

Luna, *JC Chávez* y el culto a la personalidad

Se estrenó a fines del mes pasado *JC Chávez*, de Diego Luna, en las salas comerciales de México. La vistosa campaña de publicidad que antecedió y acompañó al lanzamiento, una proyección en el Festival de Tribeca, y entrevistas que, hablando en números, difícilmente se le harían a un director anónimo, crearon expectativas infladas, que en casi todos los casos hacen más daño que bien.

A lo largo de sus 78 minutos, *JC Chávez* narra la vida del boxeador mexicano desde su infancia hasta la noche de su última pelea: la derrota frente a Grover Wiley, en la función *Adiós Phoenix* el 17 de septiembre de 2005. Para hacer esta crónica, Luna recurrió a entrevistas con todo tipo de personajes vinculados con la vida de Chávez, a pietaje de sus peleas más celebradas, a fotografías —algunas propiedad del boxeador, y otras publicadas por la prensa durante los años en los que se vio envuelto en escándalos por evasión de impuestos y supuestos nexos con capos del narco.

Después de una primera escena en la que un Chávez muy joven reflexiona sobre el boxeo y no lo recomienda como carrera profesional, de vistas aéreas de Culiacán (su ciudad adoptiva) y un adelanto de lo que será el punto de conclusión (la pelea en Fénix, Arizona), sigue un relato a

distintas voces de la vida profesional de Chávez: el ascenso a pasos gigantes, el cenit de su fama, los ataques a su imagen pública, el paso de la estafeta a su hijo y la noche de la derrota final. El relato es lineal: una enumeración de virtudes en tono plano y civilizado, en todo sentido opuesta a la estrategia de ofensa y defensa, cálculo de las reacciones, y el desconcierto del oponente que son la médula del box.

Luna enfrenta a sus sujetos sin ánimos de dar pelea. En otro documental esto sería intrascendente o hasta un acierto. En *JC Chávez*, no. Menos aún porque una de las tesis que se nos anuncian es la verdad moral del héroe en oposición a la ficción política del año terrible de 1994, creada por el hombre que, de paso, lo utilizó para darse baños de pueblo: Carlos Salinas de Gortari, su fan, padrino y protector. Se dice que el declive de la imagen pública del Chávez —su persecución política— obedeció al deseo de Ernesto Zedillo para desmarcarse de las prácticas de su antecesor.

Esta tesis se menciona al interior del documental. El problema —la oportunidad perdida— es que Luna no la enuncia a través de sus recursos y privilegios como director: cede al escritor José Agustín y al periodista Javier Solórzano el rol de analistas a cuadro de las relaciones peligrosas entre los ídolos populares y el poder. Ahora bien: minutos antes de estas entrevistas, la sola aparición del rostro de Salinas de Gortari había hecho que varios espectadores a mi alrededor soltaran un exclamación, mezcla de fascinación y repudio: durante unos cuantos minutos, el ex presidente había hablado de su admiración por Chávez y mostrado con orgullo los guantes que el boxeador le había regalado tras derrotar al “Macho” Camacho en 1992.

Podría entender —pero no justifico— por qué Luna no cuestionó a Salinas acerca de la teoría que lo nombra titiritero del ídolo. O, mejor dicho, porque no incluyó las respuestas evasivas de Salinas cuando le preguntó por la veracidad del rumor sobre una persecución política. Sabemos que hubo este intercambio porque Luna lo ha revelado en entrevistas, pero eso no lo sabría quien sólo ve el documental; las evasivas de Salinas son la respuesta que el público se merecería descifrar. También por declaraciones de Luna a la prensa nos enteramos de que Zedillo se negó a ser entrevistado para el documental: las



Julio César Chávez y su hijo antes de su última pelea.

negativas, escritas u orales, también son documentos que vale la pena incluir. Comprendo por qué Luna no interpelló a Chávez sobre su relación con el ex presidente, o sobre su opinión de los nexos entre celebridad y poder. Quizá era una pregunta que lastimaría al Campeón. Lo que no justifico ni entiendo es por qué el director no amarró los hilos en la sala de edición. Si Salinas arrancó murmullos antes de que José Agustín y Solórzano descifrarán los significados de sus acciones, sólo hay que imaginar el efecto y la contundencia que habría tenido su aparición posterior evadiendo una lectura política de los hechos. Pero no: Salinas sólo habla de los buenos tiempos y enseña con orgullo sus rojísimos guantes de box.



Pablo Cruz y Diego Luna en un momento del rodaje.

No es sólo a Julio César Chávez a quien Luna considera dueño de la palabra final. Cauteloso de interrumpir otras voces que considera más autorizadas que la suya, en algunas entrevistas clave se anula a sí mismo como conductor del discurso que sostiene con soltura y convicción cada vez que, como parte de la promoción, ha hablado de *JC Chávez*, y las razones por las que decidió hacer una película sobre él. Son las trampas invisibles del culto a la personalidad, que él mismo padece en su faceta de actor. Una de las mayores complicaciones para dirigir, ha dicho, fue lograr que sus sujetos se relajaran ante él [“Un autor se prepara (para dirigir)”, *Letras Libres* 100].

Su respeto excesivo ante ciertos entrevistados, más la pasividad como estrategia para no intimidar a otros, hicieron que el protocolo pesara más que el diálogo. Esto podría atribuirse a su asumida falta de experiencia como director. Esto lo eximiría de todo y no habría más que decir. Pero

sería también injusto, a la luz de un cambio súbito hacia el final del documental. En su última media hora, *JC Chávez* despega y Luna asume las riendas de la dirección. Se trata del fragmento que describe la relación del Campeón con su hijo, en vísperas de la pelea de Fénix que marcará su retiro. Porque las dos cosas —el hijo y la pelea— son para Chávez más importantes que un documental y que Diego Luna que lo está entrevistando. *JC* deja de actuar, sus miedos e inseguridades afloran, y al fin las emociones que asoman en gestos mínimos cuentan su biografía de principio a fin. El director reacciona al fenómeno y por primera vez se permite dejar la cámara varios segundos sobre su sujeto. Permite que los silencios hablen, y edita las escenas en respuesta a una intuición. En presencia del espectáculo humano (y no del mero espectáculo), Luna se pone a la altura de su relato: no se siente intimidado por el drama personal.

“Lo que me importaba de Julio era su relación con su hijo”, dijo Luna en la conferencia de prensa del Festival de Tribeca, el pasado 27 de abril. “A lo mejor estoy hablando de mí. Me importa mucho la relación con mi padre. Puede que sea lo más importante de mi vida.” Seguro lo había dicho antes, y sin duda fue la historia de amor paterno-filial y la vulnerabilidad del héroe ante su hijo aquello que siempre lo motivó a filmar. En algún lugar del camino, sin embargo, *JC Chávez* se convirtió en una épica sobrada de retórica social y política, que pesó demasiado sobre los puentes frágiles pero muy valiosos que se tienden entre las prioridades de Luna y las que al final se revelan como las prioridades de su protagonista: el vínculo familiar, el paso de estafeta.

A la pregunta de por qué esta faceta de Chávez —la que siente como propio cada golpe asestado a su hijo durante una pelea, la que roza con la manía y la obsesión, la que es consciente de su decadencia— ocupa tan poco tiempo en pantalla, Luna ha dicho que no quiso explotar el “lado oscuro” de su personaje. Pero ese lado oscuro es la naturaleza de Chávez en plena ebullición. Hay un instante sobrecogedor en el que Chávez llora, discreto, porque sabe que llegó su final. Para seguir con la terminología clásica que el mismo Luna escogió: es la anagnórisis más perfecta a la que un director debutante podría jamás aspirar. No hay héroe —ni tragedia— sin el reconocimiento de una verdad.

JC Chávez empieza en el momento en que desaparece la autoconciencia de Luna: su miedo a intimidar al otro, la obligación de ser respetuoso y el uso de la sociología para justificar una identificación más íntima (la relación entre padre e hijo). Si ha de seguir dirigiendo, ficción o documental, tendrá que soltar puñetazos que derriben sus propios prejuicios sobre su estatus de celebridad, y sobre el tratamiento que merecen los ídolos y héroes de cada quien. Salirse del juego de espejos, donde hay imágenes al infinito y ningún sujeto real. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

Esto no es un mantel verde

Suele calificarse como interdisciplinaria el tipo de búsqueda que invoca prácticas y saberes que una larga tradición occidental gusta de presentar como entidades separadas o, incluso, antitéticas. Esta exploración colindante y en la colindancia no sólo provoca suspicacia entre los amantes de las cosas, como las llaman, bien definidas, sino también entre aquellos que apresuran el debate hacia la intradisciplina o, incluso, la transdisciplina. Entre un extremo y otro se encuentran los que, arriesgando, se lanzan del trampolín y, sin red de protección, *proponen* y *bacen*. Un chapuzón en el agua. Vaya frescor. No es posible, o en todo caso no es deseable, describir un trabajo como el que llevan años realizando ya las poetas Carla Faesler y Rocío Cerón, un trabajo en contra de la especialización y a favor del contagio, como lo definen en ese colectivo de proyectos interdisciplinarios que es Motín Poeta, desde la protección del afuera. No es deseable quedarse seco y a salvo ante las exploraciones musicales de los compositores-curadores Manuel Rocha y Antonio Fernández Ros. Es mejor abrir el ojo y caer en el ojo. Es mejor abrir el oído y caer en el oído.

La ocasión se llama *Personae*: un disco que no es una mesa con mantel verde. Un disco que es el vaso de agua que, a veces, solitario y rebosante, cilíndrico y diáfano, es el único habitante de La Mesa con el Mantel Verde. Los poetas no están alrededor. Los músicos no están alrededor. El lugar del que escucha no está enfrente. Los músicos y los poetas están dentro del vaso de agua, zambullidos. Qué frescor. La voz, esa fotografía de los órganos internos, esa vuelta-al-revés del sujeto de la enunciación, por esta única vez no tiene el eco impostado de la solemnidad o el tremor incauto de lo que anda en pos de *lo sagrado*. Los poetas, que están dentro del vaso de agua y son el vaso de agua, no se dirigen a la posteridad en esta ocasión sino, mundanamente, a la punzada del presente.

Si en *Urbe Probeta*, el primer disco de lo que ya parece una serie, confluyeron la poesía y la música electrónica, ahora, en *Personae*, se dan cita un grupo de poetas y un grupo de compositores que trabajan con las formas experimentales de la música contemporánea. Como en toda buena práctica colindante, aquí no se trata de que el poema o la pieza musical

sirvan de ilustración la una a la otra, en una especie de reflejo pasivo. Al contrario, de lo que se trata es de imbricar las formas musicales con las formas del poema para cuestionar sus linderos y hacerlos explotar. No se trata, pues, de combinar dos cosas distintas para producir una síntesis cómoda, presta a los quehaceres de la vigilancia estética, sino de atravesar los terrenos de lo conocido para engendrar un artefacto inclasificable que, por lo tanto, cuestione nuestras maneras de leer y de oír: nuestras maneras de posicionarnos frente al hecho poético, frente al hecho musical y, eventualmente, frente al hecho poeticomusical.

Hay que escuchar *Personae* con mucha atención. Hay que aguazar el oído y disponerse a formar parte del espacio vocálico que, según Steven Connor, en *Dumbstruck. A Cultural History of Ventriloquism*, es intermitente, fluido y no serial. Entrañable por sardónica la voz de Deniz. Entrañable por ser, además, la voz de Deniz. Buscando también adentro, pero en esta ocasión dentro del quehacer de la memoria, el eco mundano de Carla Faesler juega con la composición para piano de Antonio Fernández Ros mientras ambos, la voz y la tecla, retroceden una y otra vez hacia un recuerdo que no puede tenerse a sí mismo. “Todos”, efectivamente, “se detuvieron”. Inolvidable por preciso el clarinete bajo que conecta e interrumpe la voz de Rocío Cerón mientras se pregunta: “¿qué hay debajo de la lengua?”

Puesto que “pa’ hundirse da igual/ el mar o la mar”, resulta pertinente que la voz que enuncia “La Petenera” de Luis Felipe Fabre sea la voz de Mariana Gaber. Dominado por la música de Roberto Morales, la “Carta de un suicida” del poeta regimontano José Eugenio Sánchez apenas logra emerger ileso, aunque lo hace con su característica ironía y el uso preciso de la línea versal. Quizá como ese “animal pequeño” que entra en el cuarto del poema de Myriam Moscona, esta *Personae* de linaje poundiano va haciendo el ruido “que hacen las mandíbulas al triturar un hueso”. Ese tipo de destrucción. El verbo roer. La inquietud. Vaya frescor. Quizá, como en el mismo poema, sea preciso cerrar los ojos y ver por dentro, y oír, como lo sugiere Moscona “al segundo corazón”. O, en su caso, al tercero. —

— CRISTINA RIVERA GARZA



Wikretinos

Tenía que suceder: el mundo escribió una *wikinovela*. Bueno, no todo el mundo: millar y medio de muchachos se abocaron a la labor, que sin duda consideraron heroica o aventurera, de coadyuvar a la redacción multitudinaria de un trozo de narrativa. El mecanismo de escritura fue el *wiki*: una página web que permite a sus usuarios modificar su contenido sin aparente necesidad de un moderador (su uso más célebre es la caótica *Wikipedia*). Auspiciaron el proceso la De Montfort University de Leicester y Penguin Books. Su historia, sus lineamientos y su texto más o menos definitivo pueden leerse en www.amillionpenguins.com.

El entusiasmo de los usuarios que en tres meses modificaron el texto más de once mil veces no deja de ser notable, pero nos sobran ejemplos históricos de entusiasmos descaminados. No es que participar en esta experiencia en aras de tener algo que contar a los nietos sea reprochable, lo que aturde es la desmesura del asunto. Examinemos lo que en español de administradores se conoce como “enunciado de la misión”. En el encabezado de la página electrónica se plantea la pregunta: “*Can a community write a novel?*” Las únicas dos palabras de esa oración que están empleadas con toda probidad son *can* y *a*. *Write* está enfundada en su acepción más incluyente (digamos, ecuménica). Pero las otras dos son imperdonables.

El principal contraejemplo que invoca la página de la *wikinovela* cuando algún crítico sensato afirma que “*novela colectiva*” es un contrasentido es la escritura grupal de guiones para cine y televisión. No obstante, el ejemplo obvia que el guión no sea el estadio último de una obra de esta naturaleza y que (por lo general) el guionista no considere su trabajo como pieza artística final sobre la que el director sólo realiza un trabajo modesto y secundario. El caso de la narrativa es totalmente distinto. Cierto, de vez en cuando se pergeñan y hasta se publican experimentos narrativos de grupo; pero saben entender su carácter, precisamente, experimental: son juegos o chistes que nunca dejan de asumir su papel de tales. Pero sucede que el novelístico es un medio que sirve a la expresión individual por encima de todo lo demás; y cualquier intento *serio* de volver colectivo lo que se acepta culturalmente como exclusivo del dominio individual está condenado a fracasar.

En la otra acera tenemos el fetichismo de la colectividad. Hoy día, basta tener acceso a internet y compartir con más de dos personas un padecimiento, pasatiempo, obsesión o razón de vida para considerarse parte de una *comunidad*. Los *wikinovelistas* no parecen haberse reunido bajo una bandera mejor que el prestigio automático y casi incomprensible de lo colectivo: la idea de que el solo hecho de que seamos muchos



obvia el hecho de que estemos trabajando en una idiotez. Una fe tan grande en la acción colectiva lleva a creer que el bien común es una zanahoria que llevará a cualquier caballo a la meta del consenso y que, aun cuando estemos invadiendo, como una multitud de paracaidistas, el terreno de la expresión individual, llegaremos automáticamente a la autorregulación por así convenir a nuestro interés.

Esta última idea es la más ingenua: basta preguntarle a Jon Elek, uno de los responsables de este proyecto, que tiene ante sí la ingrata tarea de convertir ese amasijo de letras en un libro electrónico y que más de una vez expresó en su blog su exasperación casi depresiva frente al carácter caótico, inasible, caricaturesco, autorreferencial y finalmente ilegible de la “*novela*”. Todo lo cual era de esperarse, y sorprende que no se haya previsto desde los primeros días de planeación: si algo se va a estabilizar, lo hará en su mínimo común denominador. Elek es editor; como tal, representa lo opuesto al espíritu del *wiki*: éste cree que puede funcionar en tiempo real, con colaboradores anónimos y máxima libertad; aquél sabe que tarde o temprano una voluntad debe someter a las demás y convertir el entusiasmo infantil en orden adulto. Que me perdonen los más románticos, pero en términos de trabajo lo inesperado rara vez trae algo bueno: el que un plan sea flexible no quiere decir que cualquiera lo pueda cambiar sin decir *agua va*. El fomento de lo inesperado y la voluntad de los participantes de ser “*graciosos*”, “*originales*” o “*impredecibles*” volvieron más absurdo un ejercicio que ya tenía mucho de oligofrénico.

Quien de estos sabe mucho más que yo opina que la *Wikipedia* se va a autodestruir en poco tiempo y sólo va a ser recordada como un experimento fallido, precisamente por la incompatibilidad de la libertad de edición colectiva con el rigor mínimo indispensable para la transmisión responsable del conocimiento. La misma lección imparten experimentos como éste: dos cabezas piensan más que una, pero cinco piensan menos, y mil quinientas nomás no entienden lo que es pensar. —

— PABLO MARTÍNEZ LOZADA

Zodiaco

de David Fincher

Luego de revolucionar el cine de *serial killers* con *Seven*, cinta emblemática de fin de siglo pasado, Fincher regresa a ese terreno con la historia de “el Asesino del Zodiaco”, que entre 1968 y 1969 asoló el área de la bahía de San Francisco y nunca fue capturado. Aunque reconstruye algunos de los crímenes de la misteriosa figura que se caracterizó por los acertijos enviados a la prensa, el filme se centra más bien en la obsesión que cambió la vida de tres personajes envueltos en el caso: el inspector David Toschi (Mark Ruffalo); Paul Avery (Robert Downey Jr.), reportero de *The San Francisco Chronicle*, y Robert Graysmith (Jake Gyllenhaal), caricaturista y autor del libro en que se basa la trama. Una duración excesiva y el *miscast* de Gyllenhaal son las únicas debilidades de este *thriller* sofisticado. —

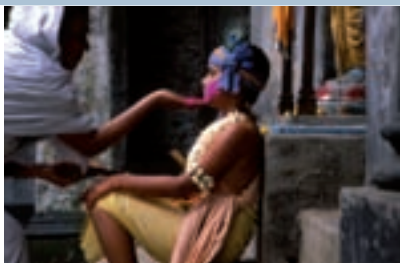
— MMF

Agua

de Deepa Metha

Una niña de ocho años se entera de que ha quedado viuda. No recuerda cuándo se casó; sólo sabe que le espera una vida en reclusión. Postulada al Óscar 2007 por Mejor Película Extranjera, *Agua*, de la directora Deepa Metha habla de la condición trágica de las viudas hindúes, sometidas a leyes sagradas de hace dos mil años. Forzadas a contraer matrimonio con hombres mucho mayores, las viudas prematuras estorban a las familias y son enviadas a asilos. Aunque la historia se sitúa en 1938, Metha señala su vigencia: según el censo del año 2000, en la India hay más de 34 millones de viudas, la mayoría viviendo al margen de la sociedad. Por sus imágenes bellas, podría reprochársele a *Agua* el describir la desgracia a través de una estética que causa placer. Vista de otra manera, es una estrategia social. Atractiva para un público amplio, la película da noticia de atavismos culturales, de otra manera ignorados, y por ello perpetuados hasta hoy. —

— FS



Escena de la película *Agua*.

Crímen perfecto

de Gregory Hoblit

Las películas que suceden en tribunales (*courtroom movies*) constituyen uno de los géneros más rentables de Hollywood; su mezcla de drama e intriga admite, y continuará admitiendo, infinidad de variaciones. Hoblit, curtido en series policíacas, lanzó su carrera en la pantalla grande justo dentro de este género (*La raíz del miedo*, 1996); ahora vuelve a los juzgados de la mano de Anthony Hopkins, que aplica la sagacidad y ciertos tics de Hannibal Lecter al personaje de Ted Crawford, un ingeniero que dispara contra su mujer al descubrir que le es infiel con un policía. Su contrincante es un joven fiscal de distrito (Ryan Gosling) que, con todo y su triunfo final, no está a la altura del duelo de inteligencia planteado por Crawford. Un filme entretenido pero sin mayor relieve, ideal para un domingo. —

— MMF

Exterminio 2

de Juan Carlos Fresnadillo

El interesante y exitoso binomio Danny Boyle-Alex Garland, director y guionista respectivamente, fue sustituido para esta secuela del filme *Exterminio* por el español Juan Carlos Fresnadillo, responsable de esa más bien desconocida obra maestra que se llama *Intacto*. A la altura de las expectativas, manufacturó no sólo una continuación digna, sino una película con estética propia, algo difícil de lograr en el trillado género *gore*. El joven debutante Mackintosh Muggleton (el nombre no es broma) y el veterano Robert Carlyle (el Begbie de *Trainspotting*) hacen una dupla emotiva al enfrentar el asedio de los zombies, que ahora invaden

Londres con más rabia que antes. Menos intelectual que su predecesora, *Exterminio 2* es adrenalina pura de principio a fin y cine gozoso para los fanáticos del horror. —

— BE

La gran estafa

de Lasse Hallström

La realidad supera a la ficción: consciente de ello, el sueco Hallström acude a un caso verídico para tramar un estudio sobre la impostura literaria, los mecanismos paranoicos y la fama efímera. Increíble pero cierto: en 1971, el escritor Clifford Irving (Richard Gere, estupendo) vendió una falsa biografía de Howard Hughes por la que obtuvo un adelanto de un millón de dólares. El engaño, urdido por el autor con ayuda de su esposa y un amigo, fue llevado hasta el límite y sacudió al mundo no sólo editorial sino político, ya que el libro contenía revelaciones filtradas que conducirían al escándalo Watergate. El manejo de la figura esquiva de Hughes como el poder detrás del poder es uno de los grandes hallazgos de esta cinta fascinante. —

— MMF

