

Biutiful, o los límites del azar

Muchos auténticos artistas dedican la vida a explorar un mismo tema al que regresan una y otra vez. ¿Qué sería de Cormac McCarthy sin la desolación de la frontera y el desierto en el suroeste de Estados Unidos? ¿Qué de Almodóvar sin su caleidoscopio femenino? Ser artista es, en tantos sentidos, la exploración de la misma herida con los mismos instrumentos. Un director de cine a sueldo caza guiones porque carece de historias. Pero un verdadero creador no necesita de obsesiones ajenas para alimentar la lente. Él mismo es su proveedor y su remitente, su musa y su enfermedad. Es en ese sentido fundamental que Alejandro González Iñárritu es un artista.

Al margen de las opiniones que suscite su obra, nadie puede decir que González Iñárritu no explore con diligencia, como McCarthy o Almodóvar, el terreno de su obsesión. Lo que Werner Herzog encontró en la fuerza de la naturaleza y el hombre que absurdamente cree poder domarla; lo que Kurosawa halló en el *jidai geki* como herramienta para explorar la atrocidad de la guerra, el director mexicano lo ha buscado en el azar como motor del sufrimiento humano. González Iñárritu, de la mano del talentoso Rodrigo Prieto, ha creado una paleta cromática, un estilo visual, un ritmo narrativo que es suyo y solo suyo. Es, además, un genio de la composición. Desde *Amores perros* se observaba la estética terrosa de sus ciudades (González Iñárritu es un director tan o más urbano que Wong Kar Wai), la cámara inquieta, los grises y la luminosidad de lo oscuro. Por si algo faltara, es un extraordinario director de actores. A pesar de la prevalencia de situaciones melodramáticas —sus cintas están llenas de sangre, llanto y muerte—, sus actores nunca dan un registro en falso. Naomi Watts jamás fue tan conmovedora como en *21 gramos*, y es posible que su actuación en *Biutiful* sea lo mejor que ha hecho Javier Bardem en toda su ilustre carrera.

Todo esto es cierto. Pero también lo es que las cintas de González Iñárritu no han mejorado con el tiempo. Sí: sus habilidades como director se han afinado: *Biutiful* es más elegante que *Amores perros*. Aun así, los productos finales se sienten cada vez más difusos. Después del éxito innegable de su primera cinta (que sigue siendo una obra maestra y un hito en el cine mexicano y mundial), la historia de *21 gramos* adoleció de una edición inexplicablemente desordenada y un exceso de cadáveres, hasta para los estándares del cine de González Iñárritu. Luego vino *Babel* que, a pesar de haber recogido decenas de premios y nominaciones en Estados Unidos, dejaba la impresión de cierta arbitrariedad. La obra de González Iñárritu parecía alejarse de sus virtudes iniciales: la elocuencia de los perros como símbolo de las feroces relaciones chilangas, la concreción de narrar una historia en un solo lugar. En otras palabras, el éxito de *Amores perros* se

debía, en gran medida, al hallazgo de la simbología perfecta para contar una épica concisa, propia de una urbe única: la ciudad de México. *21 gramos* perdió la fuerza de esa concentración simbólica y quizás por eso resultó vaga: una cinta que bien podría haberse situado en cualquier ciudad del mundo. *Babel* acentuó esas fallas: una película cuya “globalidad” parecía un ejercicio forzado; la idea de hablar de muchas cosas sofocaba esa necesidad primigenia del cine: exponer una idea y exponerla bien.

La premisa inicial de *Biutiful* se antojaba atractiva precisamente porque parecía ir de lo abstracto a lo concreto, de la dispersión a la precisión. La historia de un hombre, en una ciudad, muriéndose de cáncer, parecía el antídoto perfecto para el desorden grandilocuente de la narrativa de *Babel*. Desgraciadamente, *Biutiful* no representa esa vuelta al origen que esperábamos muchos de los que nos enamoramos de *Amores perros*.

La cinta dura más de dos horas y media, no porque la historia principal así lo amerite, sino porque González Iñárritu inserta demasiadas tramas. Una extensión convencional de 120 minutos no permitiría más que un par de escenas de cada una. Claro que el cine es un arte propicio para la pluralidad narrativa: ahí está Robert Altman. Pero las diversas historias de *Biutiful* no beben una de la otra, no se enfrentan unas con otras. Por un lado está Uxbal, muriendo lentamente de cáncer, orinando sangre, yendo a quimioterapia; por otro lado está su familia: su frágil benjamín, su hija, su promiscua y alcohólica mujer; más allá está su trabajo con inmigrantes chinos y senegaleses, a los que procura y usa; y en la esquina más recóndita del celuloide está el don sobrenatural de Uxbal, que se comunica con los muertos, cobrando por el favor. Más que interesante, el coctel es esquizofrénico. El punto de partida de la cinta es el diagnóstico terminal de Uxbal pero, paradójicamente, su inminente deceso no es el motor que mueve a ninguna de las otras historias. No es difícil preguntarse, como espectador, si el cáncer cambia la manera en que el personaje de Bardem se relaciona con sus hijos, con los inmigrantes, con los muertos o con los vivos. Al final, esa es quizá la falla más evidente de *Biutiful*: el carácter estático de su personaje protagonista. A diferencia de Octavio en *Amores perros*, de Paul en *21 gramos*, de la magnífica Chieko en *Babel*, Uxbal jamás decide nada. Es, más que ningún otro protagonista de González Iñárritu, un hombre rebasado, azotado y, finalmente, infectado por el azar. Y ese es un problema.

Dicho con franqueza: el azar no es un hilo narrativo interesante. No es sugestivo porque no es humano, porque no parte de nuestra psicología, de nuestras devociones, filias y fobias. De todas las fuerzas que mueven a este mundo, el



Javier Bardem en una escena de *Biutiful*.

azar es la única que parece divina: porque no depende de nosotros y, por lo tanto, no ilumina nuestros rincones más oscuros. En *Biutiful*, a fin de cuentas, no hay una sola cosa que le ocurra a Uxbal que no esté supeditada a la suerte. El hombre hace lo que puede para hacerle frente al embate, casi ridículamente abyecto, de su vida. Y por ser un protagonista en una cinta de González Iñárritu, la suerte nunca le sonrío. Si *Amores perros*, *21 gramos*, *Babel* y *Biutiful* fueran una radiografía del azar como fuerza motora, debemos concluir que no existe la buena fortuna. El que puede morir muere, el que puede sufrir una amputación la sufre, y el que puede matar a veinticinco migrantes sin querer, los mata. Para revertir la balanza me gustaría que su próxima cinta comenzara con un protagonista ganando la lotería. Porque eso, en la vida, también pasa.

No obstante, es difícil criticar el cine de González Iñárritu. Es difícil criticar algo de manufactura tan impecable, algo que proviene de un ojo tan claramente talentoso, una obra tan evidentemente honesta. Pero es aún más difícil criticarlo porque, después de ver *Biutiful*, se tiene la impresión de que el verdadero problema en su obra es su punto de vista, su visión del mundo, digamos. ¿Cómo explicarle a un artista que la vida no es como la representa? Basta repasar el mensaje de *Biutiful*. Salvo dos magníficas secuencias (ambas de una familia en la mesa), el mundo que presenta es cruel, sanguinario y brutal:

un universo en el que todo tiende a envilecerse y empeorar. La vida, como tal, no parece permitir rincones luminosos. Y, sin embargo, el final, situado de manera cómoda en el más allá, presenta un cielo en el que los reencuentros son posibles: una muerte “biutiful”.

Me parece que el mejor cine es el que dice lo contrario: el que reconoce la maldad en el mundo pero plantea la posibilidad del amor, la redención y la luz en la vida; el que ve a la muerte como un punto final y no como un puente: como una admonición, pues, de que debemos concentrarnos en las decisiones terrenales porque en el más allá no hay nada. Que González Iñárritu invierta las reglas no lo hace un humanista sino todo lo contrario: pensar que el mundo es vil pero que el cielo existe es un argumento de pesimismo casi medieval. González Iñárritu exploró alguna vez vidas más complejas. Alguna vez fue un cineasta intimista trabajando en un lienzo amplio, pero concreto (y agudo). Ahí está *Amores perros*: la amalgama perfecta de la mala fortuna y los obstáculos de fuego que, aunque heridos, brincamos; la dolorosa redención que los protagonistas, de la mano de sus maltrechos animales, apenas avistan en el horizonte. Ahí está su cine humanista, la conflagración de sus mejores instintos, de sus heridas verdaderas. En comparación, *Biutiful* es una estampa simplista de la vida y sus macabras e inapelables vueltas de tuerca. —

— DANIEL KRAUZE

Reflexiones sobre la horizontalidad del teatro

Entrevista con Javier Daulte

Dramaturgo y director, fue miembro fundador del disuelto grupo *Caraja-jí*. Entre sus textos figuran *Gore, ¿Estás ahí?, La felicidad y Nunca estuviste tan adorable, que se han presentado con gran éxito en Argentina y España. Sus argumentos recurren a elementos fantásticos y de género que se reelaboran en un marco hiperrealista. De 2006 a 2009 fue director artístico del teatro La Villarroel, en Barcelona. Recientemente estrenó Un Dios salvaje de Yasmina Reza en el Teatro Fernando Soler.*

¿Cómo empezaste a hacer teatro?

A los catorce años, mi madre y mi hermana mayor me llevaron al teatro. En casa había mucho miedo a que yo fuese un pequeño asno. Vimos *Despertar de primavera* de Wedekind en el Teatro Independiente en Buenos Aires y ahí pasó algo. A partir de entonces, empecé a ver todo el teatro que podía y a estudiar actuación, pero pasó mucho tiempo hasta que decidí que mi vida iba a pasar por el teatro. Yo iba a un colegio industrial. Me apasionaba mucho la matemática y la física. Siempre creí que iba a ser ingeniero. Eventualmente me incliné por la actuación, por lo que decidí estudiar psicología, aunque ya había empezado a escribir; quería todo.

Era el fin de la dictadura. ¿Cómo era el teatro de esa época?

Durante la dictadura, a los que no mataron, o los que no se tuvieron que ir, se vieron obligados a construir un lenguaje muy singular: Griselda Gambaro, Ricardo Monti y Tito Cossa —que creo que es realmente, nos guste o no, el autor argentino. Se tuvo que inventar un sistema que burlara la censura. El teatro se convirtió en una suerte de espacio ritual, donde la gente con inquietudes y ciertas

filiaciones ideológicas iba y sentía que había un remanso. Construyeron lenguajes metafóricos, alegóricos, simbólicos. En términos teatrales, el fin de la dictadura tuvo un momento apoteótico con el Movimiento del Teatro Abierto, que fue un fenómeno de contenidos, de forma y de público. Como espectador, recuerdo algunas funciones de Teatro Abierto entre los acontecimientos teatrales más emocionantes que he visto. Sin embargo, después de la dictadura comienza a haber un vacío; la percepción entre muchos autores de que las ideas no son suficientemente potentes si no tenemos el horror frente a los ojos.

¿Dónde estudiaste teatro?

Me formé en el Teatro Payró. Mis experiencias como alumno fueron muy desiguales. Hubo gente encantadora que me enseñó mucho, pero también sufrí el autoritarismo de algunos directores y maestros. El mal sesentista. Esa izquierda de mierda, resentida, hija de puta, que quiere matar a los hijos. Fue difícil sobrevivir a esa herencia espantosa.

¿Qué fue Caraja-jí?

Por esas épocas yo me dedicaba principalmente a escribir. Se había estrenado una obra mía, *Criminal*, que era una historia policial de psicoanalistas. Fue un bombazo con muy buenas críticas. Y me llamaron a formar parte de un taller de dramaturgia en el Teatro San Martín, junto con otros siete autores: Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, Alejandro Robino, Jorge Leyes, Carmen Arrieta, Alejandro Zillman e Ignacio Apolo. Nos eligieron un poco al azar. Nuestra única cualidad era ser jóvenes. Nos coordinaban Tito Cossa y Bernardo Carey. Y esto terminó

en una pelea explosiva, porque todo lo que les parecía bien de nuestras obras, a nosotros no nos gustaba, y lo que a nosotros nos parecía bien a ellos les parecía una mierda. No nos entendíamos. La virulencia de la disputa llegó a tal grado que ellos decidieron dar las obras a Juan Carlos Gené, entonces director del teatro. Él las leyó y dijo que no tenían ni humor ni pasión ni ternura, por lo que optaron por disolver el taller y nos dejaron en la calle. Fue muy duro. Nosotros queríamos terminar nuestras obras y necesitábamos a alguien con quien hablar. Queríamos seguir trabajando, pero nos preocupaba no tener una guía. Los renacuajos sumergidos en el lodo requeríamos de alguien que nos rescatara y nos diera una ducha de lo que está bien. Pensamos en hablarle a Griselda Gambaro o a alguien y finalmente decidimos hacerlo solos. Lo cual, en ese momento, era muy vehemente. El sentido paternalista estaba vigente cien por ciento. No había un modelo alternativo. O buscábamos al maestro o nos estábamos suicidando. Por una idiotez que prometimos nunca divulgar, decidimos llamar a nuestro grupo *Caraja-jí*. Empezamos a reunirnos y seguimos escribiendo. El periodismo se enteró del conflicto porque el San Martín es un teatro muy importante. Nos llamaron del Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires y nos dijeron que, cuando las obras estuviesen terminadas, estaban interesados en publicarlas. Empezó a haber entrevistas y el público comenzó a enterarse de nosotros. Como estábamos muy enojados, hablábamos mierda de Tito Cossa. Y entonces lo iban a entrevistar a él y nos tiraba mierda a nosotros.



Foto: Archivo personal de Javier Daulte

Escena de *La felicidad*, escrita y dirigida por Javier Daulte.

Eso los posicionó dentro de un debate generacional.

Absolutamente. Al punto que Ernesto Lloquet, el gran crítico argentino, dijo “acá está pasando algo”. Nos hizo una entrevista y salimos en la portada del suplemento de cultura de *La Nación*. Para salir ahí tienes que estar muerto hace cien años. Es el lugar de los próceres. Y salimos ocho chicos en una foto enorme revolcados en un escenario. El fenómeno de la pelea pública fue muy importante porque confirmó que se había roto el modelo de verticalidad. Hicimos un par de publicaciones y luego nos disolvimos voluntariamente.

¿Cómo fue que empezaste a trabajar en Europa?

A partir de dirigir mis propios textos. Yo creo que lo mejor es que un autor dirija sus obras. Si querés saber algo de la dramaturgia, tenés que seguir el territorio de los actores, de la puesta en escena. Hice una residencia en el conservatorio y dirigí un experimento con recién egresados que se llama-

ba Gore. Es un texto que escribí con un argumento como de película clase B sobre unos extraterrestres. Era una puesta muy austera, hecha con cuatro cachos en el suelo, pero la gente se creía que los personajes, vestidos como vos, eran extraterrestres. Y había una manera de entender el teatro. Le fue bien en Buenos Aires, pero cuando nos presentamos en Barcelona fue una locura. Se volvió una cosa de culto. Y a partir de ahí recibí invitaciones para trabajar en un montón de lados.

¿Cómo ves la escena contemporánea europea?

Hay un montón de condiciones, una historia impresionante, que en ocasiones resulta paralizante. En general, no me entusiasma el teatro oficial de las grandes casas, que se considera tan moderno. No creo que sea un teatro que esté rompiendo con algo. Conceptualmente, no lo siento tan distante de un *happening* sesentista. Para mí la recuperación del relato es fundamental. Lo que tiene que ver con una impronta visual o sonora en seguida va a ser devorado por el *marketing*. El error

de creer que una cara del Che Guevara quería decir algo.

Te he escuchado decir que haces teatro porque te parece divertido.

El arte es absolutamente innecesario. Hay que hacerle creer a los gobiernos en turno que es necesario para que sigan poniendo dinero, pero tenemos que saber que es innecesario porque si no nunca vamos a asumir riesgos. Yo no voy a arriesgarme en la comida que le doy a mi hijo. Tengo que saber que no está envenenada. Por eso pienso que es muy importante saber que el arte no tiene ninguna razón de ser y que su insustancialidad es fundamental. El arte es innecesario, absolutamente inofensivo. Las cosas son porque se me cantan las pelotas. No me interesa el arte como una forma de militancia. No creo que el teatro pueda cambiar al mundo. Una afirmación que antes se consideraba un horror, pero que es muy importante tener presente. El teatro lo único que puede y debe modificar es al teatro. El teatro solo puede generar más teatro. —

— ANTONIO CASTRO

Absorber el contexto

Entrevista con Guillermo Calzadilla

Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla conforman un dúo (Allora & Calzadilla) muy consolidado dentro del panorama del arte contemporáneo, y representarán a Estados Unidos en la próxima Bienal de Venecia. El dúo estuvo recientemente en México para presentar su más reciente instalación y aprovechamos para conversar con uno de sus integrantes, Guillermo Calzadilla.



En sus trabajos recientes han abordado de distintas maneras las implicaciones políticas y estéticas del sonido, en particular el que está de algún modo u otro asociado al entorno militar. Compás¹ proviene de estas investigaciones y, sin embargo, es una pieza en la que el sonido no parece estar tan claramente ligado a los usos de la milicia. ¿Cuál es entonces su asunto?

Desde que empezamos a colaborar, hace cerca de quince años, el sonido ha sido parte esencial de nuestro trabajo. Nos interesan en particular los instrumentos musicales, su historia y sus usos. Es curioso pensar en cómo un instrumento que nos es tan familiar, como la trompeta, tiene en realidad un origen militar. Muchos de los instrumentos que conocemos se desarrollaron con la finalidad de servir en el campo de batalla. Como la voz humana tiene un límite biológico, los instrumentos se usaban para mejorar la comunicación en medio de las contiendas. Ese fue el primer uso de muchos de ellos: tambores, trompetas y demás. Las guerras también han servido para propagar su uso. Se sabe, por ejemplo, que el Imperio Otomano introdujo, en su guerra con Viena, nuevos instrumentos, sonidos y *tempi* al repertorio de la música clásica europea. Mozart, Beethoven y

otros compositores incluyeron pasajes de inspiración turca en sus partituras; el ejemplo más famoso es posiblemente la marcha turca del *Himno a la alegría* —que, curiosamente, es el himno de la Unión Europea, a la que, desde luego, no pertenece Turquía. De ahí proviene nuestro interés por los usos militares del sonido: himnos nacionales, canciones para celebrar la victoria, sonidos que se usan, por ejemplo, para torturar (como la melodía de Barney, el dinosaurio,² que se usó con los presos de Guantánamo), los cuales hemos intentado incorporar de algún modo a nuestro trabajo. Se trata de entender el sonido como un medio más que puede usarse en nuestro campo de trabajo, como las imágenes o las palabras.

Compás, en efecto, está menos ligado a un contexto político puntual que muchos de los trabajos anteriores, aunque cabe decir aquí que todo registro sonoro tiene cierta dimensión social y política; no obstante, como artistas no nos interesa solamente resaltar ese aspecto, sino explorarlo a través del vocabulario del arte. El lenguaje es otro elemento que juega un papel importante en nuestro trabajo, por el hecho de que es una colaboración entre dos personas, con puntos de vista distintos, que tienen que llegar a un acuerdo. Las palabras nos parecen por tanto fundamentales: nos interesa la etimología, sus distintos usos. En *Compás*, el origen mismo de la palabra, que viene del latín *com-* (junto) y *passus* (paso), “pasos juntos”, nos llevó al cuerpo humano. Nos dio, pues, la clave de que el trabajo debía involucrar de algún modo los pasos de alguien, el movimiento de unas piernas, que finalmente es un movimiento parecido al de un compás. El compás también es un instrumento que se usa en la navegación, para medir las distancias. Fue

entonces que decidimos que el trabajo ocurriera en la intersección del dibujo, el baile y el sonido. Nos interesaba modificar la relación tradicional del público con el escenario: por eso decidimos que el escenario estuviera encima del público. De este modo, el público no puede ver lo que ocurre ahí, solo lo oye. Y esto hace que el sonido viaje también de una manera diferente. A los bailarines la invisibilidad les permite una soltura que no tendrían si el público los estuviera viendo. Todo se concentra entonces en el trazo sonoro que generan y en cómo ese trazo despierta asociaciones diversas en quien está abajo.

Tengo entendido que en la versión original de Compás lo que se bailaba sobre el escenario era tap. ¿Por qué eligieron precisamente este baile?

Del tap nos interesan distintos aspectos. Por un lado, está el hecho de que tiene que ver directamente con generar un sonido³ que no necesita de ninguna mediación: yo hago algo y tú lo sientes; todo lo contrario a que yo haga algo, le tome una fotografía, después amplíe esa fotografía y haga, quizá, una pintura a partir de esa imagen, para luego filmarla y que tú la veas en un fotograma en el periódico. Aquí no, aquí la relación es de uno a uno: cosa rara, ya que casi todo nos llega mediado. También nos interesó del tap que lleva a los bailarines a desafiar prácticamente la gravedad. Pero aquí en México no solo habrá bailarines de tap; habrá gente de danza moderna, de folclore. Y la idea es no hacer un sonido reconocible, que las referencias no sean tan claras. Nos interesa que se generen sonidos que lleven al espectador a pensar en cosas más allá del baile: en el sonido de los dientes cuando hace frío, en una demolición, en una tormenta, en

¹ Una intervención arquitectónica y sonora de gran formato que consiste en dividir el espacio de exhibición (en este caso, la galería Kurimanzutto) horizontalmente, para crear un nuevo nivel —un nuevo techo—, sobre el cual un bailarín puede llevar a cabo una coreografía “a capella”.

² Personaje de un programa de televisión para niños pequeños.

³ Tap en inglés puede tener el sentido de dar un golpecito, tamborilear.



Chalk, Lima, Peru, 2002.

un cuerpo que está siendo arrastrado, en algo violento, en un compás que traza distintas figuras. Es posible oír un círculo, una línea, un cuadrado, dibujar, pues, con sonido, y esa era la idea. En *Compás* está muy presente la idea de rastro, de marca, porque sabes que ahí arriba hay una persona pero no la puedes ver; sabes que un cuerpo pasó pero no sabes cómo es ese cuerpo, de quién es; solo sabes que está en movimiento, lo oyes desplazarse, sientes las vibraciones que emite: te afecta, deja una huella.

Su trabajo va muy de la mano del contexto específico en que se gesta. ¿Qué ocurre cuando una obra se mueve de lugar? Pienso no solo en Compás, sino en algunas intervenciones públicas, por ejemplo, Chalk,⁴ que se han repetido en sitios distintos.

⁴ Una suerte de escultura-proceso que consiste en dejar una serie de gises de gran formato en un lugar público (por ejemplo, la Plaza de Armas de Lima, Perú) para que cualquiera haga uso de ellos, como mejor le parezca (nada puede asegurar que los gises serán vistos como herramientas de comunicación, aunque, desde luego, hacia allí apunta la obra).

El contexto nos interesa particularmente y nos parece, además, inevitable. Por mucho que un artista no busque relacionar su obra con un contexto específico, la lectura será distinta según el lugar y el momento en que se presente. Incluso si se trata de una pintura abstracta —que no quiere tener nada que ver con lo que pasa afuera—, no se la va a ver igual durante la guerra de Vietnam en los Estados Unidos que si se exhibe hoy en Viena. Estamos muy conscientes de las implicaciones que tiene el contexto, pero al mismo tiempo queremos ir más allá de eso: no nos interesa hacer un trabajo que solo funciona en un sitio específico. Cada obra tiene su propia vida y se va transformando conforme cambia de lugar. Lo que buscamos es que cada trabajo, por la manera en que se construye, tenga, cada vez, la capacidad de absorber el contexto y de generar nuevos significados sobre sí mismo y sobre esa especificidad. En *Chalk* quisimos resaltar varias cosas: por un lado, está la tiza, que es al mismo tiempo un mate-

rial orgánico y un instrumento de enseñanza. Como la escultura, es un medio que permite una infinidad de sentidos, porque nosotros no podemos controlar lo que la gente va a escribir o a hacer con ella, si es que hace algo. Visto así, es un trabajo hasta cierto punto peligroso, porque no se sabe cuál es el fin, el uso que va a tener llegado el momento (está naturalmente contemplada la posibilidad de que no se utilicen los gises para nada importante). La producción de las tizas no tiene, además, nada que ver con el contexto, con la especificidad de sitio: siempre se construyen de la misma manera, son del mismo tamaño y pesan lo mismo; el material no viene del sitio donde se van a exhibir. Sin embargo, la intervención permite una especificidad muy puntual: los trazos, que deja una persona específica sobre el pavimento, tienen lugar solo en ese momento y ahí. Nos gusta, además, que a partir de un objeto se formen líneas, lenguaje. —

— MARÍA MINERA

La red social, de David Fincher

En su número de septiembre pasado, la revista *The New Yorker* publicó un perfil de Mark Zuckerberg: creador de la red social Facebook y, a sus 26 años, el multimillonario más joven del mundo. El autor parece confirmar que no hay diferencia entre el tipo distante que da conferencias en universidades y aparece en la televisión, y aquel con quien ha intentado conversar en un tono informal: Zuckerberg es retraído, tiene aspecto de adolescente, no manifiesta emociones y es torpe para interactuar. También narra anécdotas de la infancia de Zuckerberg (la evidencia del niño prodigio), repasa sus intereses actuales (la música de Jay-Z, la comedia de Andy Samberg, el minimalismo) y describe escenas de su vida tranquila al lado de Priscilla Chan, una estudiante de medicina —y su novia desde hace siete años, cuando Facebook aún no existía como tal.

Ahí Zuckerberg revela que fue junto con Priscilla, una vez que ambos se enfermaron y tuvieron que guardar reposo, que sin querer descubrió una de sus series de televisión favoritas. Se llamaba *The west wing*, y era una recreación de la vida en la Casa Blanca durante una administración imaginaria. A Zuckerberg lo enganchó la habilidad de su creador, Aaron Sorkin, para “capturar la verdad” a través de la ficción. No lo entusiasma, sin embargo, el trabajo más reciente del mismo escritor. Basado en el libro *The accidental billionaires*, Sorkin hizo el guión de la película *La red social*: una mezcla de *thriller* y drama de tribunales que narra el nacimiento de Facebook, las traiciones y desencuentros que marcaron sus distintas etapas. Zuckerberg aparece como ambicioso y conspirador. Al preguntársele por ese retrato, responde sin inmutarse: “Conozco la historia real.”

Visto de una manera, no tendría caso seguir hablando del Zuckerberg de la vida real. Una película, si es de ficción, tiene un valor intrínseco. No depende para nada de las diferencias o similitudes con sus modelos de referencia. Más que a la réplica exacta, aspira a la verosimilitud. En este sentido, *La red social* supera todas las pruebas: apela a nuestras nociones de víctimas y victimarios, asigna causas y consecuencias a cada una de las acciones, y esconde moralejas sutiles que sacian nuestra necesidad de justicia y compensación. Dirigida por David Fincher (*Seven*, *El club de la pelea*), *La red social* no pretende siquiera ser la biografía del millonario precoz. Más bien, tiene como esqueleto las sesiones de litigio en las que se resuelven las demandas que inculpan a Zuckerberg de robo intelectual y violación de contrato. A partir de cada argumento suyo y de los involucrados, Sorkin reconstruye las escenas que le darían sustento. Por ejemplo, la supuesta ruptura amorosa que disparó las acciones de Zuckerberg; el apoyo constante de Eduardo Saverin, su *roommate* de entonces y único amigo; la propuesta de los gemelos Winklevoss de

crear un directorio para alumnos de Harvard, y el encuentro decisivo entre Mark Zuckerberg y Sean Parker, el genio rebelde de Silicon Valley, que al final catapultaría a Facebook a la estratosfera empresarial.

Es común que, en entrevistas, los actores (y hasta los aludidos en la vida real) se refieran a *La red social* como “la película de Sorkin”. Más que en las atmósferas o en las escenas de acción (los fuertes de Fincher), la fábula cobra vida en el ping-pong de los diálogos. El talento de Sorkin brilla en las escenas de inculpamiento y defensa, que sirven como “guía del espectador” para entender las conspiraciones y las alianzas, los alcances de la venganza de Zuckerberg y los resortes de su traición. Le dan a la historia cierta majestuosidad trágica y presentan a Zuckerberg como el hombre que construyó un imperio empujado por el rencor. Una fórmula narrativa infalible que apela a las emociones del público, lo invita a participar del juicio y hasta lo lleva a compadecerse del “pobre niño rico” Zuckerberg. El personaje cruel y robótico tan bien construido por el actor Jesse Eisenberg alcanza, dentro de la misma cinta, su momento de redención. Detrás de la creación Facebook, sugiere Sorkin, están el resentimiento amoroso y el ansia de pertenencia social: sentimientos que resuenan en la mayoría de la gente, más allá de sus opiniones sobre la tecnología, las redes sociales y la interacción virtual. Ya que no participamos del intelecto o los privilegios de personajes tan raros, podemos identificarnos con sus lados vulnerables.

Pero Facebook no es una “historia”, sino un modelo social. Zuckerberg, por su lado, un *nerd* de IQ extraordinario, a final de cuentas frustrado por no ser el más “popular”, es alguien que estableció que la privacidad está sobrevalorada, y en un periodo de cinco años ha convencido de lo mismo a 500 millones de personas. Es cierto que *La red social* es espléndida por derecho propio. Esta vez, sin embargo, la historia fascinante es otra. Sus personajes no son tan simples, ni cargan con las heridas de la gente “normal”.

Hace poco, en la Universidad de Stanford y al final de una conferencia, alguien le preguntó a Zuckerberg qué opinaba de su caracterización en *La red social*. Contestó que le parecía absurdo que lo pintaran como alguien obsesionado con acostarse con decenas de mujeres, o con formar parte de un club social. Quien lo haya visto en alguna entrevista sabe que su desconcierto es genuino. Más allá de la no expresión, el discurso sin inflexiones y la mirada entre impaciente y perdida de quien se sabe más brillante que su interlocutor, Zuckerberg suelta evidencias que delatan que, simplemente, es distinto de los demás (ya no se diga un ligador compulsivo, o un trepador social). Lo hace, por ejemplo, cada vez que alguien cuestiona la facilidad con la que Facebook hace accesibles datos personales. Si se siente impugnado, contesta



Justin Timberlake y Jesse Eisenberg, encarnando a los artífices de Facebook en *La red social*.

con su monotonía habitual, mientras le escurren de la frente gotas gruesas de sudor. Si la conversación es amable, se refiere a la privacidad como “una de esas cosas” que preocupan a “algunas personas”. Cuando el periodista de *The New Yorker* le dice que en su perfil de Facebook se vio obligado a especificar si le atraían los hombres o las mujeres —y que su respuesta había tenido consecuencias desfavorables—, Zuckerberg lo mira intrigado y le da como respuesta un “Huh”. Parece que ha escuchado la queja de un extraterrestre. En su mundo —la utopía Facebook— no existen cosas como la intolerancia o la represalia social.

Antítesis (en apariencia) de Zuckerberg, Sean Parker es otro personaje víctima del esquematismo de *La red social*. Es el diablo encarnado en *playboy* que aparece en la vida de Zuckerberg para inyectarle malicia y para ayudarlo a moverse en un mundo de inversionistas tiburonescos sin los cuales el proyecto Facebook tal vez seguiría siendo un directorio de universidad.

Si bien Parker es el *bon vivant* que interpreta sin esfuerzo Justin Timberlake, la película pasa por alto que, justo por ser el complemento de Zuckerberg, es tan complejo y atípico como este. Desde adolescente *backer* de páginas web del gobierno (hasta que el FBI confiscó su computadora), y luego creador del programa Napster (el golpe más grande dado a la industria discográfica), Parker es un autodidacta feroz, involucrado hasta el fondo en causas humanitarias, y es descrito por sus amigos como alguien tan desapegado de su riqueza que varias veces la ha puesto en riesgo patrocinando proyectos ajenos. Presentado en *La red social* como la manzana de la discordia —el manipulador desalmado que expulsa a Saverin de su puesto—, es en realidad el responsable de que Zuckerberg negociara con los inversionistas el control total de su empresa,

convenciéndolo de que conservara tres de los cinco puestos de dirección. Un *deal* que Zuckerberg, con su poca experiencia, nunca hubiera logrado cerrar, y que le ha permitido rechazar a compradores del calibre de Yahoo y Microsoft. Parker y Zuckerberg siguen trabajando juntos creando aplicaciones para Facebook, como una reciente que permite a los usuarios donar dinero a distintas organizaciones.

Virtudes narrativas aparte, *La red social* sacrifica el retrato de uno de los personajes más fascinantes y decisivos en la evolución social. Al convertir las rarezas de su protagonista en actos deliberados de traición o egoísmo, pasa por alto el hecho increíble —y, para la mayoría, incomprensible— de que Mark Zuckerberg *de verdad* no ve falta en tomar ideas de otros o usar los contactos y habilidades de los demás. Uno de los *chats* desenterrados por los propios abogados de Facebook para encarar las demandas descritas en la película revela que, al principio de la gestación del proyecto, Zuckerberg le dijo a un amigo que si quería saber algo de algún estudiante de Harvard, tan solo le preguntara: tenía archivados más de cuatro mil correos electrónicos, fotos y direcciones de alumnos. Cuando el amigo, sorprendido, le pregunta cómo le hizo para reunir esa información, Zuckerberg responde con una reflexión invaluable: “Ellos me mandaron todo. ‘Confían en mí’, no sé por qué. *Dumb shits*.” Esta conversación no aparece en *La red social*. Primero se filtró en internet, y *The New Yorker* la publica como un documento ratificado.

No es casual que los “términos de privacidad” siga siendo el aspecto de Facebook que pone a Zuckerberg a sudar. No sabe qué significa, y mucho menos qué se espera de él. Ahora uno entiende por qué. Teme traicionar confianzas que nunca creyó merecer. —

— FERNANDA SOLÓRZANO