

24 CUADROS

NÚMERO 40 - JUN 2023- FINAL



EL ÚLTIMO BAILE

ESPECIAL PEQUEÑAS OBRAS MAESTRAS

ESCRIBEN: CASTAÑO / VALLARELLI / FONTE

GIUFFRÉ / MAZZINI / ACEVEDO / DUARTE / GAGLIARDI

CIAFFI / GIMÉNEZ / OSORIO / DI TOTO / RUOCCO

(NUNCA HUBO) PLOT

por Mariano
Castaño

Se terminó. Este es el final. Hasta acá llegamos. No va más. Adiós. Luego de 40 números y 16 años, la *Revista 24 Cuadros* concluye sus publicaciones en este formato.

Ya es tiempo de irse. Tal vez, incluso, se nos pasó el tiempo. No hay gloria en una revista. Como ya he dicho, este proyecto se mantiene vivo gracias a su editor, Fabio Vallarelli. Mi rol ha ido decreciendo año a año. Antes dirigía, editaba, diseñaba, escribía, corregía, publicaba y hasta enviaba los mails. Hoy me limito a escribir algunas notas, proponer temáticas, diseñar las tapas y, cada tanto, hacer algún tráiler. Fabio ha llevado la antorcha prácticamente en soledad. Y ha mejorado esta publicación hasta niveles que yo no hubiera podido jamás.

Al principio, me daba tanta vergüenza publicar que me escondía detrás de un alter ego, Guido Fawkes. Éramos apenas un par de amigos escribiendo: Néstor, Marcelo, Roberto y mi hermano Hernán. La práctica y nuestras correctoras, a quienes les agradezco infinitamente, pudieron hacer que saliera a la luz. Otrora, cuando estaba bastante solo haciendo todo, hubo gente que me escribió un correo por un acento mal puesto; otros me hicieron algún comentario por una falta de ortografía. No sobran las palabras de aliento, pero hay mucha generosidad a la hora de marcar errores. El problema se subsanó a tal punto que tenemos un manual de estilo.

Antes de encarar este último Plot estuve muy enojado. Quise hacer un ajuste de cuentas. Fabio me persuadió de no hacerlo. Ya ni recuerdo por qué.

Esto es cada vez más frecuente. Debe ser la edad. Algo que me parece una injusticia, una barbaridad, y luego, a los pocos días, se me pasa. Sospecho que es por lo ya escrito en una columna de nuestra página. Se llama *Los Ilusos #666: una especie de manifiesto* y se publicó el 13 de diciembre de 2021. Todas las causas de enojo probables están allí. En estos 16 años cambió todo. Incluso yo. Lo que antes era importante, hoy ya no lo es. No es que haya alcanzado una espiritualidad elevada. Es más bien como reencontrarte con alguien con quien estabas distanciado, y no hay forma de recordar ni siquiera evocar por qué. Si es así, les garantizo, no valía la pena el enojo. La bronca, cuando es real, no se olvida.

Hicimos lo que quisimos, en el tiempo que pudimos. Nos metimos en cosas raras, como cine y religión, películas deportivas y un número dedicado a Joe Dante. Nos dedicamos a los thrillers, al nuevo (viejo) terror, y a la renovación de Hollywood. Publicamos especiales sobre series, cuando nadie hablaba de ellas con rigor. Le dedicamos un número a Stephen King, otro más bien obvio a Steven Spielberg, y otro menos obvio a Ridley Scott. Hicimos un especial de cine bélico, y otro especial sobre remakes. Hubo uno de robots, otro del cine que nos gustaba cuando éramos chicos, y otro más allá sobre Peter Weir. Cambiamos de diseño 3 o 4 veces. Tuvimos decenas de miles de descargas, y otras veces, apenas unos cientos. Nos tomamos la revista en serio. Nos propusimos mejorar. Nos esforzamos en ser originales. Tratamos de ser brillantes.

Para nuestro último número, tacharé uno de los

temas que más tiempo lleva en una lista de mi libreta: "pequeñas obras maestras". Será el fin del ciclo absoluto. Fuimos abordando todos los temas que nos planteamos hace 16 años.

No todas las películas pueden (ni tienen que) ser sublimes. No todas las revistas tienen que ser significativas. Este no será un elogio a la mediocridad tampoco. A veces, la aspiración a la excelencia –a los ojos de vaya a saber quién– es paralizante, frustrante y, en última instancia, inútil. Es más sano trabajar en buscarla que soñar paralizado con encontrarla. Querer, hacer, continuar.

El fin del PDF no es el fin de *La 24*, ni mucho menos. Seguiremos publicando artículos en la página y reemplazaremos la revista semestral por uno o dos libros por año. Nuestro sueño es el fracaso épico. Estrellarnos a lo grande. Ya no nos alcanza con la derrota a bajo costo, ahora queremos perder fuerte. Pero hay una satisfacción mayor en el armado de un libro, y de alguna manera, una idea de perdurabilidad.

El gusto estaba, está y estará en escribir sobre lo que nos gusta y pensarlo en profundidad. En aplicar un método y analizar las cosas desde lugares menos transitados. Evitar lo fácil. Encontrar el significado. En que lo escrito tenga valor en sí mismo, aun cuando prescindir del objeto analizado sea, casi, tabú.

Hace unos años, en ocasión de nuestro número 24, escribí:

Estamos en esto porque no nos queda otra. Es lo que queremos. Filmar y escribir sobre cine es nuestra vocación. Seguimos publicando a pesar de no saber si alguien nos lee. Sinceramente, es irrelevante. Nos gustaría, es más, nos encantaría que nos leyeran.

Pero no importa. Lo que vale es que somos, cuando no éramos. Que en 50 años en algún recóndito lugar del infinito físico o digital alguien preguntará por Fulanito o Menganito o Zutanito, y una entidad, tal vez Multivac, responderá: "Escribía en la 24 Cuadros. Bajate la revista y lee sus palabras". Y el tío abuelo vuelve a tener nombre, y la foto vuelve a tener rostro, y recordamos el sueño, y esa buena idea que tuvimos, finalmente no se escapa.

Cierro los ojos y estoy en la pizzería de Pepe. Marcelo está ahí, junto a Néstor. El debate es sobre la filmografía de Eliseo Subiela. Marcelo saca una birome del bolso y da vuelta el mantelito de papel. Dibuja un gráfico. Sobre el eje X van las películas en orden cronológico. Sobre el eje Y va el puntaje. Según Marcelo, la tendencia a 0 que tiene la curva es una prueba científica irrefutable de que la carrera de Subiela se está yendo al tacho. Néstor comenta sobre los nuevos documentales de Pino Solanas, y todo deriva en una charla sobre, cuándo no, la financiación del cine nacional, las escuelas de cine, el INCAA y la mar en coche. Por alguna razón, alguien menciona a Eli Roth y *Hostel*. Les recuerdo a los presentes que el miércoles 19, a

las 20 horas, se proyectan un par de nuestros cortos en Liberarte. Arriesgo, que se van a ver como el culo, pero es mejor eso a que no se vean.

Todavía se puede fumar en los bares. El vino malo no da acidez. Tenemos una clase al día siguiente, un rodaje pronto y, en mi cabeza, la posibilidad de una revista. El mundo es enorme y el tiempo no existe, porque yo estoy ahí y acá. Pero, aunque el pasado sea un lugar abrigado, en el que no hay cansancio ni angustia, a la larga se convierte en una carga. La nostalgia nos hace recordar las cosas, y a nosotros, mejores de lo que realmente fueron. La única seguridad que tenemos es seguir intentando. Mañana es mejor.



Una película sobre hacer películas

Los ilusos: larga vida a los artesanos

POR FABIO VALLARELLI

Existe a menudo una suerte de tensión entre quienes se forman y quienes quieren hacer películas. En realidad, son dos tensiones que se ocultan detrás de falsas dicotomías. Así, en primer término, está la idea de que un cine popular –entendamos esto como una pretensión de masividad– no puede responder a ciertas características asociadas a lo que se llama en la jerga un cine de autor (más enfocado en rasgos de la propia subjetividad), y viceversa, un cine de las adyacencias de la industria tampoco puede apoyarse en ciertos patrones que le pertenecen a la producción industrial o pretender ocupar grandes espacios.

La segunda tensión que aflora es con relación al público y al circuito al que están destinadas las películas. Mientras que las que ostentan una pretensión de gran público deben ir a un circuito de exhibición comercial, a las periféricas les corresponden los festivales de cine y los pequeños espacios boutique. Así, siempre hablando al interior del mundo los realizadores, es normal que esta tensión y división autoimpuesta se retroalimente hasta límites insospechados, provocando un encapsulamiento del que es difícil salir. Una profecía autocumplida. La consecuencia más visible de esto es que cada una de las “facciones” decide hablarle solo a quien cree como su receptor y comienza a desvalorizar al otro. Para ponerlo de una forma más clara: quienes hacen cine “independiente” comienzan a realizar películas que los validen solo ante el público de ciertos festivales de cine y quienes tienen una pretensión de masividad buscan lo mismo al interior de la industria.

Esta división, que reitero es absolutamente autoimpuesta, excluye de movida al público y pierde de vista algo sustancial: en abstracto y sin un contexto situado, es irrelevante y estúpida. Al final del día, lo único que importa es qué “dice” la obra (en términos estéticos/narrativos), y su capacidad de interpelar a un gran público no depende tanto de esto, sino de otra maquinaria publicitaria que logre instalarla dentro de un circuito de comunicación o difusión más o menos amplio.

Los últimos años, incluso gracias a la propia pandemia, han demostrado el interés en obras que estaban solo destinadas a un par de funciones en el Festival Internacional de Cine hecho con Celulares Samsung de Berazategui (no existe tal festival, pero bien podría), pero cuyos propios méritos cinematográficos les permitieron acceder a públicos masivos. Pienso en dos películas, solo para poner ejemplos muy sencillos: *Beyond the Infinite Two Minutes* (Junta Yamaguchi, 2020), un film realizado por un grupo de amigos en plano secuencia con un celular en una sola locación con un escaso presupuesto, que recorrió el mundo y hoy está disponible en HBO MAX; y *Finde* (Nano Garay Santaló, 2021), una suerte de sketch ampliado a película de Malena Pichot y Julián Lucero, que se estrenó vía alquiler/streaming por la página de Futurock. Luego, gracias a la piratería, se convirtió en una de las películas argentinas más vistas de su año y, actualmente, puede verse por Flow.

Como estas dos películas, hay muchísimas. Lo importante, más allá de los gustos personales, es que estas discusiones autoimpuestas son cada vez menos relevantes, en parte por una propia crisis de producción industrial, y en parte por la fragmentación de públicos que cada vez son menos homogéneos y mucho más sectorizados.

Sin embargo, por fuera de la coyuntura, han existido cineastas a los que esta distinción sobre el público les ha importado poco y nada. Un cine, que a menudo en esta revista llamamos total, y que no tiene que ver con la proeza de los recursos técnicos, sino con la vocación de libertad y artesanía al momento de plantear sus películas. En términos de quien para mí es el referente regional más importante que tenemos por estos lares, el chileno Ignacio Agüero, hablamos de películas hechas como *me da la gana*.

Dentro de esos cineastas yo ubico a Jonás Trueba, un realizador muy particular que no teme a pensar sus películas iguales pero diferentes a la vez. Y ahí, como síntesis de su cine, coloco a su pequeña obra maestra, una película que en lo personal me cambió la vida: *Los ilusos* (2013).

Sería algo medio trillado, pero no por eso absurdo, pensar que el madrileño reúne en su filmografía una suerte de síntesis entre lo que es el mundo de la producción industrial y el cine llamado independiente o autogestionado. Jonás es hijo de Fernando Trueba, un cineasta que desarrolló su carrera en el postfranquismo español, en especial, a partir de la década del 80 y cuyas películas varían entre producciones industriales más convencionales y un cine de autor protoindustrial de costo medio/bajo que en la actualidad está en extinción en todas partes del mundo. Sea cual sea el caso, está claro que las películas de Fernando Trueba poco tienen que ver —en términos productivos— con las de su hijo, que están más asociadas a un cine de muy escasos recursos, con algunos casos un poco más auspiciosos o semiindustriales.

Permítanme una digresión. A menudo suele pensarse que mientras un rodaje industrial es ordenado, prefabricado y estricto como una cadena fordiana, el rodaje de autor independiente es caótico, improvisado, libre y espontáneo. No es así, en absoluto. La forma de organizar un rodaje no depende, casi nunca, del contenido artístico de una película, sino de sus posibilidades de producción. Casi siempre, todo se reduce solo a dos elementos: tiempo y dinero. La realización de una película debería —esto es ya una opinión muy personal— ordenarse de acuerdo con los recursos disponibles para lograr el mejor resultado y las intenciones propuestas, y esto puede aplicarse a *Rápido y Furioso* o a *¿Dónde está la casa de mi amigo?*

Así, entiendo que haberse formado en el ambiente donde se crio, le dio a Trueba hijo ciertas herramientas más técnicas para plantear mejor un rodaje independiente, que puede o no tener una improvisación deseada, pero que siempre está dentro de un planteamiento posible para que la película exista.

"¿Era todo?", pregunté (soy un iluso)

Corría el año 2013, por aquella época yo estudiaba cine y también abogacía. Estaba cerca de terminar ambas, me faltaba un año y medio más. Mi trabajo era una changa, vendía camisetas de fútbol "Thai" o "triple A" por internet que importaba un amigo de mi papá y "cuidaba" que nadie se copiara en los exámenes de grado y posgrado de una prestigiosa universidad privada del barrio de Núñez.

Lo único que me interesaba, casi como ahora, era el cine, pero afrontaba una gran crisis personal y profesional, porque pensaba que era muy difícil llegar a tener una oportunidad, no digo vivir de hacer películas, sino de poder hacer una y exhibirla alguna vez en una sala.

Por aquellos años aprovechaba las mañanas y mediodías antes de las cursadas para asistir a las hoy extintas funciones de prensa del BAFICI, que eran gratuitas para estudiantes. Veía a los directores, a los críticos y las presentaciones de las películas y experimentaba una doble sensación: por un lado, una alegría de sentir que de algún modo empezaba a formar parte de todo ese mundo y esa ceremonia, pero por el otro, la tristeza y desilusión de pensar que quizá ese era el lugar elegido para mí en la historia. Siempre del otro lado, aplaudiendo lo que hacía otro, maravillándome por películas que jamás podría hacer. Por supuesto, un poco todavía me pasa.

En ese mar de emociones complejas, en el que se juega mucho de las expectativas autoconstruidas, me encontré con *Los ilusos*, y me cambió la vida.

Lo primero que puedo decir sobre la película es que, por muchos aspectos, parece una ópera prima, aunque no lo sea. Antes de dirigir *Los ilusos*, Trueba había filmado *Todas las canciones hablan de mí* (2010), una película pequeña, pero si se quiere más tradicional en términos productivos/industriales. Viniendo de ahí lo que sorprende en *Los ilusos* es que desborda una libertad creativa y fresca propia de quien no le debe nada a nadie ni espera nada. La característica central de una ópera prima, que es lo mejor y lo peor que suelen tener, es que es habitual que se hagan pensando que quizá nunca más se vuelva a realizar otra película. Por eso, son poco contenidas, más arriesgadas y personales. Generalmente transmiten esa sensación de “es ahora y puede que no sea nunca más”.

Yendo más a las cuestiones formales, *Los ilusos* es una suerte de ejercicio de cine dentro del cine. Hay cruce de formatos (digital y fílmico), hibridación entre la ficción y el documental y una autorreflexión sobre el proceso creativo y artístico del rodaje en sí mismo.

En términos narrativos, por un lado, existe una línea de ficción establecida a partir de retazos y viñetas en la que seguimos a León (Francesco Carril), un cineasta entre proyectos que deambula y pasa sus días en Madrid entre borracheras casuales con amigos y alguna que otra cita amorosa. No sabemos mucho de León, solo algunos detalles. Es alguien, pero tampoco alguien muy relevante. Está ahí, viendo qué pasa, si le podría ir mejor o si las cosas irán bien en el futuro. Luego, cada tanto, ingresa una línea en la que se va narrando y develando el proceso de rodaje y construcción de la película. A diferencia de lo que podría pensarse, evidenciando el truco de magia, Trueba refuerza, con muy poquitos recursos, lo hermoso y bello que es crear una película.

Lo más deslumbrante en *Los ilusos* no es el hecho de hacer convivir estas dos ideas, de las cuales ya hay muchas películas en la historia del cine que se encargan de eso, sino que radica en la naturalidad y –para ponernos un poco teatrales– verdad que alcanza a transmitir a los espectadores. Esa verdad está en las interpretaciones, en el equipo de rodaje y en la forma en la que se filma Madrid y los rincones de la ciudad que elige el director para construir este miniuiverso.

A diferencia de otras películas emblemáticas de la temática como *La noche americana* (François Truffaut, 1973), esta obra no tiene la pretensión de mostrar el cine como un monstruo indomable que arrasa con todo lo que tiene a su paso, sino que más bien apunta al oficio, al disfrute y al ingenio. Hacer una película, hacerla sin recursos, no es algo titánico, imposible o sublime, sino, volviendo a Truffaut, un verdadero acto de amor y de disfrute.

Perdido y encontrado

El cine de Jonás Trueba en general –y *Los ilusos* en particular– reproduce una temática común que entiendo es novedosa, que ha ido creciendo en los últimos años y que podríamos definir como la adultez frágil, o una suerte de films *coming of age* tardíos. A diferencia de lo que estamos acostumbrados a ver en las películas, los personajes de Jonás suelen ir creciendo con él y tener más o menos su mismo rango



Jonas y la cámara

etario. En ese devenir del tiempo entre *Todas las canciones hablan de mí* y *Tenéis que venir a verla* lo que aflora siempre es la incertidumbre, la nostalgia por lo que fue o por aquello que no fue y pudo haber sido, y una mirada incierta, un poco temerosa, aunque esperanzadora, al futuro. Los personajes de estas películas no saben bien por qué están donde están, pero intentan disfrutar del camino. Se cuestionan, se preguntan cosas y, la mayoría de las veces, no encuentran las respuestas.

Estos adultos, por fuera de los estereotipos habituales, no tienen las cosas claras. No son los referentes de las nuevas generaciones. Son personas que a medida que crecen descubren cómo es volverse más adulto. Primero es el desamor (*Todas las canciones hablan de mí*), luego la incertidumbre profesional y el miedo al futuro (*Los ilusos*, *Los exiliados románticos*), más tarde la vida en pareja estable (*La reconquista*) y, finalmente, el matrimonio y la mapaternidad (*La virgen de agosto*, *Tenéis que venir a verla*). Así, desde el final de sus 20 hasta sus 40, Jonás ha planteado siempre cuestiones generacionales en personajes que se repiten y que son a la vez iguales y diferentes. Y que funcionan como alter egos o sujetos con los que puede ir dialogando y discutiendo, y donde también el mismo público puede participar de esa conversación. Mención aparte tiene su obra descomunal *Quién lo impide*, donde el madrileño se mete de lleno en el mundo joven para explorar cómo es ser adolescente en la actualidad, y donde parece buscar en esos chicos las respuestas a muchos problemas del mundo adulto.

Trueba encuentra entonces en *Los ilusos* un alma mater que no había hallado en su primera película y que ha explorado luego en obras posteriores, que conforman una suerte de filmografía bucólica donde los intérpretes se repiten una y otra vez. Con más o menos dinero, en blanco y negro o a color, cada vez que Francesco Carril, Vito Sanz, Isabelle Stoffel o Itsaso Arana aparecen en alguna película de Trueba todo cambia. Uno ingresa a un universo integrado e interrelacionado donde las reglas ya están más o menos escritas y se van reinterpretando en el mientras tanto.

Viñetas de un mundo

Decía más arriba que *Los ilusos* es una película de viñetas y retazos, y en esa estructura esconde una síntesis prodigiosa entre la eficacia narrativa y la emoción necesaria para conmovir al espectador con muy pocos elementos. La película empieza en una fiesta. León está de copas con unos amigos. Por encima del protagonista sobresalen otros dos personajes, Bruno (Vito Sanz) y Lilian (Isabelle Stoffel). Después del bar los personajes, amanecidos, cruzan la Plaza Mayor de Madrid. Hay un corte e invade lo documental.

Más adelante volvemos a León y Lilian. Lilian quiere ser actriz, piensa en irse. León comenta por primera vez la película que quiere hacer. Finalmente, ellos dos se besan y se acuestan. De allí en adelante las

secuencias mostrarán a León en una librería, en el cine, en una videoteca, en pequeños restaurantes y en los bares de Madrid. Él conocerá a una periodista joven que quiere hacerle una nota, intentará seducirla, lo logrará y al mismo tiempo no. Todas estas dinámicas, a las que interviene el modo documental, tienen una única finalidad: hacernos saber que estas personas están vivas y habitan nuestro mundo. A menudo el cine invisibiliza lo humano y lo mundano. No sé si se lo han preguntado, pero generalmente sabemos poco del trabajo de los personajes, de cómo hacen para llegar a fin de mes, de sus familias, de sus relaciones interpersonales. La información que aparece es meramente utilitaria, está dosificada y tiene un propósito "actancial", solo sirve para hacer avanzar el conflicto. Esa vocación desmedida por construir un guion que sea un artefacto de relojería preciso muchas veces olvida los detalles, las mínimas expresiones y gestos de humanidad, que son necesarios para que una película, además, forme parte de un mundo posible. En un extremo opuesto a ese cine, Jonás Trueba hace de los pequeños detalles y destellos la tesis de su cine. En *Los ilusos* lo único que importa son los vestigios de humanidad de los personajes y el relato solo debe avanzar hacia donde estos momentos aparezcan.

En la línea de ficción del film, León está escribiendo una película sobre el suicidio. En un momento, en una librería pregunta por el libro de Émile Durkheim. Luego, en otros pasajes, se explaya más sobre su intención: no se trata de una película "tradicional" sobre el suicidio, sino de una historia en la que la muerte es solo una frontera para seguir viviendo. Muchos de los otros personajes no lo entienden o comprenden del todo y le debaten. Esa dinámica de discusión y de narrativas orales incorporadas en películas que hablan de otra cosa también es una mecánica habitual en el cine de Jonás Trueba y un elemento que repetirá en el futuro en casi todas sus películas.

Por último, hay algo precioso que no quisiera dejar de mencionar, en lo relativo a la forma en la que el dispositivo y quehacer cinematográfico aparece en la línea documental de la película. El cine sobre el cine no es una novedad ni mucho menos. Creería que no hay arte que más se autocelebre y festeje todo el tiempo. Lo usual, cuando esto sucede, como decía más arriba, es que la realización de una película sea un despliegue titánico, un esfuerzo desmedido en el que el rodaje se lleva todo puesto mientras ocurre y los cineastas terminan absorbidos por esa vorágine con tal de llegar a lo sublime. En *Los ilusos*, Jonás elige otro camino, el cine es celebrado no como algo apoteósico, sino como una artesanía, bella y cotidiana. No hay despliegues sorprendentes, no hay luces deslumbrantes, hay oficio y manualidades, como si fuera una feria en la que incluso una niña puede jugar con la cámara y con el propio material de registro.

En el fondo, esa es la idea y la razón más importante para festejar esta película. En algún punto, la declamación es que el cine es posible con lo que hay a mano, y, de ser así, cualquiera ya no solo puede soñar con hacerlo, sino que puede hacerlo. Y creer que uno puede, siempre es esperanzador, porque, como dirá una canción de Soleá Morente que el propio cineasta utilizará como mantra en otra de sus películas: *todavía tengo tiempo, todavía estoy aquí*.



Don Víctor, dirigiendo.

Cerrar los ojos para volver a verlo: sobre Víctor Erice

POR NÉSTOR FONTE

En el marco de la organización del especial nro. 40, "Pequeña obra maestra", con el que la Revista 24 Cuadros pone punto final a la modalidad de emisión periódica de ejemplares especiales en formato PDF, voy a permitirme desarrollar una nota en la que quiero compartir con todes ustedes algunas reflexiones, como una manera de sumarme a la celebración del inicio del año 16 de nuestra publicación y a los cambios que se vienen con el objetivo de alcanzar nuevos logros.

En estas circunstancias, teniendo en cuenta que la propuesta convocante para la participación en este especial funciona como una generosa invitación a los redactores para que escriban, desde su más libre subjetividad, una nota en la que compartan, con todes les compañeres y lectores pensamientos, opiniones, reflexiones e información significativa sobre aquel director o directora, o sobre aquella o aquellas películas, que consideran sobresalientes, en algún o muchos sentidos, pero que a su criterio, por alguna razón, no tiene, en estos días, el suficiente reconocimiento de acuerdo con los méritos que les reconocen.

Me ha resultado una proposición atractiva y les puedo asegurar que, después de tantos años de ver cine, hay en el baúl de mis recuerdos muchas experiencias destacables que se han perdido de vista por parte del gran público espectador. De todos estos tesoros desvanecidos, se me viene a la mente el gran director Víctor Erice.

Nacido en Carranza (Vizcaya), País Vasco, hace 82 años, Erice ha sido uno de los directores de cine de España más apreciados, pero lo ha sido más que nada por parte de cinéfilos y críticos, mas no sucede de manera significativa con el gran público que, sobre todo en estos tiempos, lo ignora, lo ha olvidado o, directamente, lo desconoce.

Su recorrido ha sido particular e interesante y su producción cinematográfica reducida, pero peculiar.

Comenzó estudiando Ciencias Políticas y Derecho para luego, siendo todavía un joven veinteañero, derivar sus estudios a la Escuela de Cine de Madrid en 1961. Allí rodó sus primeros cortos y, al tiempo que cursaba, comenzó a realizar trabajos de crítica cinematográfica, actividad a la que luego se dedicaría con intensidad junto a la docencia. En aquellos años, el joven Víctor, ejerció la crítica para diversas publicaciones y esto le permitió acceder a un mayor contacto con diversas personas y personajes del gremio.

En esos años sesenta, en los que Erice comenzaba a forjarse un sendero propio en el universo de la cinematografía, gobernaba España el régimen franquista del Generalísimo Francisco Franco, que con su impronta, sus políticas y su censura, limitó en gran medida los márgenes de creatividad en el sentido social, cultural e intelectual, e incluso en un sentido físico. Sin embargo, advertido del poder manipulador del séptimo arte, y de la rentabilidad que podría significar el fomento de una corriente mejor perfilada con el régimen y con ciertos valores que deseaba impulsar y promover, desde las esferas oficiales se intentó incentivar, a través de ayudas económicas, la creatividad de una nueva generación de jóvenes cineastas salidos de la remozada Escuela Oficial de Cinematografía.

Como resultado de este estímulo, aparecieron una serie de artistas, entre los cuales creemos justo destacar al productor Elías Querejeta y al director Carlos Saura, dos figuras trascendentes que cimentaron el resurgimiento del alicaído cine español, demasiado disciplinado y chato en los inicios del régimen post República, y este crecimiento permitió consolidar su reconocimiento, a partir de que comenzaran a asignarles premiaciones fuera de los límites de la península.

Fue en aquel contexto social, político y cultural, cuando en el año 1969, bajo la producción de Elías Querejeta, un joven Víctor Erice participó, junto con otros noveles realizadores, como lo eran José Luis Egea y Claudio Guerín (ninguno mayor de 30 años), en un largometraje colectivo titulado *Los desafíos*. Se trató de una producción española que los reunió con el propósito de innovar en un momento demasiado previsible, políticamente correcto y chato del cine español, acotado bajo los influjos del franquismo, con sus controles y censura.

A pesar de ese contexto condicionante, este film se atrevió a explorar algunos temas un tanto osados para la época y pudo llevarse a cabo a través del uso de una estructura fragmentada, que como un puzle armado con tres medimetrojes, en apariencia inconexos, sembró las bases de lo que, con el tiempo, devino en una progresiva apertura que fue rompiendo el corset que imponía el Régimen con el objetivo de limitar y oprimir sus movimientos y sus formas, a un molde tolerable a su cultura de concepción autoritaria.

En esa incipiente osadía se trataron temáticas relacionadas con desamores entre padres e hijos, esposos, compañeros de viaje. Tres historias con distintas maneras de expresar cómo una situación normal puede terminar desembocando en un estallido de violencia, y esta apariencia de normalidad es posible que haya sido la cuestión que despistó a los encargados de la censura de la época; o tal vez, los agarró cansados de los efectos de su propia mediocridad. De cualquier manera, para no tensar la cuerda, más allá de lo conveniente, las historias que contaban estaban protagonizadas por expatriados estadounidenses residentes en la impoluta España de los sueños húmedos nacionalistas.

Años después, en 1973, Erice estrenó su primer largometraje, *El espíritu de la colmena*, que le permitió su primer éxito reconocido y lo instaló como un considerable cineasta. En cuanto a sus otros dos colegas que compartieron el primer filme, el destino no fue promisorio, ya que Claudio Guerín, si bien consiguió su éxito con *La casa de las palomas* (1972), no pudo terminar su siguiente película, *La campana del infierno*, porque le llegó la muerte en un accidente en el set, mientras que José Luis Egea, por su lado, no volvió a dirigir.

Volviendo a Erice y su primer largo, hay quienes se atreven a afirmar que aquel filme se trató de una de las expresiones cinematográficas españolas más bellas y poéticas. Me sumo a esta opinión.

La película se inicia en “un lugar de la meseta castellana hacia 1940”, donde proyectan *Frankenstein*, el

film de James Whale (1933), ante un grupo de pobladores, entre los cuales hay niños que están fascinados con la fantástica historia que están viendo en la pantalla.

Entre las chicas se distingue Ana, una niña pequeña, conmovida por ese ser monstruoso creado por la ciencia a través de manos humanas, un nuevo ser que por su naturaleza es discriminado, menospreciado y perseguido, un personaje al que desea conocer.

El espíritu de la colmena, la película que nos relata esta historia, está escrita en un lenguaje audiovisual escrupuloso que casi que prescinde de las palabras para construir su discurso. Además, maniobra con el tiempo a voluntad y toma posición desde la evocación, avanzando por senderos poéticos coloreados con luz y manchados de sombras.

Su narración nos revela una crónica de sucesos históricos, representados por expresiones plásticas que se encuadran en sentimientos propios de una inocente mirada infantil, con referencias espacio-temporales y la utilización de metáforas para hacer alusión al complejo y dramático escenario del trauma de una guerra fratricida que dejó fragmentado el espíritu de un pueblo con una tradición asociada al sufrimiento colectivo. En este marco, el uso frecuente de planos frontales parece proponer una toma de distancia que haga posible el acto de reflexión al momento de la percepción, que el autor cree necesario.

Profundizando el análisis de este primer largo de Erice se destaca el uso alternativo de diferentes miradas sobre el acervo sociocultural y político heredado. Esto se plantea en la forma en la que el padre elabora su memoria y su experiencia, en cómo lo hace la madre, en cómo eso impacta sobre la sensibilidad y las expectativas de Ana y en cómo afecta el carácter y el comportamiento de su hermanita Isabel, con el valor agregado de combinar, en esas miradas, tanto las perspectivas de los adultos, como las interpretaciones de las niñas.

Más adelante, en 1983 Erice estrenó *El sur*, su segundo filme. Este largo del vizcaíno está basado en la novela homónima de la escritora Adelaida García Morales, su pareja, y protagonizado por Omero Antonutti y una jovencísima Iciar Bollaín. Ha sido una película muy bien considerada por la crítica y



premiada en Cannes. En lo personal tengo que confesar que, hasta el momento, es mi preferida, estimando su escueta pero importante obra cinematográfica. Presenta el curioso dato de que su rodaje tuvo que ser interrumpido por problemas de financiación y, de todas formas, se presentó un montaje de lo que se alcanzó a rodar como una película independiente al mencionado festival internacional que lo premió. En esas peculiares circunstancias, la buena acogida del filme y varios desencuentros entre Erice y el productor, Elías Querejeta, terminaron anulando por completo la filmación de la segunda parte para dejar la película como finalizada en la versión que conocemos.

En el argumento, Agustín Arenas, un hombre de origen sureño, médico y zahorí, y expreso político, vive con Julia, su mujer, maestra represaliada tras la Guerra Civil, y Estrella, la hija de ambos, en el norte de la península. Es otoño y la casa en la que viven lleva el nombre de la Gaviota.

La niña siente una especie de fascinación por su padre y, por ello, no deja de observarlo de manera permanente. Sin embargo, hay cosas de su padre que no alcanza a comprender y esto estimula todavía más su interés.

La llegada del sur de la vieja y venerable Milagros, junto a la abuela de Estrella, para estar presentes en el día de su comunión, comienza a revelarles a la niña algunos de los secretos que guarda su padre. Entre ellos los graves problemas de relación que él mismo tuvo con su padre, el abuelo de Estrella. Entre los principales motivos está la política.

Un día Estrella descubre, en el despacho de su padre, unos dibujos con el nombre de una mujer: Irene Ríos. En breve averigua que esa mujer es una actriz al ver el cartel de una película que se proyecta en un cine de la ciudad.

A continuación, encuentra la moto de su padre que está en un bar cercano escribiendo una carta destinada a un antiguo amor.

Días después, rechazado por la mujer a la que escribió, Agustín reacciona desapareciendo de su casa y Estrella empieza a sospechar de la conducta de su progenitor y a perder la admiración que le tiene.

El tiempo pasa, Estrella se transforma en una señorita, y en una ocasión se anima a hablarle a su padre de Irene. Agustín mantiene reservas sobre su pasado vinculado a la actriz y Estrella se retira dejándolo solo.

Esa noche, Agustín vuelve a irse de la casa y por un detalle muy personal entre ella y él, Estrella descubre que esta vez la desaparición será para siempre.

Tras el suicidio de su padre, la joven Estrella enferma y para salir del trance decide viajar al sur para ver, con sus propios ojos, aquello de lo que su padre eligió alejarse por propia voluntad.

Si *El espíritu de la colmena* mantiene el rango de la más hermosa película hispana del siglo XX, es en gran parte porque Elías Querejeta (su productor) impidió que, diez años más tarde, *El sur* se desarrollara en su totalidad, de acuerdo con el proyecto del autor, porque de haber sido así, con seguridad, este filme de 1983 se hubiera ganado para sí esa excelsa calificación.

De todas formas, ambos largometrajes comparten lo siguiente: la infancia como un universo de constelaciones sensoriales donde todo parece ser posible y la idea de que hay cierta sabiduría en la niñez que se suele vehiculizar a través de la belleza, virtudes que se pierden cuando se crece y por ello se fortalece la autoconciencia.

Parece una especie de declaración de principios estética, que Erice asume como propia y le permite apartarse de un cine anclado solamente en lo narrativo y lógico, aplicando una mirada ampliada, en favor de un cine más sensorial en el que las emociones y las imágenes, más que los datos y las acciones, definen el sentido del relato.

Casi una década más adelante, en 1992, Erice estrenó *El sol del membrillo*, su tercer largometraje. En esa oportunidad, filmó una película no muy fácil de clasificar (considerada en ocasiones como documental). Un filme que nos habla acerca del proceso de creación de una obra pictórica por parte del artista manchego Antonio López, además de proponer una reflexión sobre el arte. Para ello, Erice y López trabajan desde lo metafórico la cuestión del paso del tiempo y la propia existencia del hombre.

Luego de estos tres largometrajes, Erice trabajó en varios proyectos cinematográficos que, por desgracia, no llegaron a fructificar. De estos proyectos truncos se destaca el acontecido en 1999, cuando estuvo a punto de dirigir la adaptación cinematográfica de la novela de Juan Marsé, *El embrujo de Shanghai*, pero, otra vez, diferencias con el productor, en este caso Andrés Vicente Gómez, cancelaron el rodaje dos meses antes de su comienzo. Como consecuencia de esta cancelación, el relato escrito por Erice se terminó publicando como un libro titulado *La promesa de Shanghai*.

También hizo algunos cortometrajes, entre los que se destaca *Alumbramiento*, como parte de una antología fílmica denominada *Ten Minutes Older*, un proyecto producido como homenaje al cortometraje homónimo de 1978, dirigido por Herz Frank. El productor Nicolas McClintock concibió esta antología como una ofrenda a aquel corto, lo que produjo que varios cineastas de todo el mundo reflexionaran sobre su concepción del tiempo. Para ello, se establecieron las siguientes normas: las películas debían durar diez minutos y en ellas tenía que aparecer un reloj al menos una vez. Directores como Víctor Erice, Aki Kaurismäki, Spike Lee, Bernardo Bertolucci o Jean-Luc Godard fueron algunos de los encargados de la creación de estas pequeñas piezas, entre las que es notable el filme del director vasco.

Ahora estamos en 2023, y si bien vale la pena brindarle un elogio y una recomendación para ver sus películas, ante las nuevas generaciones, con el objetivo de mantener en vigencia su condición de autor cinematográfico de valía, como hemos visto en el resumen precedente, es cierto que pasaron muchos años sin que supiéramos de él, sin que nos llegara algún material novedoso o alguna información que lo diera a conocer entre los jóvenes y que, al mismo tiempo, nos ratificara que el tipo sigue vigente.

En este sentido, por suerte, nos hemos enterado de que, en la actualidad, con 82 pirulos, Don Víctor está preparando una nueva película titulada *Cerrar los ojos*, un relato audiovisual que tiene que ver con algunos de sus temas habituales: la memoria y las especulaciones acerca de las cosas que no se dicen, y las personas queridas que guardan secretos, probablemente tristes.

Se sabe que los personajes principales, a cargo de Manolo Solo y José Coronado, son un viejo director y un actor que alguna vez desapareció a orillas del mar, y que durante años fue dado por muerto. También, que el reparto lo completan María León, Soledad Villamil, Ana Torrent, Petra Martínez, Juan Margallo y otros artistas de más mérito que fama.

Un reparto tan extenso, con una figura de renombre popular como Coronado, más el aporte de once firmas fuertes y organismos de cine y televisión, situaciones que ponen en evidencia el interés que ha provocado su regreso. Entre los aportantes se destacan la española Tandem Films, de socios peninsulares y argentinos, y la argentina Pampa Films. A esto se suma la participación de dos colaboradores de lujo, el guionista Michel Gaztambide, conocido por *Vacas*, y el músico porteño Federico Jusid (hijo del director Juan José Jusid y la actriz Luisina Brando).

Un último dato importante sobre la nueva película es que se desarrolla, en buena medida, en el Museo del Prado de Madrid, un lugar que Erice frecuenta desde siempre, porque, según afirma: "el cine se relaciona con la pintura y no tanto con la palabra". Un hecho que corona un discurso coherente que Don Víctor ha mantenido durante su producción cinematográfica de escasa cuantía, pero de notable profundidad dramática y alto compromiso creativo.



La historia de La Fruta

POR MARIANO CASTAÑO

No le cuenten a nadie, pero el tema original de este último número era "grandes escenas de películas menores". De hecho, siempre tuve elegida la mía. Se trataba del final de *Una acción civil* (*A Civil Action*, Steven Zaillian, 1999). El abogado Jan Schlichtmann, interpretado por John Travolta, lleva adelante una demanda colectiva representando a los habitantes de un pueblito por la contaminación que sufren de parte de una gran compañía química. Contrario a su accionar habitual, se involucra más allá del deber con los representados, enfrenta a una multinacional gigantesca, pone dinero de su bolsillo y, como era de esperar, quiebra. Los asociados de su estudio jurídico lo echan, se separa de su mujer, vende todas sus pertenencias y termina en una audiencia de bancarota, frente a la jueza, interpretada por Kathy Bates en un cameo.

La jueza da cuenta de la situación y dice que, francamente, es difícil de creer que después de 17 años de ejercicio de la abogacía, y siendo Jan un abogado conocido, tenga solo 14 dólares en su cuenta bancaria y una radio portátil. La jueza, empática, pregunta: *¿Dónde fue todo el dinero? ¿Qué pasó con las propiedades? ¿Qué pasó con sus efectos personales?* Schlichtmann mira hacia abajo. No tiene respuesta. La jueza, finalmente, pregunta *¿Qué pasó?* Y ahí Travolta demuestra que no nació solo para bailar. Levanta la vista un instante. Suspira. Clava los ojos. La imagen funde a negro. El final es poderosísimo. Es el opuesto perfecto al gran discurso legal de los thrillers de la época: es un elogio al sacrificio en silencio. Pero, bueno, no es el tema que terminamos tocando.

Las pequeñas obras maestras, tal como las planteamos desde *La 24 Cuadros*, son aquellas películas que no son clásicos indiscutidos, tal vez ni siquiera son buenas películas, pero que por alguna razón resuenan en nosotros. No es una glorificación del bizarro o el fallido, sino la reivindicación de películas que pasaron sin pena ni gloria. *Siempre locos* (*Still Crazy*, Brian Gibson, 1998) es una de ellas. La mía. Era obvio, trabaja Bill Nighy. Veo cualquier cosa en la que actúe Nighy.

Tony Costello (Stephen Rea), el tecladista de la otrora legendaria banda Strange Fruit, sobrevive del usufructo de las máquinas expendedoras de preservativos ubicadas en baños de restaurantes y demás áreas de servicios de las

Islas Baleares. Tony tiene un encuentro casual con el hijo de un importante organizador de eventos musicales. Se cumplen 20 años del festival (claramente inspirado en Glastonbury) en el que Strange Fruit se separó, y todavía no puede digerir el hecho. El muchacho, un fan de la banda, le propone volver a tocar. Tony no ha quedado en contacto con sus compañeros ni con el ambiente musical en general. Ahora, para tener una chance más, debe reunir a los miembros originales y organizar una gira para prepararse. Para cumplir su objetivo, se contacta con Karen (Juliet Aubrey), exasistente de la banda. Ella les siguió el rastro a los integrantes de "la fruta". Se trata de David "Beano" Baggot (Timothy Spall), el baterista, que vive con su madre y es perseguido por el fisco inglés; Les Wickes (Jimmy Nail), el malhumorado bajista, que tiene un trabajo como techista, y Ray Simms (Bill Nighy), el cantante que está dilapidando lo que queda de su fortuna, ya que es el único que siguió ligado a la música como solista, pero su carrera está en ruinas. Fuera de alcance, está Brian Lovell (Bruce Robinson), guitarrista y compositor, que sufrió un colapso mental y desapareció de la faz de la Tierra y se presume muerto. Además, el cantante original de la banda, hermano de Brian, falleció de sobredosis. Ray Simms fue su exitoso reemplazo.

Parte del disfrute se da en las referencias cruzadas y reinventadas sobre la historia del rock. Beano es una especie de John "Bonzo" Bonham, de Led Zeppelin. Excesivo, ligeramente ebrio, siempre en estado de exaltación. Ray es un *rockstar* permanente, en parte David Coverdale y en parte Ozzy Osbourne; su esposa Astrid (Helena Bergström) está basada en Sharon Osbourne. Les Wickes, el bajista, es el arquetipo del bajista malhumorado del rock. Casado, con hijos, trabajador, no tolera al "nuevo" cantante, que fue Ray. Podría ser una especie de John Deacon. Luego, Tony, el tecladista sólido y conciliador, parece inspirado en Jon Lord. Por último, Brian, el guitarrista perdido, es Syd Barrett.

La banda se completará con Luke (Hans Matheson), un joven guitarrista que enamora a Clare (Rachael Stirling), hija de Karen. Cuando la banda se junte y comiencen los ensayos, aparecerá el narrador de la película, que es el plomo y sonidista de la banda, Hughie, interpretado por el humorista escocés Billy Connolly.

Por supuesto, todo irá mal. En la gira, afloran los conflictos del pasado sin resolver, sumados a los nuevos ocasionados por la vejez. La película se apoya en el carisma y timing cómico de su elenco, que es un lujo imposible. Brilla Bill Nighy como el *frontman* ególatra pero frágil, Timothy Spall, como el baterista que nunca creció y Stephen Rea, como el conciliador que trata de mantener los egos bajo control y de conquistar a su amor imposible de veinte años atrás. En medio de todo, Hughie ironiza sobre el fracaso permanente de esta banda de soñadores/perdedores.

Siempre locos es una película liviana sobre el arte perdido de ser una banda de rock. No tiene la responsabilidad de representar personajes reales ni a una época, como pasaba en *Velvet Goldmine* (Todd Haynes, 1999), o en *Casi famosos* (*Almost Famous*, Cameron Crowe, 2000). No quiere ahondar sobre los peligros del estrellato, o el negocio que se fagocita a los artistas populares, sino que, como en un tango, lo que manda es la nostalgia sobre un pasado que, tal vez, se recuerda más brillante de lo que fue realmente. Y, sobre todo, sobre las segundas oportunidades.

Brian Gibson, el director de la película, falleció poco después de filmarla. En su haber tenía unos pocos títulos. Se destacan *What's Love Got to Do with It* (1993) y *La jurado* (1996). Nos dejó un cuento con múltiples reminiscencias, que bebe de las aguas de la historia del rock inglés, sus anécdotas y protagonistas, que jamás se pone solemne. Ama profundamente a sus personajes que, a pesar de estar en la línea fronteriza del patetismo, siempre se mantienen del lado de la calidez y el amor por la música.

No se me ocurre una película mejor para cerrar *La 24 Cuadros*. Una recomendación que no sea obvia. Una película que te hace sentir bien. Algo que tal vez viste, pero no le prestaste atención. Para eso debería servir una revista. La llama sigue encendida.



Harvey Keitel, en modo Diabolo

Un maldito policía

POR MARCELO ACEVEDO

¿Puede una película que tiene solo dos disparos en su hora y media de duración ser un neo noir denso y oscuro? Sí, puede. Y si esos disparos ocurren en la última escena de la película y para colmo fuera de cuadro, ¿puede tratarse de un policial sucio y ultraviolento? Sí, puede. Pero si además esos dos únicos disparos consecutivos fuera de cuadro en la última escena no los realiza el protagonista, sino que los ejecuta alguien que nunca llegamos a ver porque lo hace desde dentro de un coche que tapa al otro coche, que es el objetivo, ¿puede ese film ser un neo noir denso, oscuro, sucio y ultraviolento? Solo si el director se llama Abel Ferrara y la película es *Un maldito policía* (*Bad Lieutenant* -1992). Y puede porque Ferrara retrata un descenso al infierno urbano y una noche del alma tan espesa que solo podía culminar así: con un coche detenido frente al –ahora demolido– casino Trump Plaza en New Jersey, con una fotografía gigante de Evander Holyfield –“¡son los noventa, baby!”–, grita por todos lados ese plano–, otro auto que se acerca y “¡bam! bam!”–, listo, es todo. El director no precisa mostrarnos nada porque no necesitamos ver nada más. Todo fue construido con anterioridad, de forma recursiva, en secuencias iterativas, noche tras noche mientras vemos al teniente (Harvey Keitel) mimetizarse con una ciudad oscura –literal y metafóricamente–, sucia –literal y metafóricamente– y violenta.

La trama de *Bad Lieutenant* no podría ser más simple: un teniente tiene que encontrar a una pandilla que violó a una monja dentro de una iglesia. El problema es que el teniente es terriblemente corrupto y adicto a las drogas duras, entonces no hay pesquisa. Debería haberla, pero no la hay. Al final el teniente da con los perpetradores del aberrante crimen de pura casualidad, resuelve el caso de carambola y lo cierra de manera totalmente ilegal e injusta, aunque él entiende que de esa forma redime todos sus pecados. ¿Y entonces? Si hay crimen, pero no hay pesquisa, ¿qué hay? A cambio de una investigación, tenemos muchas peripecias turbias: compra y venta de drogas y mucho consumo, robo de dinero, detenciones ilegales, pajas asquerosas que incluyen un extraño abuso a una adolescente, más consumo de drogas y encuentros con Jesús dentro de una iglesia. Lo sagrado, lo profano y lo corrupto se cruzan en el camino místico del teniente en su búsqueda de una redención sucia. No hay pesquisa, pero a cambio hay un

descenso a los infiernos, un verdadero tour de force –y yo sé que esta definición está un poco gastada y se convirtió en un cliché, pero acá no tengo ninguna duda, no hay mejor forma para definir el viaje del protagonista– tanto del personaje como de Harvey Keitel, que lleva su actuación al extremo y deja el corazón para poder interpretar a este personaje patético, horrible, de manera sublime. Se nota que Ferrara odia a su personaje y quiere que los espectadores también lo odiamos. Acaso Keitel también lo haya odiado. Ambos, desde sus roles, hacen todo lo posible para que no empaticemos nunca con el teniente. Digamos que ya de por sí no es muy difícil odiar a un policía, y mucho menos a un policía corrupto. Pero Ferrara y Keitel transforman al teniente en un ser repulsivo, sin ninguna posibilidad de redención. Ahí está la escena de la paja frente a las chicas en el auto que borra cualquier resquicio de duda que pueda tener el espectador. El teniente no es un hombre maldito al que la vida le jugó varias malas pasadas, que lo golpeó y lo transformó en esa porquería de persona, más bien es un señor que, teniendo familia, trabajo, una casa y auto, eligió esa vida de mierda.

Bad Lieutenant es una película incómoda. Incómoda para el espectador, para la crítica, y seguramente para los actores. Es una película incómoda desde lo narrativo y desde lo formal. Es realismo sucio con influencias de la violencia del eurocrime, es cine de guerrilla al estilo John Cassavetes, ajeno al guion de hierro y lleno de improvisación: planos casi siempre cerrados, con mucho movimiento interno y suciedad, en escenarios oscuros, cámara en mano y actuaciones al límite. Alfred Hitchcock alguna vez dijo: “Algunos films son trozos de vida, los míos son trozos de pastel”. *Bad Lieutenant* es un trozo de vida apesosa o de pastel rancio, dirigido por un ítalo-irlandés nacido y criado en el Bronx neoyorquino que fue adicto a las drogas durante 40 años, con un guion escrito por una adicta que murió de un paro cardíaco por sobredosis de cocaína –Zöe Lund, quien además de haber protagonizado *Ms. 45* (1981), la segunda película de Ferrara, un film rape and revenge en el que encarna a una chica violada que busca venganza vestida de monja, comparte una escena depresiva e inolvidable con Harvey Keitel en *Bad Lieutenant*–, basado en un hecho real ocurrido en Harlem Hispano en 1982. Es una película, repito, incómoda, en la que asistimos a la destrucción de un personaje en busca de una redención que sabemos que nunca va a conseguir, y nos alegramos por ello, porque el director y el actor principal nos enseñaron a odiarlo, a no tenerle piedad, a sentir lástima por él. Pero lástima de la fea. Mierda, hay que conseguir eso con un personaje. Cuánta saña, pero qué bien narrado y construido todo. La dupla Ferrara-Keitel es de lo mejor que nos regaló el cine negro.

Bad Lieutenant es un film de culto protagonizado por un personaje roto, un policía que es adicto a las apuestas y a las drogas duras, que tiene una familia idílica a la que casi no ve porque prefiere a las prostitutas y los dealers, que llora como un niño desesperado ante una teofanía; que no gasta una sola bala en toda la película y que nos enseña que se puede dirigir una obra maestra, un neo noir oscuro, denso, sucio y ultraviolento, con solo dos disparos fuera de cuadro en la última escena.



Resistir ante todo

POR ROBERTO GIUFFRÉ

Enki Bilal es un conocido guionista y dibujante de historietas yugoslavo nacionalizado francés, pero lo que pocos saben es que también ha dirigido tres largometrajes que representan lo más emblemático de sus dos obsesiones reflejadas en casi toda su obra gráfica. La primera es mostrar las relaciones de poder; de un lado se encuentran los que dirigen, aquellos que casi de forma natural han sido o se han autoimpuesto como gobernantes de la mayoría y abusan de su condición, y del otro lado se encuentra la Resistencia, generalmente encarada por aquellos que no están conformes con el sistema establecido y hacen todo lo que tienen a su alcance para revertir la situación. La segunda es la trascendencia, desde el antiguo mito de Gilgamesh hasta nuestros días, los seres humanos queremos dejar una marca de nuestro paso, ser recordados por nuestras acciones o, en el mejor de los casos, tal y como intentó el antiguo rey sumerio, alcanzar la inmortalidad.

Mi primera aproximación a la obra de Bilal fue de casualidad. Cuando tenía unos 9 o 10 años llegó a mis manos una revista de historietas muy famosa en aquella época, que fragmentaba y realizaba pequeñas entregas de varias narraciones gráficas europeas. En ella había unas 6 hojas de una historia llamada *La feria de los inmortales* (1980), que me atrapó de inmediato. Lo cargado y detallado de sus dibujos, más una trama que se proponía inquietante, una pirámide que flota sobre la Ciudad Autónoma de París del año 2023 donde los dioses egipcios juegan al *Monopoly* para intentar comprender a la humanidad, mientras en el exterior un representante de la Iglesia bendice al gobernador y da un discurso sobre la pureza racial y el enfrentamiento a los engendros de Satán. Mi frustración fue enorme al darme cuenta de que continuaba en el siguiente número, algo que nunca conseguí, y debieron pasar muchos años, ya siendo adulto cuando accedí a la obra completa y descubrí que no se trataba de una sola historieta, sino de tres tomos conocidos como *La Trilogía de Nikopol*, tal el nombre del protagonista.

Mayor fue mi sorpresa cuando en pleno auge del videoclub, encontré en los anaqueles una película cuya tapa remitía directamente a *La feria de los inmortales*, la que alquilé de inmediato y llevé a mi casa como si hubiese encontrado un tesoro. Se trataba de *Immortel (ad vitam)* (Enki Bilal, 2004), cuyo guion se

inspira en los dos primeros tomos de dicha trilogía. Es una película híbrida, que reproduce la estética del cómic europeo, por lo que combina animación computarizada, tanto de ambientes como personajes, con actores reales; esta búsqueda estética logra dar la impresión de que estamos presenciando una secuencia animada de videojuego. En cuanto a su trama, el film intenta desarrollar muchos conceptos en poco tiempo, por lo que en algunos momentos se queda a medio camino y el espectador debe hacer un esfuerzo por componer una trama compleja; pero la idea de opresor versus oprimido se comprende a la perfección y los distintos personajes principales alternan entre estos dos roles. En lugar de ocurrir en París del 2023, la acción se traslada a Nueva York del año 2095, donde la sociedad está dominada por la dictadura de la medicina, representada por la empresa Eugenics; los seres humanos cambian partes de su cuerpo por mejoras tecnológicas con la finalidad de alargar su vida indefinidamente. El dios Horus, cuya voz es interpretada por el actor Thomas M. Pollard, uno de los creadores de la Humanidad, es condenado a perder su inmortalidad por sus congéneres y ha pedido siete días para caminar y relacionarse con aquellos que ha creado. Sus intenciones son bien concretas, busca una mujer poco común para reproducirse, a la vieja usanza de los relatos mitológicos. En este caso Horus representa la resistencia hacia sus hermanos dioses, ya que conseguir descendencia es una manera de perpetuarse. Pero para lograrlo debe ocupar el cuerpo de un hombre sin modificaciones, porque los humanos mejorados no pueden soportar un dios en su interior. Aquí hace su aparición Nikopol, interpretado por Thomas Kretschmann, un revolucionario que se opuso a las modificaciones genéticas promovidas por Eugenics y fue condenado a pasar 30 años congelado. Debido a una falla técnica en la prisión, Nikopol queda libre un año antes de cumplir su condena y es abordado por Horus, como si de un títere se tratase. Es clara la diferencia de rol del dios egipcio que, mientras tiene su forma divina ejerce una resistencia hacia sus pares y, cuando se relaciona con los humanos, seres claramente inferiores, ocupa el rol de opresor. Los papeles femeninos se encuentran a cargo de dos actrices, la directora médica de Eugenics, Elma Turner, interpretada por Charlotte Rampling, mientras la actriz Linda Hardy se pone en la piel de Jill, la futura amante de Horus. El personaje de Jill está caracterizado como una mujer enigmática con un origen extraño que no queda del todo claro, se presume que es la última de una raza humanoide extraterrestre, esto se evidencia en sus cabellos de color azul. Jill representa la resistencia a la desaparición y el olvido. Esta condición es suficiente para que Eugenics ponga sus ojos sobre ella, convirtiéndola en su conejillo de indias para experimentar con diversos elementos. En medio de estos hechos, Horus, ocupando el cuerpo de Nikopol, la encuentra y la obliga a tener relaciones sexuales con el objetivo de dejarla encinta. Durante toda esta peripecia, Nikopol ejerce la doble función de opresor y oprimido, ya que es consciente de la "violación divina" que está cometiendo. Recordemos que en las diversas mitologías los dioses se acuestan con mujeres sin importarles su consentimiento, pero no puede oponerse puesto que su cuerpo está siendo manipulado por el dios. Durante un momento en el que Horus no ejerce su poder, Jill y Nikopol se aman con pasión y se logra el objetivo planteado. Finalmente, Horus acepta su destino y regresa a la pirámide para afrontar su muerte, mientras que Nikopol es llevado a la prisión para completar el año que le falta. Elma Turner se solidariza con Jill y la ayuda a escapar hacia París, cambiando su rol de opresora por el de benefactora, ciudad donde Nikopol, una vez finalizada su condena y liberado de Horus, irá a buscarla para encontrarla con su hijo. La resistencia ha dado frutos, los tres elementos de esta trinidad: divinidad, terrestre y alienígena han vencido a la muerte y se perpetúan en la forma de este nuevo mesías que ha nacido de la unión de los tres.

Luego de haber disfrutado esta película, descubrí que Bilal había dirigido antes dos largometrajes más. El primero del año 1989 se llamó *Bunker Palace Hotel*, y el segundo, realizado en 1996, *Tykho Moon*. Las obsesiones temáticas y los personajes enigmáticos propuestos por Bilal también se ponen de manifiesto en estos dos filmes. Ambos presentan ambientes opresivos, dirigidos por seres casi todopoderosos que buscan perpetuarse tanto física como ideológicamente, y personajes que ejercen una resistencia; el arquetipo de la mujer enigmática con cabellos de colores y el protagonista masculino dominado también se hacen presentes en ambas narraciones.

Bunker Palace Hotel plantea el derrocamiento de una dictadura imaginaria por parte de un grupo revolucionario, por lo que los representantes del antiguo poder se ocultan en un hotel subterráneo creado para sobrevivir a este tipo de eventualidades, con la secreta esperanza de que su presidente, ser al que se le atribuyen cualidades casi divinas, los salve y restaure el orden establecido por mucho más tiempo. Esta situación es una alegoría a la República Social Italiana establecida en el municipio de Saló



Tykho Moon (1996)

por parte de Benito Mussolini en un intento de perpetuar el fascismo bajo el ala del Tercer Reich. Allí se infiltra Clara, la líder rebelde de cabellos rojos que remiten indefectiblemente a la revolución comunista, interpretada por Carole Bouquet; el protagonista masculino lo encarna Jean-Louis Trintignant, Holm, un torturador que recuerda a los criminales de guerra nazis y funciona como títere del presidente. En el hotel se refugia un grupo variopinto de personajes que poco a poco irán siendo eliminados, hasta que el final descubre una especie de juego sádico manipulado por un ser que ostenta un poder absoluto y cuyas intenciones se dirigen a mantener el control por siempre.

Tykho Moon traslada la acción a la luna, que funciona como espejo de un planeta Tierra que se extingue y replica de forma burda y desordenada los lugares icónicos de París, ciudad que además se encuentra dividida en dos por un muro gigante que separa a los ricos de los pobres, alegoría de Berlín de la postguerra. La sociedad se encuentra oprimida por la familia MacBee, que está amenazada de muerte por Tykho Moon, un hombre presuntamente muerto que se extiende como una sombra sobre los opresores y los va eliminando de a uno. La mujer enigmática, Lena, cuyos cabellos cambian de color, aunque por una cuestión estética más que simbólica, está representada por Julie Delpy; y el protagonista masculino, Anikst, es el actor Johan Leysen, personaje que es llevado de un lado al otro por Lena mientras intenta descubrir su verdadera identidad. Esta película muestra el conflicto del opresor contra el oprimido desde la óptica de los poderosos, que viven permanentemente con miedo a ser asesinados por alguien que supuestamente debería haber sido borrado de la ecuación hace mucho tiempo. La gesta personal de Tykho Moon beneficiará a una sociedad que se encuentra dormida y no hace nada por resolver su situación de opresión.

Si bien solo la última de las tres películas de Enki Bilal está basada en una historieta, se nota que todas están influenciadas por esta forma de contar historias de la que proviene su realizador. Tanto los encuadres, como los tiempos internos de la narración logran que el espectador sienta que está viendo un cómic en acción real. Lamentablemente la filmografía de Bilal solo abarca estos tres filmes, pero sin duda, con sus aciertos y sus fallos, nos ha entregado tres pequeñas obras maestras.



The Monster Squad

POR JUAN PABLO MAZZINI

No recuerdo con exactitud si fue a fines de los 80, o a principios de los 90, que por el viejo canal 11 o Telefé (sí, efectivamente fue en los 90) me encontré con una película que llamó mi atención desde su título: *Escuadrón Anti-Monstruos*.

La publicidad insinuaba a un grupo de niños que parecían enfrentarse a los monstruos clásicos de la Universal, e incluía una escena en la que uno de ellos le daba una patada en la entrepierna al Hombre Lobo.

No hace falta aclarar que eso fue más que suficiente para que quisiera ver ese material, que encima se proyectaba en horario central. Pero mis intenciones se vieron frustradas por la censura familiar que, cambiando de canal a los pocos minutos de iniciada la película, consideró que el contenido no era apropiado para sus impolutos hijos.

En los años siguientes traté de dar con esta obra, pero no la encontré en ninguno de los videoclubes de mi Florencio Varela natal. Finalmente, pude dar con ella en un videoclub de La Falda, provincia de Córdoba, durante unas vacaciones. Esta vez, los entes censores, en un inédito acto de magnanimidad, me dejaron alquilarla. Ahora sí, ese film del cual había visto solo una publicidad, y unos pocos minutos, estaba en mi poder. No hace falta aclarar que mis expectativas eran muy altas, y debo decir que fueron superadas con creces. El Escuadrón Anti-Monstruos me había atrapado.

Muchos años después, ya siendo adulto, decidí, internet mediante, reencontrarme con esas imágenes y sonidos. Situación riesgosa porque, como bien sabemos, muchas cosas que han impresionado nuestra niñez o preadolescencia suelen decepcionarnos al crecer. No fue el caso: volví a disfrutar del material de manera incuestionable, y a raíz de eso, mi obsesivo enciclopedismo me llevó a indagar sobre el director de la obra en cuestión.

El tipo se llamaba Fred Dekker, y jamás había oído hablar de él. Sin embargo, al investigarlo, me encontré con que este realizador y guionista, a veces de manera discreta, cuando no anónima, había dejado su particular huella en varios films, sagas y franquicias que yo conocía muy bien.

El hombre tras bastidores

Fred nace en San Francisco en el año 1959, y desde su niñez manifiesta una muy marcada atracción por los cómics y el cine clase B. Este interés trasciende el mero fanatismo y lleva al joven Dekker a formarse como cineasta en la UCLA.

Ya entrados los 80, Steve Miner, director de *Friday the 13th. Part II* (1981) y *Friday the 13th. Part III* (1982), logra un acuerdo con la productora japonesa Toho para dirigir una película de la saga de Godzilla y contrata a Dekker para la escritura del guion. Por motivos técnicos y presupuestarios, el proyecto no se concreta, pero mucho de la historia base escrita por Dekker se utilizará en otros films: *The Return of Godzilla* (Koji Hashimoto, 1984) y *Godzilla 1985* (R. J. Kizer, Koji Hashimoto, 1985), corte americano de *The Return of Godzilla*. Dekker no fue acreditado como autor en ninguno de los dos.

Más allá de este traspie, la relación laboral con Steve Miner continúa y Dekker escribe la historia que se convertirá en el guion de *House* (1986), película que amalgama terror y comedia, y cuya dirección estará a cargo del propio Miner.

El año del estreno de *House*, Fred Dekker debuta como realizador y estrena su primer largometraje: *Night of the Creeps* (1986).

Escrita por él en casi tres semanas, la obra es un evidente homenaje al cine de terror y Sci-fi de los 50 y 60, con el agregado de fuertes dosis de gore y humor negro.

Pese a dar un abordaje bastante fresco y novedoso al tópico de los muertos vivientes, plantear un ritmo trepidante y sostenerse en situaciones que todo el tiempo descolocan al espectador, a fuerza de shock y risas incómodas, *Night of the Creeps* no fue bien recibida por el público en su momento, además de que generó fuertes desavenencias entre los estudios y Dekker respecto al contenido del corte final. Desavenencias que, según algunas fuentes, pudieron repercutir de forma negativa en la distribución de la película.

Pero Dekker no se rinde y arremete con su segundo opus: *The Monster Squad* (1987), que por estas tierras conocimos como *Escuadrón Anti-Monstruos*.

Esta vez compartirá la autoría del guion con Shane Black, guionista de *Lethal Weapon* (1987) y director de *Iron Man 3* (2013), quien se convertirá en un socio creativo recurrente del Dekker. Al igual que en *Night of the Creeps*, la propuesta, pese a su originalidad, no logró conectar con la audiencia.

De todos modos, la historia le dará la razón a nuestro querido amigo. Primero, en el año 2006, James Gunn saca a la luz *Slither*, un film sospechosamente similar a *Night of the Creeps*. Luego llegará la megapopular serie *Stranger Things*, que ya lleva varias exitosas temporadas, y que opera sobre varios conceptos propuestos en *Monster Squad*. Solo con el paso de los años, los dos hijos de Dekker serán de forma progresiva comprendidos y reconocidos, adquiriendo, para algunos, el estatus de materiales de culto.

En los años posteriores, Dekker se aboca de lleno al trabajo de guionista y escribe las historias base de obras como *Ricochet* (Russell Mulcahy, 1991) o *If Looks Could Kill* (William Dear, 1991). Al tiempo que también se ocupa de varios episodios para la serie *Tales from the Crypt*, dentro de la que se mueve como pez en el agua, llevando a su particular territorio los relatos de la EC Comics.

De sus aportes al Guardián de la Cripta se destacan el terrorífico relato navideño "And all Through the House" (Robert Zemeckis, 1989), considerado por los fans como uno de los mejores episodios de la serie, y "The Thing from the Grave" (1990), dirigido por el propio Dekker.

En el año 1993, Fred Dekker recibirá el tiro de gracia en su carrera al hacerse cargo de *Robocop 3* (1993). No eran pocos los desafíos que el realizador debió afrontar al momento de abordar este paquete. Tenía que ajustar un guion escrito por Frank Miller. La productora Orion estaba al borde de la quiebra y veía en esta película su luz al final del túnel. Y debió surfear presiones para transformar al violento policía metálico en una figura ATP y *family friendly*.

Dekker acepta de buen grado todas estas circunstancias, viendo en ellas la posibilidad de decir algo novedoso en una saga de la que era fanático, pero las cosas no salen bien. El director se despacha con una secuela que estaba desde lo conceptual muy alejada de sus antecesoras, y que decepcionó tanto al público como a la crítica, fracasa en la taquilla y sella tanto el destino de la *Orion*, como de nuestro querido amigo. Hasta el día de hoy, excepto por su discreto cortometraje *Dent* (2020), Fred Dekker no volvería a filmar.

El resto de la década del 90 lo encuentra haciendo de *script doctor* (supervisión de guiones) para films como *Arma Mortal IV* (1998) o *Demolition Man* (1993), películas muy populares por las que por supuesto no recibe acreditación alguna.

Ya en la década del 2000 Dekker ingresa por un tiempo al Universo Star Trek para desempeñarse como guionista y consultor de producción para la serie *Enterprise*. La segunda década del nuevo milenio parecía traer una nueva oportunidad para Fred, cuando es convocado, junto con Shane Black, para escribir la cuarta entrega de la saga Depredador, *The Predator* (2018), obra que será dirigida por Black. Pero las cosas volverán a complicarse, tanto por ciertas decisiones creativas del tándem colaborador, como por presiones ejercidas por la producción.

Por un lado, Black y Dekker aportan un tono por momentos humorístico en un film que no termina de amalgamar con la historia, además de que proponen algunas situaciones argumentales que se sienten un poco forzadas. Por otro, la producción, disconforme con la primera versión de la película, obligó a filmar nuevas escenas una vez terminado el rodaje, lo que cambió parte del segundo acto y la totalidad del tercero.

El resultado es un material que no termina de tener unidad, no termina de encajar de modo orgánico en la saga, y que se aleja desde lo dramático de la historia que Black y Dekker, con aciertos y errores, habían concebido en un principio.

Lejos de lamentarse, victimizarse o culpar a la industria, Fred asumirá sus responsabilidades y seguirá adelante escribiendo y proyectando nuevas ideas.

Monstruos, niños y éxito tardío

*Sabes a quién llamar cuando tienes fantasmas.
Pero ¿sabes a quién llamar cuando tienes monstruos?
(Texto del afiche de *Monster Squad*).*

Transilvania. Circa 1887. El profesor Van Helsing y un grupo de valientes tratan de vencer al Conde Drácula y sus huestes valiéndose de los poderes de un talismán. Pero algo sale mal...

Cien años después, el talismán reaparece en un pueblo estadounidense y Drácula regresa para ir tras él. Pero un grupo de niños descubre lo que está ocurriendo y tratará de frustrar los planes del conde. Ellos se convertirán en la última barrera entre nuestro mundo y las fuerzas de la oscuridad.

La idea disparadora de Dekker era enfrentar a *The Rascals* (La Pandilla), o más precisamente a un grupo de niños inspirado en los personajes de este show televisivo, con los monstruos clásicos de la Universal.

En una época en la que grupos de niños/preadolescentes/adolescentes buscaban tesoros, efectuaban viajes iniciáticos o se contactaban con extraterrestres [Véase films como *E.T.* (Stephen Spielberg, 1982), *The Goonies* (Richard Donner, 1985) o *Stand By Me* (Rob Reiner, 1986)], no parecía irracional plantear la posibilidad de enfrentar a alguno con criaturas del calibre del Conde Drácula, Frankenstein o el Hombre Lobo.

Respecto al elenco infantil, con André Gower, Ashley Bank, Brent Chalem y Ryan Lambert a la cabeza, la tarea se cumple con creces, dosificando su histrionismo y expresando, con una inusitada naturalidad, los ingeniosos diálogos salidos de la pluma de Black y Dekker. El grupo protagónico se compone de figuras simpáticas, bien construidas, coherentes en su accionar e interpretadas con mucha convicción. Si bien presentan un cierto grado de estereotipación, esto resulta funcional a la mecánica de la trama y acentúa su verosimilitud.

Muy en la línea de los productos de su época, estos protagonistas son incomprendidos por sus familias y marginados por sus pares debido a sus gustos, intereses o inquietudes, siendo esta particularidad la que va a calificarlos para resolver el conflicto a su favor.



Es muy interesante como Dekker destaca la mirada de los niños, su capacidad de creer y asimilar con rapidez los sucesos paranormales que los rodean, y su eficacia para trabajar en equipo, como determinantes para poder salvar el día. Actitud que se contrapone al escepticismo de los mayores, que termina siendo sin querer funcional a las fuerzas de la oscuridad. En este sentido, tiene un muy buen hacer el elenco periférico adulto, integrado por figuras recurrentes en las producciones del momento como Stephen Macht, Mary Ellen Trainor, Stan Shaw o Leonardo Cimino.

Los monstruos son un capítulo aparte, destacando a Duncan Regehr, que compone a un aterrador Conde Drácula, y a Tom Noonan, en la piel de un matizado monstruo de Frankenstein. A los dos mencionados se suman el Hombre Lobo, la Momia, las Vampiresas al servicio de Drácula y El Monstruo de la Laguna Negra, todos generados por obra y gracia del equipo de maquillaje y FX de Stan Winston que, por cuestiones de copyright, debió arreglárselas para variar ciertas sutilezas en el aspecto de las criaturas, sin que pierdan su esencia. Hoy, estos monstruos se siguen viendo tan convincentes como en 1987.

Desde la cámara, Fred aborda con frecuencia el plano conjunto para acentuar la idea de personaje grupal. También inicia varias escenas con movimientos independientes a los elementos de puesta, dando una descripción inicial de contexto que predispone al espectador respecto al tono y contenido de la escena. Finalmente, y con seguridad influenciado por el cine de Steven Spielberg, Dekker utiliza los movimientos de acercamiento, acompañados de golpes musicales, para enfatizar con dramatismo situaciones puntuales del relato. Estos recursos, se suman con organicidad al ritmo global de la película, configurando un relato dinámico, entretenido y que carece de tiempos muertos.

Por su parte, el preciso tratamiento de arte y fotografía generan un muy interesante clima, permitiendo contraponer el contraste entre el entorno de los niños y el de las criaturas, dos ámbitos destinados a chocar inexorablemente. Otro punto por destacar es que, mucho antes de que realizadores como Quentin Tarantino popularizaran las citas, homenajes o referencias metatextuales, Dekker lo hacía con total conciencia, transformándolos en herramientas que permitan caracterizar a los personajes y hacer avanzar la trama: menciona películas, escritores o directores vinculados al género terrorífico dentro de diálogos, elementos escenográficos o prendas de vestir. Homenajea a *Abbott and Costello Meet Frankenstein* (Charles Barton, 1948) en la escena en la que el monstruo de Frankenstein despierta. Y reformula la escena censurada de *Frankenstein* (James Whale, 1931), en la que el monstruo arroja al agua a una niña, para crear un vínculo entre la pequeña hermana del protagonista y la criatura interpretada por Tom Noonan. Relación que será determinante para el desenlace de la historia, y que dejará ver el peso específico de ambas figuras en ella.

Monster Squad presenta una interesante combinación de géneros, fusionando con bastante precisión la comedia,

el terror y la aventura. Sin embargo, el autor lleva esta combinación a un terreno muy atípico para la época: el material alterna situaciones propias de una obra infantil con escenas un tanto sangrientas y violentas, y algunas bromas de doble sentido, quizás más apropiadas para un público adulto.

Esta hibridación de tono, que hizo que esta película marcara la diferencia, y que casi con seguridad hoy no sería un problema, generó dificultades para definir a qué público estaba destinado el film. Dificultades que impactaron al momento de calificarlo y distribuirlo, y que, es probable, tuvieron relación con su fracaso para la época de su estreno.

Pese a esto, entre los años 1987 y 2006, la creación de Fred iría siendo redescubierta y revalorizada más y más gracias a la televisión y al video hogareño, generando un nutrido, leal y entusiasta *fandom* que motivará, con gira de presentación incluida, el reestreno de *Monster Squad* en la pantalla grande, y el retroactivo reconocimiento a nuestro amigo.

En el documental *Wolfman's Got Nards* (Andre Gower, 2018), que narra el proceso de realización y redescubrimiento de la *Monster Squad*, Fred Dekker dice lo siguiente:

¿Cómo afectó a mi vida Monster Squad? Personalmente creo que es mi mejor película, creo que alcanzó la mayor audiencia que cualquier otra cosa que haya hecho como director, y que ha matado mi carrera por un período de tiempo [...] Hay como una desconexión entre lo que hiciste y su respuesta. Es muy difícil de codificar emocionalmente, es como tirar una pelota de basquet en 1987 y que entre en el aro en 2006. Es raro, es muy duro para mí darle sentido...

Más allá de los sentimientos encontrados respecto a cómo se dieron las cosas, es innegable que, veinte años después, y no sin dificultades, el escuadrón ha logrado retornar con gloria y ganar con merecimiento la batalla.

Se dice que las películas que nos marcan son aquellas en las que algo conecta con nosotros y se queda en nosotros. *Monster Squad*, a partir de sus divertidas situaciones, sus carismáticos personajes, y su singular premisa se ha quedado conmigo desde mi preadolescencia y no tiene intenciones de irse. Es una historia que invita a verse una y otra vez, y que, en cada visionado, va a darnos algo nuevo y conectarnos con un mundo en el que todo parece ser posible. Incluso que una niña empatice con el monstruo de Frankenstein y que un niño le patee la entrepierna al Hombre Lobo.

Realizadores como Fred Dekker, que aman el cine que hacen y transmiten ese amor en cada fotograma, tienen la capacidad de lograr ese tipo de cosas.



Al filo del mañana

POR JUAN RUOCCO

Al filo del mañana (*Edge of Tomorrow*, 2014) es una película de ciencia ficción dirigida por Doug Liman, protagonizada por Tom Cruise y Emily Blunt, basada en el manga *All You Need Is Kill*, del autor Hiroshi Sakurazaka. Doug Liman también dirigió *La identidad Bourne* (2002), *Sr. y Sra. Smith* (2005) y *Jumper* (2008).

Al filo del mañana (a partir de ahora AFDM) es el tipo de película que, durante muchos años, caracterizó al cine industrial de Hollywood: es taquillera (o *blockbuster* en inglés imperial vernáculo) pero a la vez es una buena película, de esas que tienen el plus necesario para ser considerada una obra de arte. O también, como podemos afirmar en el contexto de este especial de la 24 Cuadros, una pequeña obra maestra. En este sentido, AFDM es una película atípica para su época, pero conectada a la mejor tradición del cine estadounidense.

La trama sigue a un soldado encargado del departamento de relaciones públicas del Ejército yanqui llamado William "Bill" Cage, enviado al frente de batalla, en el marco de una invasión alienígena al planeta Tierra. La película toma un giro inesperado cuando descubrimos que, a raíz de un contacto con la sangre de un alienígena muy extraño, Cage queda atrapado en un bucle temporal. Cada vez que muera, volverá a la vida para repetir las veinticuatro horas previas a la invasión.

Su misión: romper el *loop* temporal y salvar al mundo. Para ello, deberá reclutar nada más ni nada menos que a Rita Vrataski, interpretada por Emily Blunt, una leyenda dentro del Ejército ya que fue la responsable de otorgar a la humanidad su primera victoria en la guerra contra los alienígenas. Vrataski se inscribe en el gran panteón de heroínas de acción como Ellen Ripley (*Alien*, 1979), Sarah Connor (*Terminator*, 1984), Leeloo (*El quinto elemento*, 1997), Trinity (*Matrix*, 1999) y la Mayor Kusanagi (*Ghost in the Shell*, 1995).

AFDM tiene una clara característica del cine contemporáneo: la cruza de tropos narrativos. Un tropo narrativo es una herramienta o recurso utilizado para transmitir una idea o un tema específico. Son elementos recurrentes que aparecen en la literatura, el cine, la televisión, los cómics y otros medios de comunicación, y pueden incluir personajes, escenarios, situaciones, eventos y diálogos. Para quienes quieran navegar este maravilloso mundo recomiendo la web *TV Tropes*.

Conforme a esta idea, AFDM utiliza dos tropos que ya se habían aplicado de forma exitosa en el pasado. Por un lado, la idea de bucle o ciclo temporal repetitivo (loop) y, por el otro, la de una invasión alienígena contra una especie que, además, consta de una gran supermente que domina a todo su ejército. El tropo del ciclo temporal es propio de *El día de la marmota* (Harold Ramis, 1993), la comedia romántica protagonizada por el icónico Bill Murray y Andie MacDowell; mientras que el tropo de la invasión alienígena por parte de una raza coordinada por una supermente lo podemos encontrar en *Invasión* (Paul Verhoeven, 1997), nombre con el cual fue comerciada la, ahora legendaria, *Starship Troopers*. AFDM es un perfecto blend entre *El día de la marmota* y *Starship Troopers*, lo cual para una película promedio es mucho decir.

Otro de los elementos que podemos destacar en la película es la incorporación del lenguaje de los videojuegos. La mecánica principal de AFDM es la repetición. Desde el montaje, se nos muestran los diferentes intentos, y se avanza una vez que se superan. Esta mecánica es similar a los “puntos de control” (checkpoint) que se encuentran en los videojuegos, que permiten a los jugadores reiniciar desde un punto anterior si fallan. Doug Liman replica el ritmo de un FPS (*first person shooter* o tirador en primera persona) con Bill Cage, avanzando un poco más en su misión con cada vida vivida, aprendiendo de sus errores y repitiendo los patrones que funcionan. Repetir, una y otra vez, los mismos patrones, hasta derrotar al enemigo.

En este sentido, AFDM también se inscribe en una tradición de películas que tratan de incorporar el lenguaje de los videojuegos a la estética cinematográfica. Por poner algunos ejemplos, más o menos exitosos y divididos por década podemos enumerar: en los años ochenta: *Tron* (1982), *Juegos de Guerra* (1983) y *The Last Starfighter* (1984). En los noventa: *Super Mario Bros* (1993), *Mortal Kombat* (1995) y *Street Fighter* (1994). En los dos mil: *Tomb Raider* (2001), *Resident Evil* (2002) y *Silent Hill* (2006). Y en los dos mil diez *Scott Pilgrim vs. The World* (2010), *Ready Player One* (2018) y *Wreck-It Ralph* (2012). Quizá podríamos analizar el hecho de cómo se dio ese traslado de los videojuegos al cine. En la primera década tenemos personajes que juegan videojuegos o quedan atrapados en uno. En las dos siguientes, son simples adaptaciones, mientras que en los últimos ejemplos ya vemos un avance de la idea de replicar mecánicas de los juegos como en *Scott Pilgrim*.

Pero toda esta genealogía y mezcla de tropos no tendría sentido alguno si la película fuera mala. ¿Qué es una mala película? Una película que no cumple con algunos elementos cruciales de la propuesta del film. En el caso de las películas clásicas de tres actos, se trata de la resolución del conflicto externo e interno del personaje, mientras lo vemos realizar los cambios necesarios para resolverlo. En definitiva, vemos cómo un personaje se transforma en plena pantalla. Todo el cine clásico trata de momentos cruciales en los cuales los personajes sufren una transformación tal que cambian por completo su vida, o el foco en esta.

Este engranaje funciona porque Bill Cage comienza siendo un perfecto forro y termina entendiendo el valor del sacrificio personal en virtud del amor, tanto por Rita Vrataski como por la humanidad. Cage pasa de ser un forro de marketing a un tipo con un propósito y un sentido de responsabilidad para con sus iguales.

Y esa transformación, ejecutada tal como lo pide el manual de una película de cine clásico de tres actos, sumada a los elementos que destacamos antes como diálogo con su propio género, el recurso narrativo de los videojuegos y los propios clásicos de Hollywood es lo que hace de *Al filo del mañana* una pequeña obra maestra.



Rodrigo de la Serna y Pablo Echarri

*Crónica de una fuga:
una representación sobre el terror de última dictadura militar*

POR FLORENCIA GAGLIARDI

Crónica de una fuga, dirigida, producida y también escrita por el reconocido cineasta Adrián Caetano, es un drama del cine independiente argentino con tintes de terror psicológico, que se estrenó en la competencia oficial de Cannes de 2006.

Está basada en la novela autobiográfica *Pase libre: la fuga de la Mansión Seré*, de Claudio Tamburrini, un sobreviviente de la última dictadura militar argentina que narra sus memorias acerca de los acontecimientos que vivió en el transcurso de su encierro y cómo logró escaparse con la ayuda de sus compañeros.

La historia está protagonizada por Guillermo Fernández (Nazareno Casero), El Gallego (Lautaro Delgado), El Vasco (Matías Marmorato) y Claudio Tamburrini (Rodrigo de la Serna), a quienes, en todo momento, se les presenta el desafío de enfrentarse a la incertidumbre, el miedo a la muerte y la pérdida de la libertad para toda la eternidad.

La película comienza cuando los miembros de una fuerza parapolicial, entre ellos, Huguito (Pablo Echarri), secuestran a Claudio, un joven que estudia en la facultad y es arquero de un equipo de fútbol, tras haber sido "cantado" –delatado– por error, por uno de los detenidos que buscaba darles más tiempo a sus conocidos relacionados con la agrupación Montoneros para que pudieran escapar del país lo antes posible y evitar ser capturados.

Una vez secuestrado y con sus ojos vendados, Claudio es llevado a la Mansión Seré –uno de los tantos centros de detención clandestinos que funcionaron durante todo el gobierno de facto–, donde se encuentra con quienes serían luego sus compañeros de fuga. Allí la tortura que ejercen los oficiales a los secuestrados tiene el objetivo de obtener los nombres de otras personas relacionadas con Montoneros para luego desaparecerlos. De no colaborar con la causa, "el caso" –como a ellos les gustaba decirle– no avanzaría y serían ellos quienes correrían la suerte de "desaparecer".

Si bien la película está basada en hechos reales o, mejor dicho, en los hechos narrados por Claudio

Tamburrini en su novela, no se la puede definir exactamente como una ficción biográfica, ya que Caetano buscó escapar del registro realista (UN3 TV, 2015). Mejor dicho, decidió hacer un largometraje que tuviera un poco de realidad y ficción, con tintes de suspenso y terror, para lograr así esta pequeña obra maestra. Se trata entonces de una búsqueda que intenta llevar al ser humano a su mínima expresión, algo que se nota en particular en las escenas de la fuga, cuando Claudio y sus compañeros se encuentran totalmente desnudos, se mueven de manera sigilosa, sin mediar ni una palabra y todo es suspenso y terror.

Si se presta atención, está claro que Caetano pensó en todo momento a *Crónica de una fuga* como una película de terror psicológico. El uso de distintos recursos audiovisuales, como los planos y encuadres torcidos que se observan desde el inicio de la historia, la música de suspenso y su juego con el silencio de los personajes, el constante uso de la cámara al piso y los planos cerrados aumenta la tensión y el dramatismo de ciertos tramos de la historia. El gran contraste y color oscuro que presentan las imágenes transmite misterio y desesperación al espectador. Otro aspecto interesante está en el hecho de que Caetano buscó generar un entorno similar al de un manicomio, mediante la incorporación de personajes extraños, como el que se encuentra rezando constantemente. Por otra parte, el uso del “trecito” para trasladar a los prisioneros quién sabe a dónde –todos nos imaginamos que conduce a la desaparición eterna–, sumado a las instrucciones que los oficiales les imparten a los prisioneros sin explicación alguna, atemorizan de tal manera que el espectador no quiere ni pensar por un segundo a dónde se los llevarán.

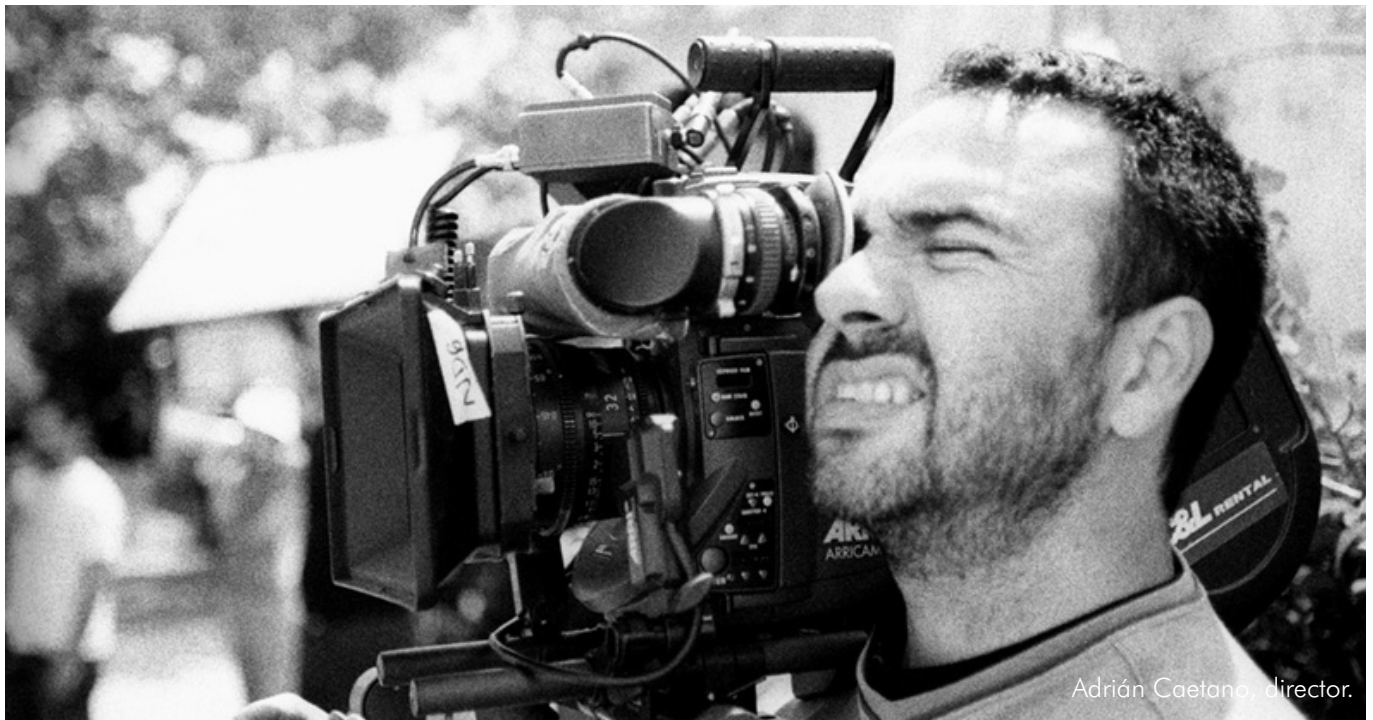
El uso del fuera de campo es otra de sus particularidades. Caetano decidió no mostrar excesivas escenas de tortura de parte de los oficiales a los jóvenes secuestrados, dejando así que actúe la libre imaginación en la audiencia. Gracias a esto, *Crónica de una fuga* no es una película más que busca generar morbo en el espectador, sino que tiene como objetivo principal hacerlo sentir parte de la historia y vivir en carne propia el miedo y la incertidumbre de escuchar gritos y suplicios, sin saber qué es lo que realmente está pasando, tal como tuvieron que vivir aquellas personas capturadas durante la dictadura.

Creo que, a partir de todos estos elementos, se puede considerar que esta película sitúa al espectador en otro lugar, diferente al que muchas producciones audiovisuales actuales recurren para mostrar imágenes violentas y explícitas para generar impacto y conciencia. En *Crónica de una fuga*, el horror no aparece a partir de la visualización de las imágenes, sino desde la desesperación de no saber qué está sucediendo, tal como sentían los propios detenidos. A raíz de esto, se logra un acercamiento superior a los sucesos atroces de aquella época oscura de nuestro país, algo muy importante para que todos puedan conocer su historia y evitar que esto se repita a futuro.

Otro aspecto relevante es el elenco elegido por Caetano. Fue un gran desafío actuar la mayor parte del tiempo con los ojos vendados y, sin embargo, pudieron llevarlo a cabo sin inconvenientes. Como se sabe, para el actor es de gran necesidad contar con el conocimiento de la dimensión que tiene el espacio para desarrollar su performance. Por lo tanto, en gran parte de la película, la interacción que se dio entre ellos fue únicamente de forma auditiva, lo que brindó una naturalidad única a la mayoría de los diálogos. Mención aparte para lo que hace Pablo Echarri como Huguito, uno de los oficiales al mando de los secuestros. Su interpretación sin duda estremece y aterroriza, incluso pantalla mediante, sin la necesidad de mostrar hechos violentos y atroces.

Si bien la historia comienza con la actuación de Rodrigo de la Serna como el protagonista, Claudio Tamburrini, luego este protagonismo pasa a ser compartido junto con Nazareno Casero, quien interpreta a Guillermo Fernández y sorprende por su madurez como actor. Fernández logra ganarse su lugar como líder del equipo a la hora de planificar la fuga. Caetano menciona cómo los actores se sumergen de forma tan profunda en el desarrollo de sus personajes para lograr una excelente performance que incluso luego de haber finalizado el rodaje, uno de ellos, Rodrigo de la Serna, continuaba teniendo el “tic” de las manos esposadas, tal como se podía ver a lo largo de la historia (UN3 TV, 2015).

En todo momento, Caetano propone dos ejes antagónicos bien delimitados. Por un lado, el del



Adrián Caetano, director.

constante miedo, y por el otro, el del profundo deseo de obtener la libertad. Las imágenes donde se muestran a los jóvenes secuestrados, completamente desnudos, sucios, despeinados, sin saber para dónde ir o qué hacer en el momento de la fuga, demuestran justamente, como lo considera Caetano, que “la libertad es estar en pelotas y en riesgo todo el tiempo de que alguien te meta preso” (UN3 TV, 2015). Además, el director, propone mostrar el renacimiento de los protagonistas, cómo a pesar de lo sucedido pudieron reinventarse y continuar con sus vidas, incluso en otros países, habiendo estado tan cerca de la muerte.

Con *Crónica de una fuga*, Adrián Caetano nos demuestra una vez más que su mayor deseo es hacer arte por encima de aquello que sea más comercial, por amor, enfrentando todo tipo de críticas que pudiera recibir. Fiel a sus convicciones, con esta película manifiesta la importancia y la necesidad imperiosa de que las nuevas generaciones puedan aproximarse al conocimiento de lo oscura y terrorífica que fue la dictadura militar en aquella época y las consecuencias irreparables que provocó en nuestra sociedad, no solo en aquellos relacionados a la agrupación Montoneros, sino también en mucha gente ajena, que terminó siendo desaparecida por estar su nombre en la agenda de algún capturado. Una dictadura genocida que violó los derechos humanos de la sociedad, en especial, el derecho a la libertad de expresión y a la vida.

La realidad actual nos demuestra que los hechos de la dictadura militar no quedan tan lejanos como parecen y que la esperanza de continuar encontrando a los nietos de muchos desaparecidos existe y no se apaga nunca, habiendo logrado hace poco el encuentro del nieto 132.

Sin dudas, es una película que todos debemos ver. El terror que transmite en todo su desarrollo nos acerca aún más a la comprensión de cómo fueron los sucesos durante la dictadura militar, en especial, a aquellos que no lo vivimos. Además, nos ayuda a entender la importancia de reflexionar todos los 24 de marzo sobre la frase “Nunca más”. En mi caso, tuve el agrado de verla en el marco de la asignatura Sociedad y Estado del CBC de la Universidad de Buenos Aires. Al conocer la película, sentí que algo en mi interior había cambiado gracias a esta pequeña obra maestra. Me permitió tomar conciencia sobre la importancia de vivir en democracia y, desde entonces, tengo siempre la necesidad de recomendar que la vean.

Notas

Un3 TV (2015, 9 marzo). Tres escenas. Adrián Caetano [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=uDMxx4WWj-Q>



Busco mi destino: sobre Jola ¿estás sola? de Icíar Bollaín

POR PABLO GIMÉNEZ

A la hora de elegir una pequeña obra maestra son muchos los elementos que se piensan para tomar una decisión final. Por un lado, podría ser una pequeña gran película desde el punto de vista personal, porque toca alguna fibra interna que supera a la obra en términos formales. También puede ser una joya desconocida que uno se empeña en recomendar y que pocos eligen ver, esa película a la que uno cae por puro tedio y curiosidad y espera encontrarse a alguien que la comparta y armar una especie de culto alrededor, un secreto, algo que les pertenece a unos pocos.

El año 1995 fue un momento importante para el cine español. Dos realizadores consagrados con perspectiva internacional estrenaron dos películas significativas en su filmografía. Por un lado, es el año de *La flor de mi secreto*, el melodrama de Almodóvar sobre esa escritora de novelas rosas en crisis que se desquicia ante la ausencia de un ex marido militar. Pedro ya llevaba once películas y había dejado atrás el punk y la estética madrileña de la mal llamada movida para convertirse en un director que madres y amigas iban a ver al Patio Bullrich después de haber ido a la peluquería. En el otro extremo está *El día de la bestia*, de Álex de la Iglesia, un delirio apocalíptico que se convirtió en un clásico instantáneo y arrasó en los Goya de ese año.

1995, qué año. *Babe*, el chanchito valiente había llegado a los Óscar y todas las estatuillas se las llevó Mel Gibson con *Corazón Valiente*. También es el año indie de la primera entrega de la trilogía de Linklater con *Antes del amanecer* y de la sordidez como placer estético de *Kids*, de Larry Clark, la madre de *Euphoria*, hay que decirlo.

En medio de todo ese panorama se estrenó una película diminuta hecha por la actriz madrileña Icíar Bollaín, que había debutado nada más y nada menos en esa belleza que fue *El sur* de Víctor Erice. Icíar todavía no tenía ni 30 años y nunca había dirigido, cuenta que era difícil en ese momento abrirse camino como mujer en la industria de su país, a pesar de que Almodóvar las describe con una devoción y detalle

que ni Cukor había llegado a tener. La otra exponente de esa época, Isabel Coixet, había abandonado la publicidad para irse a dirigir a Estados Unidos *Cosas que nunca te dije*, otra pequeña gran película en inglés y con una Lily Taylor suicida que quiere guardar felicidad en una lata, como si fuera azúcar o harina, para cuando uno cae en un pozo depresivo y necesita tenerla a mano en caso de emergencia.

Con un guion debajo del brazo que venía trabajando sin buenos resultados desde hacía cuatro años, Iciar consiguió ayuda de Julio Medem, que todavía no había hecho esa cosa que fue *Los amantes del círculo polar*, para darle una mano con la historia, moldear a los personajes y llevarlos a un rumbo que la joven actriz aún no se atrevía a explorar como directora. Así es como aparecen en su camino Trini y La Niña, interpretadas por las casi debutantes Candela Peña y Silke, dos chicas de 20 años que escapan del sopor de Valladolid para huir a cualquier parte porque quieren hacerse millonarias.

A partir de ese detonante, todo se convierte en una locura sin sentido. El primer lugar en el que caen es un resort en Málaga, donde consiguen un trabajo como animadoras. Solo se necesita buena presencia, imaginación e inglés. “Buena presencia tengo yo, inglés tienes tú”, le dice Trini a la Niña, pero se aburren pronto. Quieren una casa, no quieren vivir toda la eternidad entreteniéndose a guiris y viviendo en una habitación de hotel. La Niña menciona a una madre peluquera de la que está distanciada, Mariló (Elena Irureta), y allá van a hacer las paces y tener una mejor vida, pero el tedio las va a seguir acompañando de aventura en aventura. Aparece un ruso que deciden compartir, porque ellas comparten todo, un cantante amateur de baladas románticas, Pepe, que se gana la vida como camarero. A medida que la película avanza todos estos personajes a la deriva se dejan llevar en una corriente de fracasos que se suceden unos tras otros y que la Niña y Trini están dispuestas a transitar sin darse por vencidas.

Con un pie en la improvisación rohmeriana de, por ejemplo, *El rayo verde*, y otro en esa fórmula de amigas que huyen a la ciudad a buscar una mejor vida como *El casamiento de Muriel* o *The Last Days of Disco* (cuántas pequeñas grandes películas hay si se las pone a pensar), *Hola, ¿estás sola?* es una joya diminuta que pasa totalmente desapercibida pero que es difícil de olvidar. La capacidad de Candela Peña para la comedia se destaca más allá de cualquier cosa, es alguien que hoy en día brilla donde se la ponga, de un protagonista a un cameo. Silke tiene el ánimo melancólico necesario para complementarse con su compañera y atravesar juntas cualquier peripecia que se les interponga porque pase lo que pase nada puede salir mal a los 20 años. *Hola, ¿estás sola?* es una ópera prima con todas las fallas y aciertos que una película pueda llegar a tener, pero a la vez es un manifiesto sobre la juventud en la ciudad, la falta de perspectiva, las mujeres que toman las riendas en un mundo dominado por chabones y que demuestra que en algún momento en el cine español hubo lugar para dos chicas al borde de un ataque de nervios más allá de Almodóvar.

Esta película no es un clásico, ni siquiera se estrenó en nuestro país, pero a pesar de que los temas que toca tienen casi treinta años, el patetismo, el absurdo, el no future, es algo que se mantiene vigente. Un año después de *Reality Bites*, *Hola, ¿estás sola?* está ahí para hacernos reír de nuestra propia desgracia, de la falta de rumbo, y a veces, solo la trascendencia sentimental es lo que necesitamos para que el cine se transforme en una obra que nos atraviesa y nos invita a pensar en lo que ya pasamos y también en nuestro presente.

La directora cuenta que Julio Medem escribió un final que llegó a filmarse, el personaje de la Niña encuentra a su amante desaparecido, el ruso, internado en un hospital y ahí terminaba, con ese reencuentro, pero una vez que vio la escena terminada no le gustó. Las cuatro paredes del hospital le parecían deprimentes, claustrofóbicas. El recorrido de esos dos personajes necesitaba aire y a pesar de tener todo en contra volvió a hacerlo. Puso a la Niña y a Trini en un tren, juntas, sin rumbo. “Voy a ser madre”, dice Trini, la Niña se sorprende, pero Trini le aclara que no, que no ahora, que no está embarazada, que va a ser en algún momento. Tal vez nunca suceda, no lo sabemos, pero la incertidumbre del destino está ahí al alcance de la mano y nos lleva a reírnos de ellas, pero también de nosotros mismos. Fin.



Los Paranoicos

POR ANA CIAFFI

Los paranoicos es una película argentina, estrenada en el año 2008 y dirigida por el egresado de la FUC Gabriel Medina, que ha quedado un poco enterrada en nuestra historia cinematográfica. Recientemente rescatada (para sorpresa de muchos) por la famosa Encuesta de Cine Argentino en el puesto 51 del top 100 histórico, *Los paranoicos* experimentó un corto revival al proyectarse para el público en varias instancias desde noviembre del año pasado. Este revival podría deberse a varias cosas. En principio, para muchos, la obra de Medina es una película que se siente más actual de lo que es y, por otro lado, que haya desentonado alrededor de los estrenos de su época puede ser un motivo tentativo por el cual podría haber quedado rezagada a pesar de su enorme calidad técnica y narrativa.

Año 2008, ¿qué se estrenaba en Argentina? Contemos un poco lo primero que se nos viene a la mente; las películas más destacadas: *Leonera* (Pablo Trapero), *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel), *Aniceto* (Leonardo Favio), *Cordero de Dios* (Lucía Cedrón), *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás). Ninguno de estos films puede asimilarse a *Los paranoicos*, ninguno tiene demasiado en común con esta obra. Estamos ante una época dramática ante todo, densa, extraña a veces, pero aun así tratada con la mayor de las seriedades. Estas películas no se permiten ligerezas. En el mundo del ciberespacio de la época, distintos blogs y reseñas destacaban sus similitudes con el tono de las películas de Martín Rejtman –cineasta cuyo auge fue bastante anterior– y también el parecido de Luciano Gauna, el protagonista, con el de Barry Egan (Adam Sandler en *Punch-Drunk Love*, de Paul Thomas Anderson).

Si bien ambas comparaciones son bastante acertadas, hay mucho más que eso en la película. El género, el tono, la cantidad de chistes y secuencias meta sobre el universo cinematográfico del director desentonaron al paladar de la época. La película, muy de situación, pecó quizás de simplona al lado de otras producciones, a pesar de haberse estrenado en la Competencia Internacional del Bafici y de contar con un reconocido elenco compuesto de Daniel Hendler, Walter Jakob y Jazmín Stuart.

Pero ¿por qué, entonces, con la mirada de hoy podemos juzgar a *Los paranoicos* como una obra maestra? En pocas palabras, voy a dar mi opinión como persona que abraza con ímpetu esta obra nacional y que me llenaría el alma que más gente reconociera.

Los paranoicos es el primer largometraje de Medina y trata sobre Luciano Gauna y su universo: Gauna es un adulto ya no tan joven que intenta hace años escribir un guion que nunca termina. Mientras tanto se gana la vida junto a su amigo Sherman como animador de fiestas infantiles, cosa que sabemos pero no vemos, ya que honestamente resulta extrañísimo imaginar a Luciano Gauna en ese rol.

Gauna es un paranoico, un pusilánime, un perdedor. Un introvertido incapaz de mirar a los ojos a nadie, obsesionado con el peligro e inseguro en sociedad. Gauna es, también, un animal salvaje que se desata cuando cierra las cortinas de su casa, pone un sahumerio en la puerta, se prende un porro y comienza a bailar *Todos Tus Muertos* con una electricidad y unos espasmos fascinantes. El primer punto de giro de la película se encuentra con la aparición de Manuel Sinovieck, un viejo amigo de Gauna que también se dedica al audiovisual, pero construido para ser la absoluta antípoda del protagonista. Manuel es exitoso en España por su serie de TV *Los paranoicos*, es un tipo extrovertido, con buen porte, inteligente y suspicaz. En una caracterización un poco de hermano mayor, es un amigo que todo el tiempo humilla a Gauna y lo menosprecia a modo de broma frente a los demás, pero que a la vez está todo el tiempo tratando de ayudarlo a triunfar y a salir de ese estado catatónico que lo caracteriza.

La llegada de Manuel desde España es incómoda y el tipo de relación no tarda en hacerse notar. Mientras Sherman está en el hospital debido a un ridículo accidente en el que Luciano le rompe la nuez de Adán con una puerta, el director nos entrega en bandeja varias situaciones en las que Luciano deberá lidiar solo con Manuel y su nueva novia, Sofía.

Sofía es una muchacha fría, un poco aséptica, dura y poco amigable. Por lo menos en un principio. Y si la situación siempre resulta incómoda para Gauna, la verdadera patada en la cara llega de la mano de un viaje a Chile que debe emprender Manuel, que lo llama desde el país vecino para pedirle a su amigo que ayude a Sofía, que sufre de insomnio. En una vuelta extraña de la vida, Sofía termina viviendo en lo de Gauna mientras Manuel está afuera, y a lo largo de una sucesión de ranchadas infinitas musicalizadas por temones del indie nacional del momento, tanto él como ella revelarán sus verdaderas personalidades. Gauna mostrará que vale mucho más de lo que aparenta, y que a veces puede dejar de ser un cobarde. Sofía se develará agradable, carismática y tierna.

Todo esto plantea una de las dos líneas de conflicto de la película (quizás, la más importante): el amor que va surgiendo entre Gauna y Sofía, y el impedimento de llevar a cabo ese deseo con la figura de Manuel en medio. *Los paranoicos* no es solo una comedia, sino también, me atrevo a decir, una comedia romántica, llena de sensibilidad y filmada con una liviandad tan preciosa como llevadera, aún en esos espacios saturados y opresivos que el director trabaja durante todo el film.

El amor después de la locura, encerrados en el departamento de una abuela muerta, lleno de objetos personales un poco kitsch, repleto de humo, con sus cortinas cerradas para que el portero amenazante no se entere de lo que pasa allí adentro.

Bien al principio de este tire y afloje con Sofía, es cuando esta le revela sin saberlo que Manuel lo usa como personaje en su serie de televisión. Este descubrimiento, a Luciano, le cambia toda la percepción de la realidad. Se muestra indignado con que Manuel haya usado su nombre y apellido, y acrecienta una rivalidad donde antes solo había sumisión.

Un dato de color interesante es que cuando Luciano se entera y se pone a buscar en internet al respecto, encuentra una entrevista radial a Manuel en la que la entrevistadora le dice que se percató de que, en una de sus películas, el asistente de dirección es un tal Luciano Gauna, y le pregunta si tiene relación con el personaje de *Los paranoicos*, a lo cual Manuel responde que sí, que Luciano Gauna es un amigo que luego usó como personaje.

Esto puede trazar un paralelismo directo respecto al director, Gabriel Medina, que fue compañero de facultad y asistente de dirección de Damián Szifron, quien en su famosa serie *Los simuladores* retrata como uno de sus protagonistas al cursi y melancólico personaje de Martín Seefeld, que se llama... sí: Gabriel Medina.

Este seudorumor es el moño que le hace falta a la película para declararse totalmente metatextual, no solo en lo diegético sino también en lo extradiegético.

El punto es que, al enterarse de que es un personaje, Luciano Gauna puede romper con la subordinación que presenta ante Manuel, alimentándose del enojo para poder salir del ala de ese extraño amigo, que más tarde le reclama: "¿Yo a vos alguna vez te hice un daño?". Y es que sí, y no. Porque realmente Manuel lo único que ha hecho en acciones –aunque sea reiterativo de escribir– es intentar rescatar a Luciano. Pero a veces el corazón pesa más que la razón, y Gauna reivindica su derecho a sentirse herido por las constantes burlas y por el dolor que le provoca la figura de ese amigo que es todo lo que él no puede ser. Esta relación es, entonces, el segundo conflicto de la película: Gauna y su yo en relación con Manuel.

Respecto al apartado técnico y estético del film, estamos por completo ante una película económica en recursos. Hay pocos planos, poco corte en montaje. Mucha escena resuelta a plano general corto o americano en el que las cosas suceden amalgamadas con el espacio en el cual transcurren. Mucho corte "tibio", que no cambia la angulación del general a la hora de pasar al primer plano. Planos detalle utilizados exactamente para lo que fueron hechos: para contar. La fotografía es de tintes naturalistas, pero a la vez se adivinan en su belleza los fresneles puntuales emulando rayos de sol que se cuelan dentro de ambientes difusos, con mucha bandera tipo *negative fill*, contrastando la imagen, bajando la clave. La cámara no se mueve cuando no hace falta, pero la película está llena de unos *travels in* característicos que te meten "dentro de la cabeza de Gauna" y de su fortaleza impenetrable, de forma lenta e hipnótica, al punto de que a veces el espectador no se da cuenta de que estos viajes están sucediendo hasta que terminaron.

Como ya hemos hecho notar, el arte trabaja con espacios atiborrados en los interiores –sobre todo



Daniel Hendler, la cara de una generación.

los dominados por Luciano—, aunque también guste de mostrar lugares públicos vacíos, solo invadidos por Gauna y algún invitado más, según corresponda.

Las dos líneas del film se van resolviendo intercaladas la una con la otra, mientras cada paso y cada secuencia van dando lugar al espectador a volverse parte familiar de ese universo, situaciones surrealistas que a la vez se construyen totalmente verosímiles. El aspecto bizarro de esa *juvenilia* se ve además intervenido por un pesado factor onírico en el que todo es posible, hasta recibir el consejo trascendental del chino del supermercado al que le revoleaste seis botellas de vino hace algunas escenas atrás.

Cuando te hayas reconciliado con todas las cosas del cielo y la tierra y todo el universo sea tu amigo, entonces nada podrá hacerte daño. Y cuando Gauna toma el coraje de reconciliarse con todas las cosas del cielo y la tierra (incluso con Manuel; con él mismo) es que triunfa: primero gana una pelea de boxeo en la *Play*; luego, a la minita que le gusta. Al final de la epopeya, Gabriel Medina nos regala la mejor escena de baile de todo el cine argentino. Una serie de espasmos violentos, sudorosos y pasionales, al ritmo de la banda *Farmacía*, en un lugar lleno de gente en el que en realidad solo existen Luciano y Sofía. “No me vas a enloquecer”, y esa fatídica interrupción, esa irreprochable interrupción de quien se da cuenta de que su amigo loser le está buitreando la novia modelo. Y ante esa interrupción, la explosión final, la confrontación en la que no hay discusión, sino que el silencio oficia de respuesta. Esa corrida final por la Capital desierta, y ese beso de película de amor en un plano, en el que la cámara por fin deja de ir hacia adentro para ir hacia afuera, para sacarnos de ese universo y de esas almas torturadas que, por lo menos por esta noche, ya están bien.

Los paranoicos es una película que te hace sentir en casa, que te deja la sensación de que todo va a estar bien. Un modelo y estandarte de película que cualquiera de nosotros simples mortales podría realizar, porque es nada más y nada menos que un retrato certero de lo que es ser joven, en lo real y en lo imaginario. Una película que nos permite adueñarnos de esa Buenos Aires paralela a los jóvenes de hoy, pero que en este nuevo revisionismo histórico pasa a pertenecer por fin también a los jóvenes de ayer.



Un western en Coney Island

POR AGUSTINA OSORIO

El pequeño fugitivo abre con la imagen de un caballo y música de armónica de fondo. Así presentada la película, podría tratarse de un western clásico, pero la imagen del caballo es un dibujo en tiza sobre una vereda de Brooklyn hecha por Joey (Richie Andrusco), un niño de 7 años, y la armónica es la de su hermano mayor Lennie (Richard Brewster), de 11 o un poco más. Podría ser un western, pero no lo es ¿o acaso sí?

Lennie juega con sus amigos del barrio mientras su hermanito Joey intenta por todos los medios sumarse al juego y al mundo mayor. En una dinámica clásica de hermanos, el más grande se rehúsa a que el menor sea parte de su banda, pero quedará sin más remedio que dejarlo jugar ya sea al baseball o a tirar latitas con una pelota, aunque el juego esté signado por las burlas a Joey por parte de él y sus amigos. Durante la tarde, la banda de los grandes planea ir al día siguiente a Coney Island excluyendo obviamente a Joey.

Pronto conoceremos que Lennie y Joey viven solos con su mamá (su padre falleció), quien debe viajar ese fin de semana de urgencia por razones de salud de la abuela de la familia. En una aparición fugaz, la mamá organiza el hogar para que Lennie cuide de Joey, dejando seis dólares a mano y pocas instrucciones para los chicos. El hermano mayor queda ofuscado porque tiene que cuidar a su hermanito y el plan de Coney Island se ve truncado por la responsabilidad que le asignó su mamá.

Después de comer, Joey intenta contentar a Lennie escribiendo una carta de feliz cumpleaños con la cual envuelve un juguete viejo, pero su hermano no recibe el regalo. Lo tira al grito de "¡morite!". Los juegos en la vereda continúan después de la comida, pero esta vez el grupo de mayores decide engañar a Joey para que se aleje del grupo. El engaño incluye un arma de verdad, elemento atractivo para el pequeño, un fanático de los caballos, las pistolas y cualquier cosa relacionada con los cowboys. Todos van a practicar tiro a un descampado y, el dueño de la escopeta hace tirar a Joey para que le dispare a su hermano, haciéndole creer que le da justo en el pecho un tiro fatal.

El engaño involucra también la magia de la TV, una buena aliada de los chicos, quienes usan *Kétchup* para simular la sangre en el pecho de Lennie. Al ver el resultado de su disparo, Joey se angustia y todos lo convencen de huir antes que la policía lo encuentre. Así es como el pequeño roba el dinero que dejó su mamá, huye de su casa, de la ley, convirtiéndose en un verdadero forajido.

Si el caballo dibujado en tiza no había convertido todavía la película en un western, la figura del forajido debería hacerlo.

Esta segunda parte inicia con el viaje de Joey a Coney Island, su destino de escapada y próximo refugio. Una península en el estado de Nueva York, sede del parque de diversiones más popular de la zona durante la primera mitad del siglo XX. Un lugar familiar, concurrido y con la suficiente sensación de seguridad como para que los/as niños/as deambulen por su cuenta sin llamar la atención. Allí va Joey, decidido a escapar de su crimen, en busca de un caballo al cual montar para huir.

La llegada al parque hace que el pequeño olvide por completo el hecho que obligó a su escapada para sumergirse de lleno en el entretenimiento y consumo. De ahí en adelante el camino será de caballos de calesita, autos chocadores, trenes, salchichas, choclos, helados, fotos, espejos deformadores, más comida, más juegos, bates de baseball, algodón de azúcar y paseo en pony. Pero claro, para llegar al pony, Joey necesita más dinero ya que los seis dólares que dejó su mamá se fueron en ese primer arrebato de consumo que le quitó hasta la culpa. Aquí, el cowboy forajido tiene que venderse al sistema y juntar más dinero para poder montar el pony.

El pequeño se encuentra con otros niños deambulantes y laburantes que juntan envases de gaseosa por la playa para cobrar el depósito en el kiosco. De esta manera, Joey se pone en campaña para juntar los primeros veinticinco centavos que le habilitarán una vuelta en pony. El paseo a cargo de un carismático Jay Williams (protagonista también en la serie infantil *Sesame Street*) lo dejará con ganas de más y la promesa de un futuro en el que pueda cumplir el sueño de ser un jinete... o un cowboy. El enganche hará que Joey vuelva al trabajo para seguir perfeccionando su cabalgata y pondrá todo su esmero en la recolección de botellas vacías para hacerse de algunos dólares. El día avanza, la noche cae finalmente sobre Coney Island y el pequeño fugitivo deberá dormir solo bajo el muelle, como un verdadero forajido, casi al igual que un linyera de principios del siglo XX en las vías del tren. El western se vuelve a colar en la historia y la cámara sigue al forajido en su soledad dentro de la inmensidad de una playa vacía que, en este caso, podría hacer las veces de un desierto del Oeste de Estados Unidos.

Las imágenes del amanecer al día siguiente en el parque se asemejan a una muestra de diapositivas que pasan en un carrusel. Joey es el único habitante en un sitio en el que la comunidad aún no ha amanecido.

El niño vuelve al juego en cuanto abre a la mañana, pero la permanencia en el juego levanta las sospechas del hombre del rodeo de ponis y pide a Joey sus datos, simulando que lo va a contratar, para ponerse en contacto con su familia, es decir, con Lennie, quien espera en su casa por novedades de su hermanito más chico.

A partir del llamado, se abre un tercer acto en la película que muestra la búsqueda de Lennie de su hermano por el parque, el desencuentro y reencuentro entre ambos. El mayor con menos astucia que el más pequeño, rondará por Coney Island sin mayor plan que revisar todos los juegos en los que haya algún caballo o algo similar para cabalgar y, al igual que Joey, Lennie perderá por momentos el objetivo, al estar en el lugar deseado por todo niño. El disfrute de la playa y el mar motiva las escenas propias de Lennie, quien hasta el momento solo había tenido un rol en función de su hermanito.

El western se va diluyendo a medida que la tormenta avanza y se cierne sobre el parque. La lluvia de verano es la protagonista de las escenas cercanas al final. Las familias del parque se refugian en los techos de los negocios costeros, mientras la hora señalada para el regreso de la mamá de Joey y Lennie se va acercando. El reencuentro de ambos hermanos es tierno pero el toque de queda no da lugar a mayores festejos. Lennie lleva al pequeño a casa, le cambia la ropa con la que ha pasado los últimos dos días, mientras Joey, sin pérdida de continuidad, pasa de ser un falso adulto y un trabajador en Coney

Island a pegarse a la pantalla para volver a ser un cowboy en su fantasía, casi como a propósito para que mamá no se dé cuenta de lo que pasó durante el fin de semana.

Cowboys, Coca-Cola y TV

En *El pequeño fugitivo* los elementos del western están situados en una delicada puesta en escena a través de detalles que trascienden el amor de su protagonista por los cowboys y su mundo. Joey calza su cinturón pistolero y usa su arma para disparar lo que se le cruce por el camino, pinta caballos y sueña con cabalgar. Sin embargo, esa es la pintura de la fachada. Detrás del juego, Ashley, Engel y Orkin contrabandean otros elementos más sutiles del género.

Entre estos, el enfrentamiento de la ley con lo que está por fuera de la ley, la presencia solitaria de un forajido que no es héroe ni villano, un escenario inhóspito por momentos y la confrontación entre dos figuras antagonistas. En este caso, Joey es el protagonista carismático quien también puede tener actitudes negativas. Al "matar" a su hermano, debe huir de la ley, de la autoridad, quedando por fuera de ella. Huye convirtiéndose en prófugo, en el forajido que da lugar al segundo acto de la película en su nueva aldea, Coney Island, la cual toma la forma de un desierto que lo aloja. Lennie y su banda hacen las veces de antagonistas de Joey, con momentos de enfrentamiento para unirse hacia el final, después de haber generado su cuota de simpatía en el público. En su viaje solitario, Joey se entusiasma con el paseo en pony, lo cual lo deja expuesto y, nuevamente, debe huir de esa autoridad de la cual está escapando. Hacia el final, la madre concentrará todas las figuras de autoridad, en este caso, con un estilo amoroso, para dejar a Joey y Lennie en un lugar de igualdad emplazada en la infancia que, durante la mitad de la película, se había interrumpido con acciones adultas.

Sin embargo, la película ubica este western en una realidad moderna, a mediados del siglo XX, en un EE. UU. de posguerra, en una década en la que inicia la cultura del consumo capitalista, que el protagonista encarna a la perfección. Al llegar a Coney Island, este parque de diversiones del sector popular, hecho para el consumo y el entretenimiento familiar, Joey olvida el motivo por el que huyó y se sumerge de lleno en lo que el escenario ofrece e invita. El consumo de juegos, distracciones y comida chatarra no cesa y, al terminarse el dinero robado, debe trabajar para seguir consumiendo. En un momento en que el país quería exportar su estilo al mundo para ganar la guerra contra el comunismo, *El pequeño fugitivo* muestra uno de los aspectos más cuestionables del sistema a través de un juego infantil. En el marco de este juego, Joey se convierte en un adulto trabajador que no puede disfrutar de la playa en el aquí ahora, ya que debe recolectar envases y juntar monedas para un goce oneroso y postergado. Cualquier semejanza con la realidad de la clase trabajadora norteamericana no es pura coincidencia.

El cuadro del sueño americano se completa con el magnetismo de Joey por la TV y su programa favorito de cowboys. La atracción del chico por los cowboys estando en Brooklyn cobra sentido cuando vemos que la épica de este género y la conquista del Oeste es transmitida por el aparato que logró expandirse, primero en EE. UU. y, luego, a lo largo de todo el mundo. Con mayor o menor intención, *El pequeño fugitivo* muestra el poder de la pantalla a través del mismo medio. Si bien nunca fue ni tuvo la misión de ser una película masiva, Ashley, Engel y Orkin (en especial, Engel) eran parte de la industria de Hollywood, por lo que tenían pleno conocimiento de la influencia y poder de las películas en la formación de opinión y generación de cultura.

Un fotógrafo, una guionista y un montajista

Morris Engel formaba parte de la industria de Hollywood, con experiencia en la dirección de fotografía y cámara de varias películas. *El pequeño fugitivo* fue la primera que estuvo a cargo de la dirección en compañía de su esposa Ruth Orkin, guionista en el mundo del cine, pero quien también ejercía el oficio de fotógrafa. La dirección se completó con la labor de Ray Ashley, a cargo de la edición o montaje.

En una historia sencilla pero que tiene mucho para decir, la fotografía hace su aporte desde su lenguaje y también se expone cual vedette solo para agrandar. Desde el encuadre, el uso de la luz y sombra y el matiz, cada plano habla y, a lo largo de la historia, el trío de dirección elige exponer foto tras foto como postales



que, por momentos, están al servicio del relato y, por otros, son un simple deleite visual.

La creación independiente de los grandes estudios se puede permitir estas arbitrariedades para dar lugar a un oficio artístico que puede agradar y comunicar en el mismo nivel.

Joey camina por debajo del muelle solitario, como un cowboy derrotado. Las tablas del muelle proyectan sombras en contraposición al sol del verano. El chico se aleja de la cámara fija. Una postal en movimiento para guardar en los archivos de lo mejor del cine.

El juego de imágenes y fotografía también tiene su forma explícita en la película. Una de las primeras atracciones a las que va Joey cuando llega al parque es tomarse una foto como un cowboy en un cartón gigante. La escena aprovecha para mostrar los hilos, develar la magia de la fotografía de aquel momento. Cuando el fotógrafo se aleja de la cámara para revelar la foto, Joey se acerca y mira a través de ella y, junto a él, la audiencia puede ver el detrás de cámara literal. En un cierre humorístico, el chico se dirige hacia el cartón pintado de cowboy para darle vuelta y que la imagen coincida con la que le traduce la lente de la cámara utilizada en la época. En una suerte de ruptura de la cuarta pared, la tríada elige hacer explícito el oficio, aunque sea en una escena.

Del cine independiente de Hollywood a la nouvelle vague

Conocí esta película cuando iba a la facultad y un profesor de Filosofía organizaba una serie de ciclos de cine debate. Cada semestre elegía diferentes temáticas y, en uno de los ciclos titulado "El cine y la calle", nos compartió esta pequeña joya que no hubiera descubierto nunca o quizás muchos años más tarde, cuando empezara a explorar y estudiar el origen de la nueva ola francesa.

François Truffaut dijo alguna vez: nuestra *nouvelle vague* nunca habría existido si Morris Engel no nos hubiera enseñado el camino con su precioso film "El pequeño fugitivo".

El hecho de que el cine de esa nueva ola de Truffaut, Godard, Bazin y Varda haya trascendido más que esta joya casi sin descubrir excepto para un reducto de la cinefilia, nos obliga a ubicarla en el lugar que se merece, aunque sea a través de este artículo.

En búsqueda de fuentes para escribirlo, di con un podcast de "The Criterion Collection", en el que los autores hablan acerca de la necesidad de contar con una copia de calidad de esta película, con su debido dossier con información chequeada, fotos y demás agregados que contribuyan al placer de coleccionistas y a posicionar un clásico aún no reconocido como tal por la audiencia cinéfila más amplia.

Los 400 golpes fue el drama que mostró a los chicos en la calle, desde una perspectiva nueva, con cierto nivel de denuncia, pero con un peso importante en la elección estética que hizo distinguir a este movimiento del de la industria masiva. La cámara en mano, el uso de actores no profesionales, con elementos del neorrealismo italiano, se sumaba a una movida de posguerra, en este caso, a la particularidad del movimiento cultural de la Francia de mediados de la década del 50 e inicios de la del 60.

Sin embargo, seis años antes, este trío de fotógrafos y montajista habían inaugurado una forma libre de filmar, dejando de lado la narración convencional para dar lugar a una historia contada desde los ojos de un par de chicos, en la que el mundo adulto está ausente o cuya presencia no es central para su desarrollo. Una historia en la que la libertad para aventurarse de Joey y Lennie es la misma que la de Engel, Ashley y Orkin para filmar.

En aquel entonces, cuando vi por primera vez *El pequeño fugitivo*, pude disfrutar totalmente despojada, siguiendo las aventuras de Joey y de la galería de fotos increíble que ofrecía la lente de este trío. Décadas más tarde la sigo disfrutando como el primer día, sumándole el descubrimiento de una forma de narrar que nació en el tan vapuleado Hollywood, esa entelequia que reúne lo mejor y lo peor de la industria. No es de sorprender que este mismo profesor que nos abrió una ventana al cine, organizara otro de sus ciclos bajo el título "Independientes dentro y fuera de Hollywood", donde también podrían haber entrado Engels y compañía para romper con el mito de que en ese barrio de Los Ángeles solo se estrena cine comercial, dejando de lado lo experimental. Agradezco aquel espacio de disfrute, aprendizaje y descubrimiento que, en esos años, transitaba sin tanto registro pero que, evidentemente, quedó grabado en mi memoria y hace que, aún hoy, siga recomendando este tipo de películas.

El pequeño fugitivo no encaja dentro de los géneros de la época. No es un *western* si bien tiene varios de sus elementos, no es un drama si bien está al borde de la tragedia, no es una comedia a pesar de la comicidad de su protagonista. Es el inicio de algo que tendría su máxima expresión en el viejo continente. Es una película con rasgos propiamente norteamericanos contada a través de una narrativa que más adelante sería identificada con la *nouvelle vague* con un niño como protagonista. Es un verdadero *petit western*.



Glue: cuando la nada confluye en la adolescencia

POR ALEJANDRO DI TOTO

Glue, historia adolescente en medio de la nada (2006) es la ópera prima como director y guionista de Alexis Dos Santos y cuenta con la actuación de Nahuel Pérez Biscayart, Inés Efron, Verónica Llinás, Nahuel Viale y Héctor Díaz. La película de Argentina en coproducción con el Reino Unido se exhibió en diversos festivales (BAFICI, Toronto, Rotterdam y otros), coleccionando varios galardones, pero se estrenó en Argentina recién cinco años después de su lanzamiento.

Glue es un relato sobre la adolescencia; hacer esto no es una tarea sencilla y mucho menos original, el cine lo ha hecho y hace con frecuencia de diferentes maneras, para distintos públicos y no siempre de manera exitosa. Quizá, conociendo esto, Dos Santos nos ubica de entrada en un terreno nuevo o poco explotado en el cine nacional: el medio de la nada (como indica el título). Todo transcurre en Zapala, una pequeña ciudad minera ubicada en el centro de la provincia de Neuquén al norte de la Patagonia, un escenario pocas veces mostrado y, en principio, poco atractivo. En esa geografía no hay montañas, nieve ni lagos, sino que se trata de un lugar donde prima la aridez, el desierto y el calor que, gracias a lo que se transmite con el uso de la cámara, se hace sentir durante toda la trama.

El relato nos presenta a Lucas (Nahuel Pérez Biscayart), un adolescente de 16 años rodeado de una familia disfuncional, que pasea por la ciudad en un verano caluroso, al que nada parece importarle más que su música, el discman, una banda y su amigo Nacho. Lucas está invadido por preguntas que nos transfiere sin mirarnos. Abrumado por la monotonía, ve truncadas muy rápido sus posibilidades de diversión o de algo distinto al no pasar la revisión médica del club municipal para entrar a la pileta y quedar rezagado por diez días hasta que se le curen los hongos. Al calor, la tierra y las ganas de no estar en casa se les suma el aburrimiento y es allí donde la historia se desarrolla: en los días en los cuales dos amigos andan en bicicleta y hacen de las suyas. Nacho (Nahuel Viale) es el compinche del protagonista, su compañero y a quien Lucas admira y desea en partes iguales. Además, Nacho sirve como elemento de comparación para medir el crecimiento de su cuerpo adolescente: "Nacho tiene más pelos en las axilas, yo tengo pelos rubios finitos", enuncia en sus pensamientos.

Los días transcurren mientras los amigos recorren la ciudad y “no hacen nada”. Van a baldíos, juegan, se pegan y se escupen. Se miran. Se detienen. Ríen. Y siguen en sus bicicletas como si nada hubiera ocurrido. Sus acciones no son explosivas, sino más bien con letargo y fatiga. Mientras el calor se hace sentir y la ciudad permanece en la quietud, los lugareños toman sol en reposeras en plazas y patios. Lucas está ansioso por tener relaciones, en los primeros segundos de la película lo que escuchamos es su voz que nos dice –o que enuncia en su interior– como una obligación que “este verano tengo que coger sí o sí, no me aguanta el cuerpo, no quiero despertarme más todo pegoteado”, pero solo está rodeado de su amigo sin otros, solo son dos que tratan de acercarse a otras sin éxito, hasta que un día, motorizados por la rutina de hacer siempre lo mismo, se cruzan con la casa de Andrea (Inés Efron), la única chica del pueblo que parece estar dispuesta a prestarles atención. Sin duda, de los tres, ella es el personaje más infantil y aniñado, es probable que sea más chica que ellos y se nota. Andrea es el claro ejemplo de un cuerpo y pensamiento que se debate entre niñez y adolescencia; su forma de hablar, su risa y la extrema timidez que le causa el estar frente a dos chicos despiertan el encanto de los dos amigos. Sin dudarlos, se suma enseguida a Lucas y Nacho como una más. Después de todo, también está sola y aburrida en una situación similar a la de ellos, se siente víctima e incomprendida por parte de su madre. Estamos frente a otra variable común en los personajes: todos están unidos por la incompreensión y la nada. Lejos de posicionarse como la némesis o lo opuesto a los varones, el personaje de Andrea siente, desea y se cuestiona de la misma forma que lo hace el protagonista: “¿Por qué existen cosas de mujeres y cosas de hombres? Los varones son más divertidos. Quiero dar un beso con lengua, ya. No aguanto más. Quiero dar besos jugosos con labios que acaben de comer un chupetín pico dulce”, se pregunta y declara que –al igual que Lucas– no aguanta más.

En el transcurso de la trama, diversas escenas de lo cotidiano se suceden sin rumbo específico porque en *Glue* no hay un telos, ni un direccionamiento sobre lo que puede ocurrir, ni un fin último de un relato que está siendo narrado. La imagen que brinda tampoco da la impresión de una eclosión o un giro de la trama que está por llegar y es allí donde se encuentra el atractivo, en el devenir abúlico de los días de un grupo de tres jóvenes en pleno crecimiento. Los adultos se tornan secundarios en esta historia y siempre los vemos desde fuera, el espectador es el reflejo de los protagonistas, de cómo se ven y lo que sienten.

Con el pasar de los minutos el escenario sigue siendo el mismo hasta que llega el momento de huir y divertirse. Nacho y Lucas programan una escapada a la capital provincial, cosa que desean y lo convierten en un acto de doble juego. Por un lado, rebelarse y, por otro, tener un poco de libertad y diversión. Es algo que irrumpe en su monotonía. En esa escapada se divierten, están fuera de sí, sin mucho registro y se dejan ser. Son libres a su manera.

Glue no muestra a tres adolescentes excepcionales que logran cosas, que son oscuros o están al límite, sino que retrata con fidelidad una etapa en un lugar donde se encuentran pegados y estancados por el ambiente en el que se hallan. A veces solo vemos a los personajes en movimiento o la ciudad, pero cada vez que estas se proyectan podemos escuchar una voz, la de los protagonistas (solo en el caso de Lucas y Andrea), que se da en soliloquio, así nos hacen cómplices de todo lo que piensan en su cotidianidad. Una catarata abrumadora de preguntas que no tienen respuestas, llenas de por qué(s), idénticos a los de un niño, con la diferencia de que acá no quieren conocer las respuestas. Es una manera de cuestionarse y reflexionar que en su extrema mundanidad se transforma en reflexiones ontológicas: un *qué pasaría o hubiese pasado si* permanente. Un cuestionamiento a ellos y a todo lo que los rodea, lo que son y hacia dónde van. Reflexiones privadas en las que el mundo adulto permanece ausente.

¿Por qué *Glue* es una pequeña obra maestra?

Como mencioné con anterioridad, vemos la cotidianidad de un grupo en la quietud de un lugar que los deja estáticos mientras sus cabezas y sus cuerpos se encuentran en pleno movimiento. Eso convierte a esta historia en algo destacable porque en ese no decir, en lo efímero, transcurre todo. Leer y narrar la complejidad de la adolescencia desde la nada transforma a la película en una experiencia certera y correcta que remite a nuestra propia trayectoria de vida.

Dos Santos recuerda y registra lo que es ser adolescente desde un área novedosa, los cuestionamientos, las naturalidades y los gestos que logra plasmar en un guion breve y en una dirección que apuesta a algo diferente. No solo desde lo dicho y pensado por ellos sino desde la violencia que imprime a la hora de filmar, la mixtura de planos cerrados y cámara en mano que nos hace sentir que nosotros somos testigos de cómo los chicos ven a sus

familias, a sus amigos y a ellos mismos a través de un espejo. Junto con el uso de rojos y amarillos y sombras oscuras nos traslada al desierto patagónico y a las postales de una ciudad inmóvil que nos ahoga aun cuando nada parece manifestarse. Al igual que las tomas en super 8 que sirven para ponernos en otro lugar, cada escena es interrumpida por un fundido a negro que dura unos segundos y que sirve como elipsis para mostrarnos que en verdad nada está ocurriendo.

Del lado de las actuaciones, el trío protagónico de Biscayart-Viale-Efron logra transmitir a tres adolescentes que son muy distintos entre sí pero que actúan en un mismo registro. Todo en ellos es creíble; sus muecas, las voces, sus risas y las miradas que oscilan entre la inocencia y la excitación brindan un clima de complicidad dado entre amigos. De igual manera Verónica Llinás muestra en pocas apariciones a una madre cansada de su vida, inconforme, que elige hacer caso omiso de las cosas que ocurren con tal de que su vida no sufra ningún cambio, colaborando para que esa nada permanezca en quietud y sin sobresaltos, y su núcleo familiar no se altere. Alexis Dos Santos cumple a la perfección el doble rol de guionista y director porque nos muestra que conoce en profundidad el escenario donde se sitúa la trama. Los personajes, en este caso, tampoco son independientes de su geografía y localización; “historia adolescente en medio de la nada” tiene un por qué y esa “nada” aporta el componente distintivo del relato.

Con pocas imágenes de la ciudad, la película nos traslada y hace que cualquiera que haya pasado la adolescencia en esa parte de la Patagonia –y muy probablemente en cualquier ciudad pequeña del interior del país, como es mi caso– reconozca situaciones diarias del periodo adolescente que se hacen presentes a través de recuerdos. *Glue* es una pequeña obra maestra porque con muy poco logra muchísimo. En sus sutilezas esconde complejidades que a veces son muy difíciles de abordar desde la ficción. Este avasallamiento o la puerta al mundo de lo desconocido, lo injusto y lo incomprendido (que son clivajes que parecen suceder en la adolescencia) es evidenciado con mucha fidelidad por un director que, además, sabe cómo trasladarlo a la pantalla. En esos personajes, en esas situaciones, en esas locaciones, también me veo yo y aparecen mis recuerdos. Cuando el cine logra eso, es maravilloso.



El doctor Clive Owen

The Knick: Método y Locura

POR ADRIANO DUARTE

It was the age of wisdom, it was the age of foolishness.
Charles Dickens. *A Tale of Two Cities*.

*I sometimes think we must be all mad
and that we shall wake to sanity in strait-waistcoats.*
Bram Stoker. *Dracula*.

*But his soul was mad. Being alone in the wilderness,
it had looked within itself and, by heavens I tell you,
it had gone mad.*
Joseph Conrad. *Heart of Darkness*.

Though this be madness, yet there is method in 't.
William Shakespeare. *Hamlet*.

Tiempos modernos

En varias entrevistas que ofreció en 2011 y 2012, Steven Soderbergh expresó su descontento con Hollywood y su intención de retirarse como director. Sin embargo, aunque tomó cierta distancia del circuito comercial, el cineasta no dejó de ejercer su oficio. A la luz de lo prolífica que ha sido su producción en estos últimos diez años, resulta evidente que su impulso creativo acabó por imponerse a su voluntad. Menos mal. De otro modo, *The Knick* —según mi parecer, una de las mejores series de todos los tiempos— quizá nunca se habría realizado. O a lo mejor sí, pero muy probablemente se habría plasmado en una versión despojada de los incontables matices que Soderbergh supo concederle.

En la gestación de *The Knick* intervinieron dos circunstancias principales. Por un lado, el potente equipo creativo que se forjó entre Soderbergh y los guionistas Jack Amiel y Michael Begler. Por otro, la intervención de Cinemax como casa productora, que en ese momento manifestaba la intención de desprenderse de su fama de canal dedicado al *softcore* medio *indie* y medio *pacato*. La coincidencia de estos hechos hizo posible que *The Knick* se estrenara en agosto de 2014 con una temporada de diez episodios y, en octubre de 2015, regresara con una segunda temporada que sumaba otros diez.

Posteriormente, se propusieron diversos planes para continuar la historia. Soderbergh hizo público su deseo de prolongar su participación, pero en el rol de *showrunner* antes que en el de director. A pesar de ello, Cinemax decidió cancelar la serie en 2017. Kary Antholis, director de programación de la emisora, justificó la decisión con estas palabras: “Hemos decidido reponer en el horario estelar de Cinemax la grilla de series centradas en dramas de acción de alto voltaje que, en muchos casos, contarán con coproducción internacional”.

Teatro de operaciones

La historia de *The Knick* elige como epicentro el hospital Knickerbocker de Nueva York. Los hechos transcurren en esa ancha frontera simbólica que representa el final del siglo XIX y el inicio del siglo XX. Así, los primeros diez episodios ocurren en 1900. Los diez restantes, en 1901.

El gran protagonista del relato es el doctor John W. “Thack” Thackery (Clive Owen), cirujano afamado por su temeridad e inventiva para operar a sus pacientes. Thackery es el primer ayudante del doctor J. M. Christiansen (Matt Frewer), jefe de cirujías del hospital Knickerbocker. Junto a Thackery, también se desempeñan como asistentes el doctor Everett Gallinger (Eric Johnson), médico no muy hábil, pero con grandes ambiciones, y el doctor Bertram “Bertie” Chickering Jr. (Michael Angarano), joven promesa en el campo de la cirugía.

En el teatro de operaciones del hospital Knickerbocker, frente a una nutrida asistencia, el doctor Christiansen presenta a viva voz un nuevo método para realizar una cesárea. Sin embargo, a pesar de todas las precauciones tomadas, el procedimiento fracasa. Como consecuencia, el doctor Christiansen se encierra en su despacho y se suicida. Días más tarde, la junta directiva del hospital nombra a Thackery como nuevo jefe de cirugía. Durante la reunión, Thackery propone a Gallinger para el puesto de primer ayudante. Sin embargo, Cornelia Robertson (Juliet Rylance) propone al doctor Algernon C. Edwards (André Holland) para el puesto vacante.

En esta situación conviene detenernos en dos detalles para nada secundarios. Primero, Cornelia ocupa ese lugar no por sus excelentes condiciones para el rol gerencial, sino tan solo por ser hija del capitán August Robertson (Grainger Hines), el magnate naviero que sostiene financieramente al hospital. Segundo, Algernon Edwards es hijo de los sirvientes afroamericanos de la casa Robertson, criado no obstante por la familia acaudalada y enviado por ellos a Francia a perfeccionarse en el campo médico. A pesar de contar con publicaciones importantes y el respeto de sus pares europeos, el doctor Edwards no tendría la más mínima posibilidad de ser aceptado como médico en el Knickerbocker —un hospital para individuos considerados “blancos” por tener origen anglosajón (o, al menos, por ser un inmigrante europeo) y profesar la religión cristiana— de no mediar el respaldo del capitán Robertson.

Así dadas las cosas, John Thackery se opone a la propuesta. Sin embargo, Herman Barrow (Jeremy Bobb) —el inescrupuloso director que utiliza los recursos del hospital para concretar negocios espurios, actividad que en el presente llamaríamos *desvío de fondos*— apoya por conveniencia la iniciativa de Cornelia. Por lo tanto, Edwards consigue el puesto que Thackery deja vacante. Gallinger asume esta decisión como una afrenta. A partir de ese momento, Gallinger trata a Edwards menos como un colega que como un enemigo al que intentará humillar por todos los medios a su alcance.

El nombramiento de Thackery como jefe de cirugía del hospital Knickerbocker es el resorte que pone en funcionamiento la intrincada maquinaria narrativa de la serie. En este aspecto, *The Knick* compone —a la manera de las novelas clásicas del siglo XIX— la panorámica de un mundo complejo, multifacético, impulsado por una inquebrantable fe en el progreso. Sin embargo, *The Knick* enfoca esta convicción progresista con un lente crítico y —ahora a la manera de las grandes novelas del siglo XX— muestra entonces cómo el ingenuo optimismo moderno tropieza sin cesar con un sinnúmero de contradicciones que aún hoy, en nuestro presente pasado de

revoluciones, continúan sin resolverse.

El nacimiento de la clínica

Bajo la elaborada capa de ficción de *The Knick* existe un profundo trabajo de investigación centrado en las prácticas médicas de principios del siglo XX. En efecto, tanto el equipo técnico como los actores de la serie recurrieron en Nueva York a *The Burns Archive* como fuente de información, una de las colecciones más famosas de fotografías y documentos sobre la historia de la medicina.

La idea de la serie surge de un problema digestivo que padeció Michael Begler, uno de los guionistas de la serie. Entre los diversos tratamientos que emprendió para resolver su malestar, se preguntó un día cómo habrían resuelto su situación los doctores de hace cien años. A partir de esta incógnita, comenzó a comprar libros antiguos de medicina. Lo que encontró en esos textos le resultó tan estimulante, que decidió reunirse con su colega Jack Amiel para bosquejar entre ambos una historia que combinara esas piezas historiográficas. Así, eligieron el inicio del siglo XX porque fue en esa época cuando la cirugía conoció su etapa más revolucionaria. Para construir el personaje de John Thackery, tomaron como modelo la vida del doctor William Halsted, cirujano pionero en las prácticas quirúrgicas contemporáneas, además de adicto a la cocaína y la heroína.

Por su parte, Steven Soderbergh dejó bastante claras sus razones para dirigir la serie cuando declaró lo siguiente: “[*The Knick*] tiene todo lo que me interesa: la ciencia, la medicina, la solución de problemas, la generación de conocimientos, además de cuestiones raciales, los conflictos de clase y el contrato social”.

En este sentido, el compromiso de Soderbergh es completo. Dirige los veinte episodios de la serie. Y no solo eso: se enmascara —como suele ser habitual en sus filmes— tras los seudónimos de Peter Andrews (el nombre del padre de Soderbergh) y Marie Ann Bernard (el nombre de la madre) para ocuparse de la fotografía y la edición. Como resultado, la reconstrucción histórica efectuada por los escritores se traduce, en manos del cineasta, en la resurrección visual de una época. Esto quiere decir que, al reconstruir la Nueva York de 1900, Soderbergh no se limita solo a recrear calles, maneras, modos de hablar o vestimentas, sino que se apropia de los recursos que le concede el arte cinematográfico para revivir el *pathos* de aquella época.

En los espacios abiertos, Soderbergh se inclina por emplear colores fríos y desvaídos. Estos tonos remiten a la textura de las películas en blanco y negro que recibieron un tratamiento de color muy precario. Por contrapartida, en espacios cerrados opta por emplear la luz de ambiente para crear claroscuros que rinden homenaje a la audacia de *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975). A estos procedimientos, Soderbergh complementa el uso de la cámara en mano y la apelación constante, por un lado, a los planos secuencia —concebidos con la precisión de un relojero— para componer ambientes y, por otro, a los primerísimos primeros planos —como poco después harán las series *Mr. Robot* (2015-2019) o *The Handmaid's Tale* (2017-presente)— para dejar al desnudo la turbulenta intimidad de los personajes.

La agitación del hospital Knickerbocker, el bullicio de Nueva York, la despreocupación de los ricachones, el rechazo a los afroamericanos y la penuria de los inmigrantes no aparecen en *The Knick* mediante panorámicas cargadas de sentimentalismo y de nostalgia. Al contrario, descubrimos los burdeles, los clubes exclusivos, los fumaderos de opio, los salones de fiesta y los hoteles mugrientos siguiendo a los personajes de la serie, echando un ojo a lo que acontece en segundo plano, mientras ellos se ocupan de sus asuntos oficiales o escabrosos.

Soderbergh no busca observadores distanciados para su historia: le interesan los cómplices, los curiosos, los fisgones. Soderbergh quiere que nos sumerjamos en el tumultuoso mundo de *The Knick* hasta las narices para que no solo nos cautiven sus delicias, sino también nos repugnen sus iniquidades.

Retrowave victoriano

Un detalle no menor es el modo en que la música electrónica de Cliff Martínez se introduce en *The Knick* como un anacronismo y provoca una suerte de sentimiento hauntológico. En efecto, para la banda sonora de una serie como *The Knick* cualquiera esperaría un *soundtrack* con espíritu clásico. Sin embargo, *The Knick* consiste en una atípica alianza entre escenas del mundo victoriano y *synthwave*.

A propósito de esta cuestión, señaló Cliff Martínez en una entrevista: “La serie es una amorosa reconstrucción de la Nueva York de los Estados Unidos del 1900. Y la música es pura melodía electrónica, con ese zumbido que parece brotar de un juguete electrónico, a la manera de los sintetizadores de Kraftwerk. La idea fue de Steven [Soderbergh]. Y lo primero que se me ocurrió decirle fue: ¿En serio? ¿En vez de evocar aquella época con la música, preferís hacer algo a contramano?”.

De esta forma, en la pista de baile de una exquisita mansión, las damas y caballeros de la alta alcurnia neoyorkina danzan valsos con aire de Moog. Y eso no es casual. Cliff Martínez evoca sonidos que, para nosotros, ciudadanos del capitalismo tardío, resultan añejos. Sin embargo, en relación con el universo de *The Knick*, esas melodías de máquinas analógicas remiten a la modernidad prometida, el futuro con el que soñaban los ciudadanos del lejano y floreciente 1900. De allí que Edison sea un personaje que circula por los intersticios de la narración como un visionario. A la manera de un viajero en el tiempo, Edison trae del mañana, para el deleite de la oligarquía de la Gran Manzana que vive hambrienta de novedades, el cilindro de fonógrafo.

Por ende, el sentimiento hauntológico deriva de una certeza que *The Knick* nos regala: para aquellos primeros habitantes del siglo XX, la música de Cliff Martínez constituye el símbolo de un futuro posible. Pero para nosotros, los últimos habitantes del siglo XXI, no es más que el vestigio de un futuro no realizado.

Dios tiene un rival

John Thackery es el último destello del hombre renacentista. Su fe en el conocimiento humano lo lleva a indagar los entresijos del cuerpo para desentrañar sus misterios. “Leonardo [da Vinci] —escribió Ernesto Sábato en *Hombres y engranajes*—, en sus laboriosas noches del hospital Santa María, inclinado sobre el pecho abierto de los cadáveres, busca el secreto de la vida y de la muerte, quiere ver cómo Dios crea seres vivos, ansía suplantarlo, exclama: *Voglio fare miracoli!*”. John Thackery es nada menos que la reencarnación de Leonardo da Vinci.

Durante el discurso elegíaco por la muerte del doctor Christiansen, John Thackery lanza desde el púlpito un desafío a la divinidad. Amenaza al cielo con el puño y brama que robará los secretos de los dioses. Thackery confía en el saber humano. Él aspira a ser el héroe del conocimiento científico, el campeón que expandirá los límites de la ciencia médica. Sin embargo, en ese deseo habita el exceso. Los griegos clásicos llamaban *hybris* a esa desmesura. En torno a este concepto, escribió el filólogo Werner Jaeger en su obra capital, *Paideia*: “La peor ofensa contra los dioses es no ‘pensar humanamente’ y aspirar a lo más alto... La fortuna de los mortales es mudable como los días. No debe, por tanto, el hombre aspirar a lo más alto”.

Esa irrefrenable ansia de sobrepasar los límites del saber humano deja sus marcas en el cuerpo. Como consecuencia, el rival de Dios se convierte en una criatura nocturna que apenas duerme. Casi nunca tiene descanso. Sus sueños son siempre recuerdos tormentosos. John Thackery se transfigura, de esta forma, en Drácula. Hay algo en esos ojos inyectados en sangre, en esos diminutos lentes ahumados, en ese deseo sexual insaciable, en esa curiosidad por los artilugios modernos que remite de manera invariable al vampiro encarnado por Gary Oldman en *Bram Stoker's Dracula* (Francis Ford Coppola, 1992). Sin embargo, John Thackery es un vampiro que no se alimenta de sangre. De hecho, su breve devaneo con la sangre lo impulsa a cometer el peor de los crímenes: provocar la muerte de una niña inocente. Thackery no muerde el cuello de sus víctimas: las jeringas de cocaína lo muerden a él.

Esa ansia desmesurada que brota de John Thackery envuelve a quienes se le acercan. La energía de John Thackery es un torrente desbocado que trastorna todo lo que toca. Christiansen comparte con su discípulo una buena parte de esa potencia arrolladora. Intenta hasta cierto punto encauzarla, pero fracasa y paga ese error con su vida.

Al ser nombrado jefe de cirugía, John Thackery atrae como un nuevo maestro a un círculo de discípulos: los doctores Gallinger, Edwards y Chickering, por un lado, y la enfermera Lucy Elkins (Eve Hewson) por otro. Sin embargo, el aprendizaje que Thackery les propone demanda más locura que método. Muy pronto, el camino de formación se convierte en un viaje río arriba hacia el corazón de la oscuridad.

Siguiendo ese itinerario, la enfermera Elkins se harta de la humillación a la cual la sometieron los hombres que ella amó: su padre, el reverendo Elkins (Stephen Spinella); su maestro y amante, el mismísimo John Thackery. Al final



de su viaje, la enfermera Elkins adopta el carácter de una mujer avasallante, calculadora, temeraria como su terrible mentor. Así también, resentido por la mayor pericia y saber mucho más vasto que ostenta su colega afroamericano Edwards, el rubio Gallinger se vuelve un paladín de la eugenesia y marcha a Alemania —*un país como cualquier otro*, dice Gallinger con optimismo, sin prefigurar el futuro— a dictar conferencias. Por su parte, víctima de la persistente segregación que sufre —y de su despiadada autoexigencia—, Edwards pierde la vista de un ojo, abandona la práctica de la cirugía e inicia el camino del psicoanálisis.

Solo Chickering consigue domar la influencia devoradora de Thackery. Gracias a su colaboración con el doctor Zinberg, quien le inculca la estricta aplicación de los protocolos experimentales, Chickering puede calzar, sin que le aprieten, los impecables botines blancos de Thackery: al término de su tortuosa peregrinación —que implicó el abandono de su maestro y el retorno a él como un hijo pródigo—, Bertie asume el legado de Thack trezando en su práctica el método y la locura.

Esto es todo lo que somos

En el suicidio de Christiansen, John Thackery no solo ve la caída de un compañero de armas: intuye también un anticipo de su destino inevitable. No ignora que, a la larga, él también acabará pagando un precio muy elevado por tratar de develar los secretos de la vida y de la muerte.

Sin embargo, a pesar de esta certeza, John Thackery persevera en la *hybris*, en la locura como método, en el intento de traspasar los límites del conocimiento humano. Al igual que Prometeo, Thackery procura robar el fuego de los dioses. Por eso, su penitencia no será muy distinta de la que padeció aquella figura mitológica.

En el teatro de operaciones del hospital Knickerbocker, frente a una nutrida asistencia que lo observa como una corte de deidades indiferentes, John Thackery se opera a sí mismo. Se abre el abdomen con un escalpelo y, por error, se provoca una hemorragia. Siente que se desvanece. Entonces exhibe sus intestinos y murmura: “Esto es todo lo que somos”. Poco después, su mirada se diluye en el infinito.

En su libro *Esencia y formas de lo trágico*, el filósofo existencialista Karl Jaspers escribió lo siguiente: “¿Quién o qué

triunfa en la tragedia? [...] El triunfo no está en el que sostiene a pie firme la existencia, sino en el que sucumbe. Triunfa en el mismo fracaso". Si tomamos en cuenta estas palabras, la derrota de John Thackery es solo un hecho aparente: con su inevitable caída, el rival de Dios en verdad se transfigura en héroe trágico. Así, mediante un último acto desafortunado, John Thackery, el maestro de la locura metódica, nos enseña que esto es todo lo que somos. Pero aprendemos también —por medio de lo paradójico, o de lo trágico, o de lo poético— que somos mucho más que esto.

Textos citados

Web

- Andreeva, Nellie (2017). 'The Knick' Canceled After 2 Seasons As Cinemax Focuses On Action Dramas. En: <https://deadline.com/2017/03/the-knick-canceled-two-seasons-cinemax-1202049938/>
- Schuessler, Jennifer (2014). The Cocaine, the Blood, the Body Count. En: <https://www.nytimes.com/2014/08/03/arts/television/modern-medicine-circa-1900-in-soderberghs-the-knick.html>
- Shin, Nara (2014). A conversation with composer Cliff Martínez. En: <https://coolhunting.com/culture/interview-cliff-martinez-film-score-composer/>

Libros

- Jaeger, Werner (1967). Paideia: los ideales de la cultura griega. FCE.
- Jaspers, Karl (1960). Esencia y formas de lo trágico. Sur.
- Sábato, Ernesto (1970). Hombres y engranajes. Compañía Impresora Argentina.

R24C

NÚMERO 40 / AÑO 16 / JUNIO 23
FUNDADA EN AGOSTO DE 2007

DIRIGE
MARIANO CASTAÑO
EDITA
FABIO VALLARELLI

ESCRIBEN EN ESTE NÚMERO
CASTAÑO / VALLARELLI / FONTE
DUARTE / ACEVEDO / GIUFFRÉ / MAZZINI / RUOCCO
CIAFFI / OSORIO / DUARTE / GIMENÉZ / DI TOTO / GAGLIARDI

DISEÑA
JETHROBROWN

CORRIGE
MIRIAM CORONEL

CONSEJO FUNDADOR
NÉSTOR FONTE / HERNÁN CASTAÑO /
ROBERTO GIUFFRÉ



R24C

R24C

WWW.REVISTA24CUADROS.COM



[/REVISTA24CUADROSWEB/](https://www.facebook.com/REVISTA24CUADROSWEB/)



[@REVISTA24CUADROS](https://www.instagram.com/REVISTA24CUADROS)



[@REVIS24CUADROS](https://twitter.com/REVIS24CUADROS)



REVISTA 24 CUADROS PODCAST
EL CUARTO CERRADO

24
Cuadros
PODCAST



EL CUARTO
CERRADO
PODCAST