”. Aunque es una afirmación profunda, agrega, también puede interpretarse como una idea trivial.

Reconforta saber que la directora rechaza la trivialidad. Sabíamos, gracias a *Frida*, que no considera trivial el uso de clichés ideológicos y culturales, ni el reciclaje de la nostalgia y sus símbolos. Taymor también aceptó que en su nueva película había guiños a la situación post Iraq. En *Across the Universe*, sin embargo, premia a sus espectadores con un final apoteósico y un *soundtrack* de colección. Eso, suponemos, tampoco cuenta como trivial. ¿Tocar la culpa colectiva de sus paisanos, para luego paliarla con un poquito de amor? Para nada trivial. ¿Estratégico? Mucho menos. Si esto le reportara ganancias sería producto de la casualidad. —

— FERNANDA SOLÓRZANO



Escena de *Across the Universe*.

Reaccionario, fundamentalista y agrio son adjetivos probables para aquellos que no celebren el pastiche pseudonostálgico de la directora Taymor. Una película musical de dos horas y diez minutos (el corte defendido por Taymor, y que el jefe de los Estudios Revolution consideraba una “vergüenza para el estudio y una amenaza para el éxito de la película”), *Across of Universe* arranca a principios de los años sesenta, cuando un joven

# El idioma del cuerpo

## Entrevista con Clarissa Malheiros

**N**acida en Porto Alegre, Brasil, Clarissa Malheiros es una de las actrices principales del teatro mexicano contemporáneo. Egresada de la prestigiosa escuela de Jacques Lecoq en París, colaboró con las compañías inglesas Talking Pictures, Tottering Bipedes y Kaboodle. Desde hace más de diez años radica en México, donde ha trabajado con numerosos directores, entre los que destaca Juliana Faesler, con quien fundó La Máquina de Teatro. Poseedora de un rango amplísimo, Malheiros ha logrado interpretaciones memorables en puestas en escena como Alicia en la cama, Frankenstein, La Eva futura, Antígona y, recientemente, Nezahualcóyotl.

*¿Cómo empezaste a hacer teatro?*

El origen de todo es mi mamá, que era maestra de expresión corporal. Su pasión era la danza. Ella me introdujo al mundo del teatro en Brasil. Empecé a actuar desde muy joven. Todavía estaba la dictadura por lo que yo necesitaba una autorización del juzgado de menores para actuar en obras de adultos.

*¿Había censura?*

Sí, ya no era tan rigurosa, pero aun así todo lo que hacíamos tenía que estar aprobado por los comisarios de la censura. Era bastante raro. De pronto, llegaban al ensayo general. Veías a unos burócratas salidos de un cuento de Gólgol sentados en la butaca, tomando notas. Había que entretenerlos y hacerlos reír. La primera obra profesional que hice fue *La boda* de Brecht, que es una obra muy elástica. Te permite hacer algo muy pulcro para la censura y al mismo tiempo descomponer las cosas para buscar otros significados.

*¿Cómo fue que saliste de Brasil?*

Cuando acabé la carrera de actuación, me fui a Nueva York. Ahí viví tres años.

Fue muy emocionante. A veces pienso que mi verdadera escuela fueron las calles de Nueva York. La vida teatral de los ochenta era muy interesante: estaba Andrei Erban en La MaMa Theatre, con sus obras griegas, Meredith Monk a todo lo que daba, el Wooster Group, Joseph Papp, Laurie Anderson, Mabou Mines, Richard Foreman. Había muchas alternativas al teatro convencional. En Columbia University tomé un curso con Grotowski, que acababa de salir de Polonia. Ese Nueva York *post post*, como le decían, estaba lleno de un ánimo vanguardista, subversivo. Era una maravilla.

*Sí, qué distinto al de ahora. ¿Por qué te fuiste a París?*

Mi idea siempre fue estudiar con Lecoq. Desde que estaba en Brasil fui parte del Grupo TEAR de Maria Helena Lopes. Ella venía de Lecoq y me transmitió esa pasión por el *down*, por las máscaras. En esa época no había los libros que existen hoy. Mi gran inquietud era descubrir de dónde provenía todo eso.

*A mí me gusta mucho la pedagogía de Lecoq. Pienso que ha sido el más claro en explorar el cuerpo y la emoción, más allá de la psicología.*

También lo creo. Hay otra cosa interesante: para poder entrar a su escuela, tienes que haber estudiado teatro. Es una pedagogía posterior a tu primera formación. Cuando llegas ahí, te encuentras con gente de todo el mundo que ya tiene una experiencia profesional. Cada quien tiene su idea sobre el teatro. Eso enriquece mucho. Uno de los problemas más graves de la enseñanza teatral en México es que la gran mayoría de los actores no trasciende la primera etapa de su formación. Nunca

la confronta con nada más. No hay un desarrollo, una evolución.

*¿Qué singulariza la pedagogía de Lecoq? ¿Por qué es distinto a Stanislavski?*

Lecoq descubrió algo importante, que ahora veo con mucha claridad. Él decía que todos los seres humanos tenemos un fondo poético común que se expresa con el cuerpo. Gracias a esto sabemos leer cada impulso de movimiento como una indicación emocional, psicológica o hasta intelectual. Si no conoces a una persona, en la vida o en el escenario, y aparece, lo primero que lees es su cuerpo. No estás viendo un pensamiento, ni una psicología. Ves un cuerpo y lo interpretas: cómo se mueve, cómo vacila, qué lo hace especial. La suma de esta información nos da una idea de su personalidad. Por eso, para el actor la educación corporal lo es todo. Esto no significa que el actor tenga que ser un virtuoso del movimiento. Al contrario. El virtuosismo de un bailarín o de un acróbata los convierte en criaturas anónimas, que observamos porque realizan formas extraordinarias. Y un actor jamás puede ser anónimo. Tiene que conectarse siempre, secretamente, consigo mismo, para que sus movimientos puedan ser desentrañados mediante ese vocabulario común. Cómo ocurre este proceso es un misterio, pero se trata de reeducar al cuerpo. Finalmente, la emoción también es un movimiento. Es un movimiento incontrolable, cuya resonancia es interna. En tu vida cotidiana, las emociones ocurren dentro de ti. El trabajo del actor es invertir la proyección de este movimiento, haciendo que la resonancia sea externa. Lecoq entendió todo esto muy bien y construyó un sistema muy abierto que funciona para estilos de actuación muy distintos.



Clarissa Malheiros en *Nezahualcōyotl*.

*Háblanos sobre tu experiencia en Londres.*

Un día sonó mi teléfono y me invitaron a audicionar para una compañía inglesa, que se llamaba Talking Pictures. Estaban buscando a alguien con mi perfil, que hablara varios idiomas. Me contrataron. Tuve mucha suerte porque me tocó trabajar con Stephen Daldry, que era un jovencito en esa época. Poco después, se convertiría en el director de The Royal Court Theatre. Recientemente, ha incurrido en el cine con mucho éxito. Hizo *Billy Elliot*, *The Hours...* Con Daldry hice una obra que se llamaba *The Europeans*, que terminó haciendo una gira de un año. Estuvimos en el Festival de Avignon, en Edimburgo... *The Europeans* se convirtió en una trilogía. Yo participé en las tres obras. Después trabajé con una compañía con más trayectoria, que se llama Kaboodle, dirigida por el actor director Lee Beagley. Con él fueron mis primeras experiencias de teatro realista. Hice *La señorita Julia* de Strindberg y *Las bacantes*, que fue una locura porque los sistemas de producción ingleses no te dan tiempo para ensayar. La hicimos en veintiún días y yo tenía unos monólogos infernales.

*¿Cómo llegaste a México?*

Vine para trabajar con Juliana Faesler en *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* de Tom Stoppard y me quedé. Habíamos hecho *Pedro Páramo* en Londres. Antes

de venir, me encontré con una compañía mexicana en París. Estaban haciendo *El concilio del amor* de Oskar Panizza. Ahí estaban Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe, Tito Vasconcelos, Diego Jáuregui. De inmediato sentí mucha afinidad. Se volvieron amigos muy queridos.

*Quisiera hablar sobre *Nezahualcōyotl*, tu última colaboración con Juliana. Es un trabajo interesante porque logra que un mundo mítico antiguo dialogue con una realidad urbana contemporánea. Es un ejercicio muy lúdico y una forma muy original de revisar un paradigma prehispánico. La puesta en escena no parece provenir de un texto escrito. ¿Cómo lo trabajaron?*

Tanto en *Nezahualcōyotl*, como en *La Eva futura*, partimos de una escaleta temática sobre qué cosas nos interesaban y cómo iba a ser la secuencia. A partir de esta estructura, empezamos a improvisar y a hacer ejercicios por temas. Paralelamente, fuimos investigando, leyendo, para com-

plementar lo que hacíamos en escena. Eventualmente, acumulamos una cantidad enorme de material, lo que resulta muy agobiante si no tienes una estructura previa que ayude a organizar la acción.

*A mí me pareció emocionante cómo la obra es la exploración escénica de un concepto o de una palabra que tiene tantos significados: poeta prehispánico, ciudad marginal, con todo lo que hay en medio.*

La inquietud fue de Juliana. A ella le interesaba *Nezahualcōyotl*. A mí jamás se me hubiera ocurrido trabajar con ese material. Fui literalmente arrastrada a hacerlo. Ahora me doy cuenta de que tenemos una percepción muy excluyente, muy solemne, muy rara en lo que se refiere al mundo prehispánico. Es como si no nos gustara hablar de él. Tenía una resistencia cultural muy fuerte, que desapareció gracias a haber hecho la obra. —

— ANTONIO CASTRO

## Publica UV el mejor compendio sobre evolución política de México: Mayet



Dr. Enrique Florescano Mayet.

*La política en México*, presenta reflexiones puntuales sobre su naturaleza, historia, instituciones y procesos, y se suma al amplio catálogo de publicaciones con que la Universidad Veracruzana (UV) contribuye al desarrollo de una cultura democrática en el país.

Durante el II Simposio de Otoño organizado por la UV, el historiador Enrique Florescano Mayet, miembro de la Junta de Gobierno de esta Universidad, e impulsor de la iniciativa, aseguró que el texto incluye desde la discusión filosófica y plural sobre conceptos y prácticas, hasta las peculiaridades de la acción política y reflexiones cardinales para el desarrollo del México actual.

### Eloísa Cartonera

**E**n una calle de La Boca, muy cercadelestadioLaBombonera, conviven César Aira y Ricardo Piglia, Martín Adán y Haroldo de Campos, Leónidas Lamborghini y Enrique Lihn. Se trata de algunos de los más de cien autores publicados por la editorial Eloísa Cartonera. Junto a los escritores latinoamericanos reconocidos tienen un espacio en el catálogo aquellos que están empezando o que se han movido en un circuito no comercial. “Se publica material inédito y/o desaparecido, border, de vanguardia y de culto...”, explican los fundadores. Cada libro es un ejemplar único, hecho de manera artesanal por los propios recolectores de cartón.

Pero Eloísa Cartonera es mucho más que eso: es un proyecto artístico, social y comunitario concebido, durante lo peor de la crisis, por el escritor Washington Cucurto<sup>1</sup> junto a Javier Barilaro y a otros narradores, poetas y artistas visuales. Un espacio para las “pequeñas memorias”.

En la cartonería No Hay Cuchillo Sin Rosas (obvia e irónica alusión a Juan Manuel de Rosas y su policía política, la “Mazorca”), sede de la editorial, los cartoneros charlan y conviven, en busca de una estética novedosa y desprejuiciada, con quienes se dedican a la escritura y al arte. Las tapas de los libros son de cartón comprado directamente a quienes lo juntan a un precio superior al que les paga normalmente el mercado (“Estamos rompiendo la cadena de explotación que encabezan las papeleras”, dice uno de los fundadores del proyecto<sup>2</sup>), y están pintadas a mano por chicos que dejan la calle cuando se suman a la editorial (“Lo que era un pedazo de basura, hoy es una obra de arte”<sup>3</sup>).

Las publicaciones son objetos artísticos que han llamado ya la atención de diversos museos y galerías. No es difícil encontrarlos, no sólo a la venta en librerías, sino expuestos junto a las obras más vanguardistas del arte latinoamericano. Y el proyecto crece y crece, desde el desparpajo y la creatividad: exposiciones, blogs, concursos literarios (Premio Nuevo Sudaca Border de Narrativa Muy Breve).

La propuesta, que ya tiene varias “hermanas” en el resto de América

Latina (Chile, Bolivia, Perú...), nació como una de las respuestas solidarias ante la presencia fantasmal de los cientos de miles de cartoneros que empezaron a tomar cada noche las calles de la ciudad de Buenos Aires, revolviendo en la basura para conseguir algo que se pudiera vender. Fue ése uno de los rostros de la crisis, un rostro que obligaba a la sociedad porteña a mirar aquello que prefiere ignorar, aquello que forma parte de su propio entramado social, a aquellos a los que las “buenas conciencias” han criminalizado: los excluidos, los marginados, los que viven en las villas miseria, “los de abajo”... Lo que tantos hubieran querido “invisibilizar” se hizo visible cada noche. Para muchos desempleados, la recolección de residuos fue la única fuente de ingresos disponible. Una opción difícil, dolorosa.

Desde las ruinas de un sistema socioeconómico perverso, y a partir de los desechos del consumo cotidiano resurgió una cierta idea de “dignidad” del trabajador que había caracterizado a la clase obrera argentina. No deja de ser sorprendente en un mundo que desvaloriza cada día más la cultura del trabajo. ¿Huellas de la memoria?

Sumándose a otras “estrategias de sobrevivencia”, Eloísa Cartonera generó un espacio de diálogo entre el campo cultural y los sectores marginales; espacio irreverente que hace de lo político, del gesto comprometido, de la propuesta ética, un punto de encuentro propositivo y transgresor. Entre la cumbia villera –ese género musical que suena con fuerza en los barrios marginales, conjuntando los ritmos y sabores de Chile y Bolivia, de Paraguay y Perú, con los llegados de todas las provincias del país– y lo más heterodoxo y lúdico del debate literario, crece la “editorial más colorinche del mundo”.

¡Larga vida a los márgenes! –

– SANDRA LORENZANO



Ejemplo de una de las portadas de Eloísa Cartonera.

<sup>1</sup> Washington Cucurto (Santiago Vega) ha escrito, entre otros libros, *Zelarayán*, *Cosa de negros* y *El curandero del amor*. Con una propuesta absolutamente irreverente, incluso descuidada, sitúa sus historias en las zonas marginales de Buenos Aires, con su mezcla de migrantes de las provincias más pobres y de los países limítrofes, al ritmo de cumbias, bailantas e “incorrección política”, y provoca un quiebre en el campo literario argentino.

<sup>2</sup> Véase el video “De cartón y amor” en YouTube.

<sup>3</sup> *Ibid.*

## DIÁBOLOS

### *Laberintos de la memoria*

de Guita Schyfter

Recordar en la cultura judía no es sólo un movimiento natural del espíritu: es un deber religioso, un acto de significación teológica. Con una insistencia sólo comparable —decía Luis González— a la del pueblo mexicano, los judíos han volteado incesantemente hacia el pasado para conmemorarlo, para llorarlo, para honrarlo. El Holocausto ahondó más esa actitud. Ambos elementos (recuerdo y Holocausto) están en el corazón de *Laberintos de la memoria*, la película más reciente de Guita Schyfter, su inquietante y conmovedora exploración del pequeño pueblo de sus antepasados en Polonia. La historia se sostiene por sí misma, pero Schyfter eligió contraponerla con otra historia que descubrió por azar: una mujer mexicana que vive en Cuba, lejos de la madre biológica que, decenios atrás, había tenido que darla en adopción. Schyfter las pone en contacto, suscitando el reencuentro que en su propia familia nunca se pudo dar. Al final, las historias convergen de un modo sutil, con el triunfo melancólico del presente (único tiempo real) sobre el pasado. ¿Cuál ha sido entonces el sentido de la búsqueda? La propia búsqueda. —

— EK

### *El pasado*

de Héctor Babenco

Rímíni es un hombre al que la vida le sucede. Las mujeres que lo rodean reaccionan a su pasividad de maneras varias y extremas: su esposa durante doce años, quien después de la ruptura se resiste a dejarlo ir, la modelo que la reemplaza —también posesiva y celosa— y la traductora que la sustituye, con quien Rímíni tiene un hijo, y que también ve frustrada la posibilidad de un futuro con él. En *El pasado*, de Héctor Babenco, la inercia es un personaje más fuerte que el protagonista, con quien el hombre establece la única relación duradera. Sólo en apariencia misógina, *El pasado* revela

a Rímíni (Gael García Bernal) como un hombre sin eje emocional, cuya historia amorosa se narra en espiral. Oscura, pesimista y, por momentos, perturbadora, la visión de Babenco sobre las relaciones de pareja es más interesante y coherente que la mayoría de las postales románticas de ficción. —

— FS

### *30 días de oscuridad*

de David Slade

Después de haber irrumpido en el cine independiente con la aclamada *Niña mala*, el director David Slade se pasó a la industria hollywoodense facturando una película de género. Y no le salió mal la jugada. *30 días de oscuridad* ofrece un original abordaje al explotado tema vampírico. Todo transcurre en un pueblo de Alaska, durante el mes que el Sol se esconde por completo, lo que lo vuelve el escenario ideal para los chupasangre. También presenta a unos vampiros poco glamorosos (últimamente, a la meca del cine le había dado por envolverlos con un *look* metrosexual), que se comportan como bestias de muy malos modales, lo que también contribuye a alejarlos del estereotipo seductor. Una cinta cruda y sin concesiones, que disfrutarán los amantes del terror y las personas con estómagos resistentes. —

— BE

### *La historia de una abeja*

de Steve Hickner y Simon J. Smith

Escrita, producida y protagonizada por Jerry Seinfeld, esta película animada es la nueva apuesta del estudio DreamWorks. La historia de la abeja Barry, que decide demandar a los humanos al descubrir que éstos se roban la miel, cautivará sin problemas al público infantil. La historia es fluida y divertida, aunque quizá los adultos tengan problemas con el exceso de cursilería que destila. Consciente de eso, Seinfeld arropó el filme con varios guiños a los mayores, como las apariciones del actor Ray Liotta, el músico Sting y el conductor televisivo Larry King, que seguramente a los niños no les dirán nada. El doblaje en castellano

corre a cargo de Ana de la Reguera y Jaime Camil en las voces principales, quienes hacen un trabajo bastante decente. Una película para verla en familia.

— BE

### *Desapareció una noche*

de Ben Affleck

Desde que ganó un Oscar por el guión de *Mente indomable* (1997), Ben Affleck no había vuelto a escribir. Ahora se lanzó con todo, no sólo adaptando una novela de Dennis Lehane (*Río místico*), sino poniéndose también detrás de la cámara. Y el resultado es sorprendente: un *thriller* policiaco trepidante, pero sobre todo una historia que sabe escarbar en las motivaciones de los personajes. Como Clint Eastwood —homenajeadado con esta película—, Affleck plasmó atinadamente la visión de Lehane, quien está más interesado en mostrar el infierno de los suburbios, que en las técnicas detectivescas. Drogas, delincuencia, violencia, niños en peligro y personas desesperadas por hacer valer la justicia, son parte de ese inframundo que, en este caso, es Boston, pero que podría ser cualquier parte del mundo.

— BE

