

La crisis como método

Entrevista con Alberto Villarreal

Director y dramaturgo, Alberto Villarreal ha dirigido más de una veintena de obras de teatro, entre las que figuran *Máquina Hamlet / Vía Crucis con transeúntes*, *De bestias, criaturas y perras*, *Réquiem de cuerpo presente* para Alonso Quijano, *Ensayo sobre la melancolía* y *Tom Pain* (una obra basada en la nada). *Fundó, junto con Patricia Rozitchner, Artillería Producciones y es director artístico del espacio de teatro contemporáneo La Madriguera. Este año realizará una residencia artística en el Royal Court Theatre de Londres y dirigirá su obra Memorias de una máquina de vapor en Guimarães, Portugal.*

¿Cómo empezaste a dirigir?

Mi padre ha trabajado toda su vida como productor de televisión. De niño pasé mucho tiempo en los foros. Más que el teatro, lo que siempre ha estado presente es la teatralidad. A mí, sin embargo, me atrajo más el lado oscuro que lo que ocurría frente a las cámaras. Yo creo que por eso no fui actor. Me gustaban los cables, los reflectores, las cámaras. Curiosamente, eso terminó siendo muy importante en mi trabajo como director: me interesa mostrar cómo se construyen las cosas, ver los organismos por dentro, nunca olvidar que las cosas están inacabadas.

El primer montaje tuyo que vi fue a partir de un texto de Luis Ernesto Gutiérrez. No había escenografía, solamente una plomada que dividía el espacio de los dos personajes: un hombre y una mujer. Los diálogos describían con claridad una relación muy violenta, pero en la puesta esto no se representaba. Más bien había una búsqueda escénica que corría paralela al texto. En trabajos posteriores veo que no te interesa explorar la psicología de los personajes sino establecer una especie de debate con el público, como si hicieras ensayos teatrales. Pareciera que ese es tu género: el ensayo.

Heiner Müller sostiene que lo que potencia un texto dramático es que el director lo confronte y trabaje, de algún modo, en su contra. En *De bestias, criaturas y perras* yo encontré un mundo cerrado, muy bien construido desde el punto de vista del lenguaje; lo que yo hice fue construir un mundo antagónico al del autor para propiciar un diálogo entre el texto y la puesta. Y sí, en efecto, trabajo mucho a manera de ensayo. Me gusta la sensación de pensamiento andante, de saber dónde arrancas pero no dónde vas a terminar. En el ensayo a veces importa más el proceso por el que llegas a un punto incierto que la conclusión misma. De ahí que me interese el teatro que muestra una serie de procedimientos y que hace conexiones, interrelaciones, no vistas previamente, las cuales aparecen gracias a la puesta en escena. También veo el teatro como un equilibrio precario en que se invita a una fuerza para que sucedan cosas no planeadas. Creo en el accidente como algo que se vuelve expresivo, que se vuelve materia teatral. Por ejemplo, en una obra que estamos trabajando ahora, hay una serie de preguntas que se hacen a un *I Ching*, que eventualmente se pierde. Al no encontrarlo, los personajes afirman que el futuro se puede leer con cualquier libro. Entonces, le piden al público que les preste un libro. Cada noche las preguntas son las mismas, pero las respuestas son distintas e inciden de modos muy distintos en los contenidos de la obra. Me interesa la relación entre lo que es ficción y lo que no lo es.

En ese sentido, me llama la atención tu trabajo sobre el Quijote. No sólo porque fue muy contrastante con el resto de las actividades del homenaje por los cuatrocientos años de su publicación, sino porque el diálogo entre la ficción y la realidad contemporánea estaba muy presente, pero con una mirada muy dura,

desprovista de todo romanticismo. Recuerdo que en el segundo acto Sancho Panza aparecía como un escalador social, acomplejado, ultramaterialista, ostentando su playera del América.

Cosa que en los teatros de la UNAM era bastante escandalosa. En realidad, ese proyecto fue una iniciativa de Mónica Raya; ella me convocó: quería que la Universidad produjera algo crítico, lúdico, sin concesiones. Así fue como hice el *Réquiem de cuerpo presente para Alonso Quijano*. Releí a Cervantes y fui haciendo una lectura muy personal. Me encontré con un texto irónico, sórdido, violento, que no se tocaba el corazón con nadie y que brincaba con una libertad sorprendente de la ficción a la realidad. Yo quise transmitir ese espíritu en el teatro y alejarme lo más posible del quijsotismo canónico.

¿Qué es La Madriguera?

En realidad, no es más que una casona de la colonia Roma, ubicada en el 291 de Álvaro Obregón. Es la sede de Artillería Producciones. Tenemos un teatro para treinta espectadores, máximo cincuenta, que nos permite probar lo que queramos sin necesidad de someternos a tiempos institucionales. Ahora estamos presentando *Ensayo sobre la melancolía*, una obra inspirada en el Carlitos Café, un bar que conocí en un barrio pobre de Nueva York. Ahí van grupos de aficionados a leer poemas, a cantar canciones, a representar obras que ellos mismos escriben. Cualquiera puede presentar algo ahí. La verdad es que todos son malísimos, realmente patéticos, pero me impresionó mucho porque es uno de los espacios más honestos de expresión humana que yo haya visto. También me sorprendió la melancolía que había en ellos. Yo pienso que hoy en día confundimos la melancolía con la depresión. Y no tienen nada que ver. La melancolía es una inven-



Foto: Hiem Tinjero

Máquina Hamlet / Vía Crucis con transeúntes, de Alberto Villarreal: el accidente como materia teatral.

ción humana, que tiene poca cabida en nuestra época tan pragmática. En fin, un trabajo así puede realizarse gracias a La Madriguera. De alguna forma, la escala casera nos permite que el teatro sobreviva, que no se convierta en un monstruo imposible de financiar, que requiera del apoyo constante del Estado y la iniciativa privada. El ser pequeños nos da cierta independencia.

El contraste es muy grande, por ejemplo, con el nuevo proyecto, de proporciones francamente teotihuacanas, de la Compañía Nacional de Teatro, que cuenta, sólo para su nómina de actores, con dieciocho millones de pesos al año. Quién sabe cuál terminará siendo el costo total de ese monstruo.

Yo me identifico más con lo que hace Veronese en Buenos Aires o con lo que hizo Margules en esa época tan fértil

al final de su vida. *Cuarteto* y *Los justos* fueron producciones en cierto sentido caseras que, sin embargo, tuvieron una enorme influencia en el discurso teatral mexicano. Formaron parte de un proyecto estético fascinante que encontró parte de su rigor en la disminución del tamaño de la producción. Eso te abre horizontes que promueven la experimentación y la creatividad. Y también es interesante cómo el diálogo con el público se estrecha porque las treinta o cincuenta gentes que te vienen a ver, lo hacen porque tienen una afinidad estética con lo que estás presentando.

¿Cómo es tu trabajo con los actores?

En el mejor de los casos, la actuación es una encarnación de la condición humana. Yo intento que cada puesta tenga su propia poética actoral. Pienso en los

temas de cada obra e intento inventar una forma de actuar para ellos. Trato de evitar que los actores hagan cosas que ya saben hacer. Intento entrar en zonas de crisis, quitar protecciones, corazas, cuarta pared, cualquier cosa que oculte. Lo importante en la relación actor-director es exponer... a ti mismo, al actor, el tema. Mi ideal sería lograr con los actores un proceso similar al de la exposición fotográfica: que así como la película se quema cuando se expone a la luz dejando una impresión, el actor pueda ser una materia fina que reacciona de modo orgánico ante el público, la realidad propuesta, la ficción. Me gusta mucho la insistencia de Artaud en la actuación como búsqueda de lo desconocido, de lo no previsto; poder develar algo que sólo se pueda ver en el teatro. —

— ANTONIO CASTRO

La persistencia del surrealismo

No es difícil adivinar cómo llegaron los expertos a determinar hace algunos años, y todo según un sondeo inglés, que el urinario de Duchamp es la obra más influyente del siglo XX: miraron a su alrededor.

Menos claro es que hubieran empleado el mismo método para otorgarle el segundo puesto a *Las señoritas de Aviñón*, de Picasso; porque insisto: la pregunta no era sobre la belleza —hace mucho que no lo es—, sino sobre el influjo. Pero sin duda hicieron lo mismo con el *Díptico Marilyn* que Warhol realizó en 1962 y al que eligieron en tercer lugar. Después vendrían un Matisse, un Pollock y hasta un Donald Judd. Llama la atención, sin embargo, que no llegara a la lista ningún ejemplar del surrealismo. Supongo que los encuestados no miraron bien. ¿No es acaso decisiva la posibilidad de que la imagen pueda nacer, como propuso Reverdy, “del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas”?

Es verdad que el intento de darle al surrealismo una dimensión pictórica no fue muy afortunado que digamos. Puesto burdamente, ahí donde funcionó la poesía surrealista, fracasó, y rotundamente, la pintura. No es lo mismo decir, como García Lorca, que “un día/ los caballos vivirán en las tabernas/ y las hormigas furiosas/ atacarán los cielos amarillos que se refugian en los ojos de las vacas”,¹ que pintarlo. Lo que en el poema inquieta se vuelve, sobre el lienzo, una simple extravagancia (como todo en Dalí). No es posible lograr en la pintura la cercanía súbita de cosas sin relación que permite intuir que existe, ya lo decía Foucault, “un desorden peor que el de lo incongruente”. Pero que el surrealismo no lograra alojarse cómodamente en los dominios de la pintura, no significa que todos sus intentos de hacerse visible fracasaran. La ley de Reverdy de que “cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más poderosa será la imagen y más realidad poética tendrá” se cumple a la perfección en algunas fotografías. Baste pensar en *Angeles en camión* de Álvarez Bravo.

No llamaríamos surrealistas, ni siquiera neosurrealistas, a quienes hoy en día hacen de la obra el espacio de una imposible, o cuando menos improbable, vecindad (eso, finalmente, es el surrealismo: más que un estilo, una tensión en el interior de la obra), aunque en ello sigan a Breton en su idea de que “la imagen más fuerte es la que contiene el más alto grado de arbitrariedad”. Y, sin embargo, los ejemplos se agolpan. Tanto, que no veo cómo podríamos dejar fuera de la genealogía del arte contemporáneo obras tan determinantes como *La traición de las imágenes* (mejor conocida como “Esto no es una pipa”), de René Magritte, o *Canción de amor*, de Giorgio de Chirico. Gustos



Levitación asistida, de Fernando Ortega: contradecir el sentido común.

aparte, intento imaginar cómo se vería el arte en la actualidad de no haber existido tal o cual obra de la lista de los expertos (hay también por ahí un Joseph Beuys) y, la verdad, bien puedo pensar el presente sin Donald Judd (se abrirían algunos huecos, lo sé); pero de ningún modo logro hacerme una imagen más o menos coherente del momento actual sin los esfuerzos, felices o no, del surrealismo.

Levitación asistida, la obra que en estos días presenta Fernando Ortega en el Museo de Arte Carrillo Gil, es un buen ejemplo de la persistencia del espíritu surrealista (esa máquina de integrar, como le han dicho). Ortega lleva ya varios años explorando las posibilidades de contradecir el sentido común. Así, puede ocuparse de retratar (en video) a un colibrí que duerme sobre una rama, en lugar, claro está, de hacer lo que creemos que le corresponde: aletear sin descanso. O puede invitar también, como lo hizo hace unos meses, a un pianista a interpretar, si recuerdo bien, distintas piezas de Chopin y Rajmáninov en un piano que acababa de poner a tono un afinador de motocicletas. *Levitación asistida* se inscribe en ese mismo rubro de sus investigaciones, pero es una obra que sin duda corre con mejor suerte que su trabajo anterior (que quizá no tendría por qué haber pasado del chiste a la sala de conciertos). La pieza tiene dos tiempos; no sé en qué orden los imaginó el artista, pero es casi imposible que el de afuera del museo no se imponga sobre el otro (el que ocurre en la sala de exposiciones). Sólo desde la calle se puede tener una perspectiva completa, que es a un tiempo la revelación del mecanismo y lo que provoca el *desorden*, pues lo que ahí vemos es un bebedero común y corriente, es decir, rojo y pequeño, que pende de una grúa descomunal. Por la ventana, sin embargo, el artefacto levita. Tal vez Ortega quiere decirnos que bien vale la pena mover el mundo si lo que está en juego es el instante poético. No lo sé. Sólo nos queda esperar que algún colibrí descubra el agua y la imagen adquiera toda su fuerza. —

— MARÍA MINERA

¹ Fragmento del poema “Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)”.

Tepoztlán como metáfora

Entrevista con Gael García Bernal

Adinerado y de veintitantos años, Cristóbal (García Bernal) organiza una fiesta en su casa en Tepoztlán. A su llegada, encuentra a su hermana Elisa (Camila Sodi) rodeada de su grupo de amigos. Hay roces entre ellos: ejercen sus privilegios de maneras casi opuestas. En la casa los espera la servidumbre de la familia; entre ellos, el jardinero Adán (Tenoch Huerta), joven como Cristóbal y su amigo de la infancia. El recuerdo de este vínculo anima a Adán a acercarse al grupo de amigos de sus jóvenes patrones; sobre todo, a la argentina Dolores (Luz Cipriota), amable y receptiva a su conversación. El gesto irrita a Cristóbal, quien, decidido a conquistar a su invitada, hace todo lo posible por retrasar la llegada de su novia Máfer (Ana Serradilla) a la casa de Tepoztlán.

La creciente tensión entre los personajes —y la posterior caída de fachadas y máscaras— es el tema de la película *Déficit*, el debut en la dirección de cine del actor Gael García Bernal. El trazo de los personajes, su carácter alegórico y las reglas invisibles del juego social son algunos de los temas de la siguiente conversación.

¿Por qué era necesario contar esta historia? Queríamos hablar de la complejidad política que provoca que la gente se comporte de una manera determinada. No sólo por explorar este tema sino porque hacerlo —y actuarlo— era divertido. Encontramos un caldero, en forma de casa tepozteca, compuesto de personajes cuya identidad —o lo que creían de ella— se ponía en juego con cada escena. Teníamos la libertad de comportarnos como lo hacían ellos: de manera impune. Podíamos hacer que se enamoraran o tuvieran un desencuentro, con el fin de contar una fábula sobre, justamente, la impunidad. Este “llamado” era perfecto para llevar a cabo el experimento con el que queríamos perder nuestra virginidad en el cine.

¿Cómo escogiste las distintas versiones o tipos de “ser mexicano” que se reúnen ahí?

Todos los que hacíamos la película conocíamos a los personajes: de donde venían, sus motivos, y qué querían llegar a ser. Teníamos referencias y modelos, pero estos eran sólo el punto de partida. Usamos también algunos conceptos de Roger Bartra en *La jaula de la melancolía*. Cuando se parte de bases teóricas para crear un personaje, se le define de antemano, y eso no suele funcionar. En cambio, cuando se piensa en una historia de manera intuitiva, de inmediato viene todo lo demás. Para la escena en la que el jardinero y el matrimonio que sirve a la casa tienen una conversación en la mesa, les dijimos a los actores: “tú eres el joven que cuestiona, tú la matriarca, tú el macho que se vende al mejor postor”. Aterrizábamos la identidad en imágenes que luego se convertían en otra cosa.

Cristóbal y sus amigos son los más identificables con el prototipo del junior; Elisa y sus amigos parecen muy distintos. ¿Quiénes son ellos?

La otra cara de una misma moneda. También reaccionan desde el enojo que les produce ser hijos de quien son. Para Elisa es mucho más fácil que para Cristóbal aislarse de sus padres; él tiene la obligación de estar involucrado en lo que sucede con su familia. A su hermana le vale madres; no sabemos en qué mundo anda.

Aunque hace gala de espiritualidad. Ella y su grupo usan conceptos religiosos y filosóficos a manera de accesorio.

Claro. El *bippismo* en sí es muy poco profundo, y hay *hippismo* político y apolítico. Estos personajes son fresas *bippies* apolíticos, a quienes por un lado les preocupa el medio ambiente.

Y por el otro, en la fiesta, se “meten” tres tachas.

Exacto. Y les parece que la situación social y “el pedo del narcotráfico están muy cabrones”, pero son los primeros en tener *dealers*.

Uno de los temas de *Déficit* es el manejo de un doble discurso. ¿Sería esto lo propio de sociedades mestizas?

Sí, claro. En Argentina murieron todos los indígenas, pero el héroe argentino más grande —Maradona— es mestizo. Con apellido italiano, pero mestizo. Brasil se jacta de ser muy estricto en sus medidas contra el racismo pero en Río, por ejemplo, ves sólo gente blanca en los puestos de poder. En México, la identidad creada a partir de la Revolución —la que se nos enseña en la escuela— nos dice que nosotros fuimos los conquistados. Esta idea genera una unidad de espacio, México, y una identidad que supone que no somos racistas.

Y, sin embargo, al personaje de Dolores (Luz Cipriota), la argentina que llega a la fiesta, le atribuyes una mirada limpia, casi ingenua. Ella no hace las distinciones que sí hacen todos los demás.

Porque está fuera de su contexto. Si estuviera en Argentina sería vista como la hija “de”; si estuviera en Miami sería vista como exiliada. Algo que dio dirección a la historia fue el hecho de que Cristóbal y Dolores compartían un drama en común: el antecedente turbio de sus familias. Eso nos permitió hablar de algo común en Latinoamérica. Nos dimos cuenta de que si un argentino decía “Soy de La Rioja y vivo en Miami” de inmediato sabías quién era [en 2007 el gobernador de esa provincia fue destituido y acusado de corrupción, motivo por el cual se refugió en Miami]. Es como si un mexicano dijera: “Estuve en México en los noventa pero después me fui a Irlanda.” Sabríamos de quién estamos hablando.



Déficit, de Gael García Bernal: las dos caras de la moneda.

Ellos vinculan su identidad con Europa, más que con el resto de América Latina.

Sí, pero, por ejemplo, allá no hay una cultura de la servidumbre como la que hay en México. Me refiero al hecho de que sirvientes y patrones vivan en el mismo lugar. En el caso de *Déficit*, Cristóbal y Adán eran amigos cuando eran chavitos, pero fueron creciendo y surgió la distancia.

Considerándolos abstracciones del patrón y el sirviente, ¿en qué momento Cristóbal, por lo que representa, decide distanciarse de Adán? Cuando busca una identidad propia, y la define por aquello que no es o no quiere ser; cuando adquiere conciencia de lo que los demás piensan de él. A Cristóbal no le gustaría que lo vieran con Adán.

Si a Cristóbal lo define la mirada de un tercero, ¿qué define a Adán?

Lo mismo. En Adán conviven actitudes de Cristóbal y de la pareja de sirvientes

que vive ahí pero que busca desaparecer dentro de la misma casa. La mujer, por ejemplo, le dice a su hijita desde un principio que “se quite”, que “no estorbe”, que “deje de molestar”. Adán se sale del esquema; sabe que puede sostener una conversación.

Cristóbal hace que su novia se pierda en el camino a Tepoztlán con el fin de ganar tiempo para conquistar a Dolores. ¿Su machismo es un rasgo individual del personaje o de un perfil más general?

Es algo generalizado. En esta película todos son unos machos. Cuando trabajamos los personajes planteamos que debían comportarse de cierta manera. Por ejemplo, los hombres con respecto a las mujeres. Recordaba lo que decía Bartra sobre “la imagen ideal que el macho mexicano debe formarse de su compañera, la cual debe fornicar con desenfreno gozoso y al mismo tiempo debe ser virginal y consoladora”. Ahí tienes a Cristóbal, que se quiere coger a

las dos chavas, pero también hace que se apiaden de él. O el novio de Elisa, con su falsa compasión.

Cristóbal le esconde a una mujer la existencia de la otra. ¿Hay algo de su condición de clase que lo lleve a actuar así?

Tal vez el hecho de haber crecido teniendo y pudiéndolo todo. No iba a lograr engañarlas a las dos, pero él cree que sí. También es una táctica machista: se busca tener la propiedad de alguien.

La competencia por la atención de Dolores hace evidente el desprecio de Cristóbal hacia Adán. ¿Este nunca se había dado cuenta de que su “amigo” lo consideraba inferior?

Lo que sorprende a Adán es la agresividad de Cristóbal, su ninguneo, el que ni siquiera le responde cuando se dirige a él enfrente de la argentina. La rivalidad surge en la cabeza de Cristóbal. Y eso, para él, significa cruzar la línea.

En algún momento Cristóbal le dice “No me toques, pinche indio”.

Y a partir de entonces ya no puede haber contacto de vuelta entre ambos. Cristóbal utilizó lo que más podía lastimar a Adán.

La pareja de sirvientes no ve —o no quiere ver— la corrupción de su patrón. Si hay un pacto entre clases, ¿puede hablarse de explotación?

Hay prejuicios contra la clase alta y a favor de la clase alta.

En el despacho del papá de Cristóbal cuelga de la pared, enmarcada, una portada de la revista Quién. Es una portada real en que aparece una foto de Gael García Bernal, aunque entendemos que se trata de Cristóbal. ¿Qué papel juegan esas revistas en la construcción de identidades?

Un papel universal. Lo que es exclusivamente mexicano es que los de la revista *Quién* crean que es un honor que te pongan ahí. Estoy seguro que los personajes de *Déficit* saldrían en ella. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

Persépolis

de Vincent Paronnaud y Marjane Satrapi

En la edición 2007 del Festival de Cannes, Carlos Reygadas compartió el Premio Especial del Jurado con una película de animación. Este año, esa misma película francesa compitió en una terna no extranjera por el Óscar al mejor largometraje de su categoría. Las distinciones concedidas a *Persépolis* pueden atribuirse a una mezcla rara de ligereza y complejidad. La historia reciente de Irán –el exilio del shah, el ascenso del fundamentalismo islámico y la guerra con Iraq– es narrada desde el punto de vista de una niña en tránsito a la adolescencia, con todas las complicaciones que su género y su raza le acarrearán, en ese orden, dentro y fuera de su país; el dibujo bidimensional se adecua a una historia sobre límites impuestos. Los grises, blancos y negros, a los sentimientos de no pertenencia que marcan a la protagonista en sus años de formación. –

– FS

Los crímenes de Oxford

de Álex de la Iglesia

El director español Álex de la Iglesia es un cineasta tan coherente como obsesivo. Hace sus propios guiones, sin abandonar el humor negro y los personajes *freaks*; además de que ha resistido el canto de las sirenas de Hollywood. Ahora se animó a realizar un filme en inglés, situado en Inglaterra y con un *casting* que incluye a John Hurt y Elijah Wood –pero de producción francoespañola. La trama, adaptada de la novela del argentino Guillermo Martínez, es un *thriller* matemático en el que los números y los símbolos son claves para detener a un asesino que actúa bajo el método de los “crímenes imperceptibles”. Probablemente la menos personal de las cintas de De la Iglesia, cumple con los clichés del género: es bastante entretenida e incluye un final inesperado. –

– BE



Persépolis: ligereza y complejidad.

Dos días en París

de Julie Delpy

El título suena trillado y puede que ahuyente a varios. No debería ser así: el debut como directora de la actriz francesa Julie Delpy dispara contra las comedias románticas bobas pero glamorosas, ya no se diga si tienen de fondo un ciclorama como París. El retrato de una pareja –una francesa y un norteamericano– que al final de un viaje por Europa pasa por dicha ciudad debe a Woody Allen la noción del amor como desencuentro, la idea de que el “ser amado” es un perfecto desconocido y la sátira de la intelectualidad neoyorquina y el esnobismo francés; a Richard Linklater, en las películas protagonizadas por Delpy –*Antes del amanecer* y *Antes del atardecer*–, la idea de que el amor no es muy diferente a una plática sobre el amor. Imperfecciones aparte, *Dos días en París* revela en Delpy la habilidad de narrar escenas de desconcierto y absurdo, a la altura del propio Allen y con más espontaneidad. –

– FS

El último gran mago

de Gillian Armstrong

Esta cinta es una ficción sobre los últimos días del mago Harry

Houdini (encarnado por el inglés Guy Pearce). Partiendo de algunos hechos reales –la muerte de su madre; la apendicitis que eventualmente derivó en peritonitis y terminó con su vida–, la trama lo involucra con una psíquica que se gana el sustento embaucando a sus clientes (Houdini dedicó, por cierto, parte de sus años finales a desenmascarar médiums farsantes). Aquí, sin embargo, se enamora de la encantadora charlatana (Catherine Zeta-Jones) y le permite obtener el dinero del desafío que había impuesto públicamente: diez mil dólares al que reprodujera las últimas palabras pronunciadas por su difunta madre. Un melodrama cursilón que está muy lejos de la maravilla de esas otras dos películas recientes sobre magos antiguos: *El ilusionista* y *El gran truco*. –

– BE

Satanás

de Andrés Baiz

Damián Alcázar encabeza esta producción mexicanocolombiana consagrada a recrear los hechos previos al suceso conocido como “la masacre de Pozzeto”, que sacudió a la sociedad del país sudamericano a mediados de los años ochenta. La película cuenta tres historias paralelas: la de un sacerdote atormentado por el demonio de la carne, la de una mujer embaucadora de hombres y la del propio asesino, que se verán unidas el día de la tragedia. La única de estas tramas que logra cuajar, sin embargo, es la de Eliseo, el ex combatiente de Vietnam metido en una espiral de mediocridad y resentimiento que lo llevará a cometer el brutal desquite. Este personaje y la actuación de Alcázar son lo mejor de la cinta: a través de él y de sus gestos tan contenidos como precisos es que se logran momentos de una genuina sordidez. –

– BE