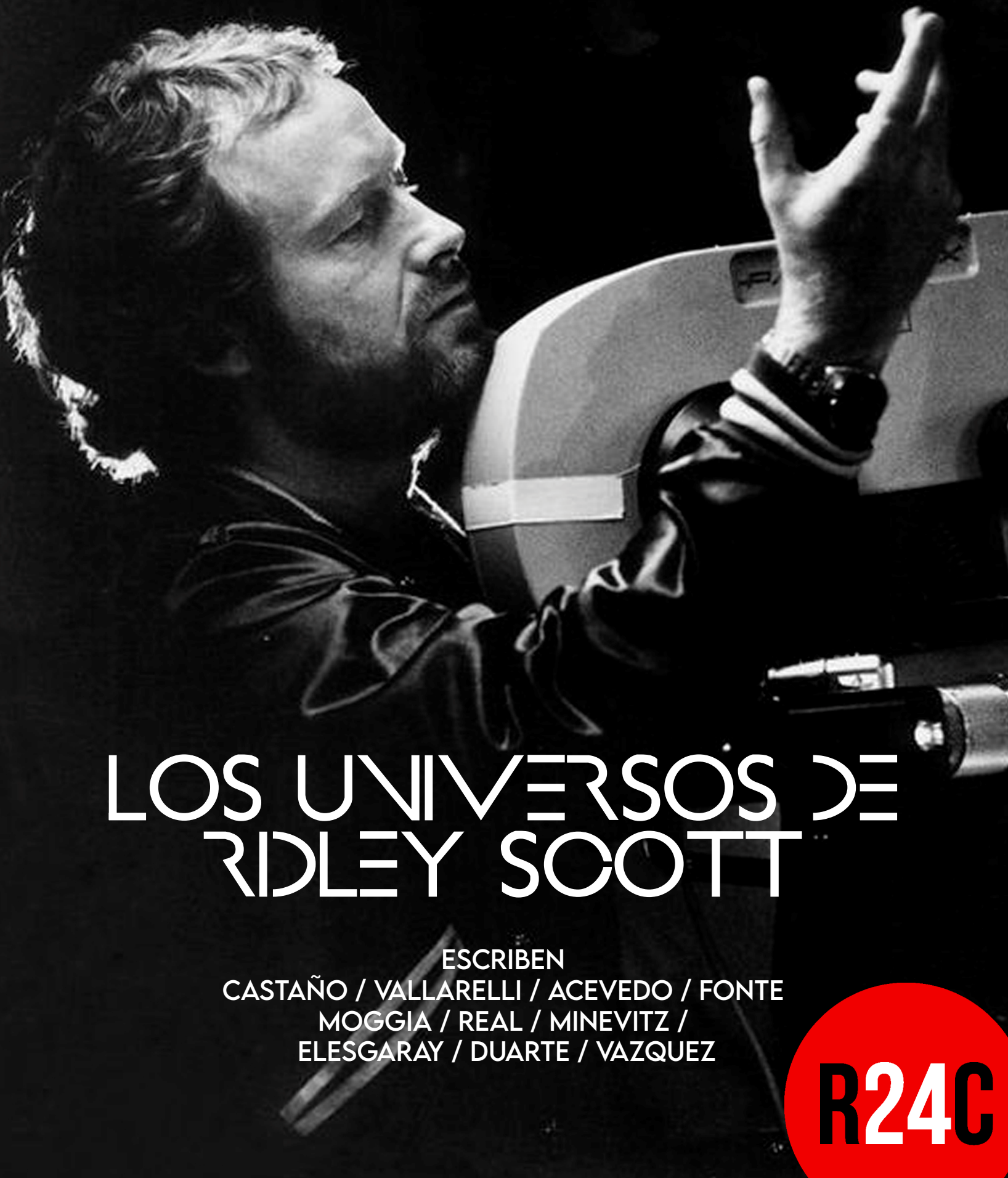


# 24 CUADROS

NÚMERO 36 - MAY 2021



## LOS UNIVERSOS DE RIDLEY SCOTT

ESCRIBEN

CASTAÑO / VALLARELLI / ACEVEDO / FONTE  
MOGGIA / REAL / MINEVITZ /  
ELESGARAY / DUARTE / VAZQUEZ

**R24C**



La nota que sigue a este plot es larga. Siendo que la escribí yo, puedo decirles que lleva, en sus primeros párrafos, todo lo que usualmente se encuentra en el editorial de esta revista.

Es por eso que quiero dedicar estas líneas a otro asunto, que es el vil metal.

La 24 Cuadros tiene material fresco todos los días en su página web. Esto incluye reseñas, análisis, columnas fijas, podcasts y hasta una suerte de cortos documentales sobre la historia del cine. Además, seguimos sacando la nave madre, la insignia, que es esta revista que estas leyendo.

Queremos encarar nuevos proyectos, como un newsletter con material exclusivo y otras cosas más que tenemos ahí, cocinándose. Si bien todo nuestro material seguirá siendo gratuito y ningún redactor en esta revista cobra un centavo, tenemos costos crecientes.

Es por eso que tiramos esta gorra acá. La colaboración es voluntaria. Con esto podemos pagar el hosting de la página web (en dólares), el sistema de newsletter (en dólares), y distintas formas de promoción online que nos permiten llegar a más lectores.

Para hacerlo, escaneá este código QR con la aplicación Mercado Pago. Va a aparecerte REVISTA 24 CUADROS. Está bien, somos nosotros.

CÓDIGO QR - MERCADO PAGO



Otra forma de colaborar es mediante el sistema CAFECITO, una aplicación local diseñada para poder pagar a los generadores de contenido online, sin mayores trámites:



Podés acceder a esta forma de colaborar mediante nuestra página web:

<https://cafecito.app/revista24cuadros>

El monto mínimo de colaboración de CAFECITO es de \$100 pesos.

Terminado el mangazo, los dejo con este ejemplar, que siempre quisimos hacer, y hoy está aquí.



## *El último de una raza en extinción*

POR MARIANO CASTAÑO

### RIDLEY Y YO

El manual de buena escritura y estilo de quienes quieren ser recordados por tan aburridas cualidades dicta que no se pueden abordar análisis tópicos desde lo personal. Incluso es de mal gusto, puesto que el autor (en este caso yo) se para en un banquito a ponerse a la par del sujeto que está analizando. La verdad es que yo no estoy a la par de uno de los mejores directores de cine de la historia, y tampoco sé por qué molesta tanto ese estilo de abordaje, siendo que revistas más prestigiosas que esta lo usan desde hace décadas.

El especial sobre Ridley Scott (RD) podría haber sido el número 1, el 14, o el 27 de esta revista. Siempre lo quise hacer. Es un homenaje, y una suerte de *fuck you* contra los pibes cool que analizan cine y hace años gustan de decir que “prefieren a Tony”, aludiendo a Tony Scott, el hermano de Ridley, peso pesado por propio derecho, pero que no jugó en la misma liga que el protagonista de este número. Los wannabe influencers de la *inteligentzia* cinéfila ponen siempre a *Top Gun* (Tony Scott, 1986) por sobre *Alien* (Ridley Scott, 1979).

Siempre quise a Ridley. Hace 21 años que en cada rodaje de corto, medio o largometraje en que me toca hacer dirección de fotografía, trato de emular la luz de *Blade Runner* (1982). Estoy siempre buscando el momento de meter contraluz, humo y un haz en movimiento. Jordan Cronenweth, el director de fotografía de esa película, se quemó la cabeza tratando de entender qué quería RS, y yo, casi como un aficionado, trato de recrear ese instante mágico.

El tema es preguntarse ¿por qué? Ridley tiene 83 años y cumple 84 en noviembre. Lleva 44 años filmando largometrajes. Casi tanto tiempo como Steven Spielberg o Martin Scorsese, por dar dos ejemplos de los hoy indiscutibles. Pero no es considerado a esa altura. Esto no tiene que ver con la ausencia de obras maestras, sino con la cantidad de obras menores. Y, sobre todo, con que el estilo personal de Ridley es antes visual que narrativo. Es atmosférico, y no de personajes.

## RIVETTE, KAE Y LA MAR EN COCHE

El refinamiento visual está mal visto. Juego de palabras sin intención. No sé cuándo empezó, pero es probable que haya sido en el infame traveling final de *Kapó* (Gillo Pontecorvo, 1959), que tanto odió Jacques Rivette y plasmó en su célebre artículo (1):

*Obsérvese sin embargo en Kapo el plano en el que Riva se suicida abalanzándose sobre la alambrada eléctrica. Aquel que decide, en ese momento, hacer un travelling de aproximación para reencuadrar el cadáver en contrapicado, poniendo cuidado de inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo sólo merece el más profundo desprecio.*

*Piensen lo que piensen los periodistas express, la historia del cine no vive una revolución cada ocho días. Ni la mecánica de un Losey, ni la experimentación neoyorquina le afectan en mayor medida que las olas de la playa a la paz de las profundidades. ¿Por qué? Porque unos no se plantean más que problemas formales, y otros los resuelven todos con antelación al no plantear ninguno.*

Gillo Pontecorvo filmaría luego *La batalla de Argel* (*La battaglia di Algeri*, 1966), que denuncia la opresión colonial francesa en Argelia, las torturas y ejecuciones llevadas a cabo por el Ejército francés y reivindica las acciones del Frente de Liberación Nacional. No obstante, es recordado por una toma, en la que se le ocurrió componer bellamente.

La célebre crítica Pauline Kael escribió en la revista *New Yorker* sobre un joven director llamado Steven Spielberg (2):

*El director, Steven Spielberg, tiene 26 años. No puedo decir si tiene algo en la cabeza, o aunque sea una personalidad fuerte, pero es verdad que muchos cineastas se han salido con la suya sin ser profundos. No dice nada especial en *The Sugarland Express*, pero al menos nos muestra un par de actores jóvenes, y tiene un sentido de la composición y movimientos envidiables. La composición del cuadro le resulta natural, como pasa con algunos de los "jóvenes italianos"; Spielberg usa sus dotes libre y orgánicamente. En términos del placer que genera la pericia técnica en las audiencias, esta película es un debut fenomenal. Si hay algo así como "Ojo Cinematográfico", y yo creo que lo hay (conozco taxistas y verduleros que lo tienen y críticos que no), Spielberg lo tiene. Pero tiene tanta cantidad, que no le entra nada más.*

Con el correr del tiempo, entonces, el estilo visual empezó a ser mal considerado. O era una falta de respeto, o no dejaba lugar a la profundidad. Una construcción intelectual imposible para un arte que nace visual. Se requiere una obra de difícil acceso o una fábula de ensoñación para que se tolere la ambición visual. Andrei Tarkovsky y Wes Anderson al Olimpo, lo mismo que Alejandro Jodorowsky y Roy Andersson. La aspiración al refinamiento visual solo se perdona cuando es hermética o cuando es *naïve*. Pero en las generales de la ley, entre un buen narrador y un buen pintor, el mundo del cine pone por encima la narración. De hecho, es una opinión muy difundida aquella que dice que las series de TV y *streaming* imponen un modelo hipernarrativo muy distinto a la aproximación artística que debería tener un film. Sin embargo, hay muchas más alabanzas a James Mangold que a Zack Snyder. La narratividad se impone en el medio que los estetas defienden como bastión.

Pero este artículo es sobre Ridley Scott y su estilo visual como director. No abordaré aquí la filmografía ordenada: esa es la tarea del número entero de la revista. Tengo otro fin. Para explicarlo, hay que clasificar, separar, diseccionar y eliminar.

## LAS DIFERENTES CARAS DE RIDLEY

Ridley Scott tiene una carrera muy extraña. Empieza de grande y, al inicio, elige con cuidado. Entre 1977 y 1989 filma 6 largometrajes. Entre 1991 y 1997 filma 4. Entre 2000 y 2015, filma 15. Lo contrario a lo que se espera de un hombre de edad avanzada.

En mi apreciación personal, su filmografía se divide en *Obras Maestras*, *Grandes Películas*, *Películas Correctas* y ¿Qué carajos estaba pensando cuando filmó esto?

¿Es arbitraria la clasificación? Sí y no. Al final del día, como fan de Ridley, es muy probable que suba



de categoría algunas películas que otros pongan más abajo. Pero en los extremos nos encontramos todos.

Obras Maestras son *Alien* (1979) y *Blade Runner* (1982).

Grandes Películas son *The Duellists* (1977), *Black Rain* (1989), *Thelma & Louise* (1991), *Gladiator* (2000), *Black Hawk Down* (2001), *Kingdom of Heaven* (2005), *American Gangster* (2007) y *Prometheus* (2012).

Apenas Correctas son *Someone to Watch Over Me* (1987), *White Squall* (1996), *Hannibal* (2001), *Matchstick Men* (2003), *Body of Lies* (2008), *The Martian* (2015) y *All the Money in the World* (2017).

¿Qué carajos estaba pensando cuando filmó *Legend* (1985), *1492* (1992), *G.I. Jane* (1997), *A Good Year* (2006), *Robin Hood* (2010), *The Counselor* (2013), *Exodus: Gods and Kings* (2014) y *Alien Covenant* (2017)? Hay respuesta solo para algunas.

Cuando RS se apoya en sus fortalezas, es decir, da rienda suelta a su estilo visual, o para no ser irrespetuoso, puesto que no conozco sus intenciones, digamos que cuando logra plasmar su estilo visual, es cuando le salen las mejores películas. Por el contrario, el peor RS es impersonal. Películas cuasi pequeñas como *A Good Year* (2006) podrían haber sido filmadas por cualquier obrero de la industria. De la misma manera, elefantes de efectos visuales como *Exodus: Gods and Kings* son olvidables como los fallidos blockbusters del tipo *Assassin's Creed* (Justin Kurzel, 2016) o *Clash of the Titans* (Louis Leterrier, 2010), que realmente nadie sabe quién dirigió.

## EL PRINCIPIO DE ENDOPATÍA

La teoría de la endopatía, más conocida por su término alemán *Teoría de la Einfühlung*, postulada por Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) y su hijo y continuador Robert Vischer, y finalmente popularizada por Theodor Lipps, parte de una hipótesis que dice que existe una correspondencia entre la realidad física (el mundo material) y la realidad psíquica. Este es el punto de partida del que se nutre la teoría de "proyección sentimental":

*La comprensión de un objeto se inicia con la penetración emocional en él, un proceso de relación afectiva que descansa en la facilidad con que el mundo físico admite transferencias psíquicas. La primera noción fundamental es el concepto de Sentimiento como una acción espiritual absolutamente libre.*

*Lo esencial de la obra no es el motivo ni el tema, sino el propio artista y su vida espiritual, su expresión mediante la proyección sobre las formas del mundo. Así pues se trata: de una concepción del arte como expresión (expresionismo).*

*La Einfühlung nos advierte que una obra de arte sólo es comprensible mediante una participación afectiva del espectador, mediante una identificación que revela las formas como símbolo del sentimiento. Es*

*necesario pues, que el espectador posea la misma predisposición perceptiva y afectiva respecto a la obra que la que el artista tiene ante la realidad exterior.*

La mayor concreción de la *Einfühlung* como teoría del arte llega de las manos de Theodor Lipps, que redacta la definitiva *Estética* (1903-1906). La estética es entendida como sección de la psicología, y esta a su vez, la disciplina fundamental de la filosofía.

Lipps define la empatía estética o endopatía como un proceso de afinidad entre objeto y sujeto, donde este se reconoce a sí mismo y se solidariza con él, en un proceso que permite al sujeto hallar un conocimiento de sí mismo que hasta ese momento ignoraba.

Entonces, si damos por cierta la proyección sentimental, cuando la imagen que entra por nuestros ojos es procesada a través de nuestros sentimientos, entra en juego la proporción áurea: esta imagen nos resulta armónica, bella, “bien compuesta”, porque tiene incorporado principios de todo el arte clásico, de la naturaleza, de la arquitectura y hasta de los cuerpos humanos (al menos los hegemónicos).

### LA ÓPERA PRIMA Y EL USO DE REFERENCIAS VISUALES

Ridley Scott estudió diseño gráfico en el Royal College of Art a inicios de los 60. Había coqueteado con la idea de dedicarse a la pintura, pero se dio cuenta de que no era lo suyo. Se compró una cámara y pasó mucho tiempo en el departamento de Fotografía de la escuela. También cursó una materia de Diseño aplicado a TV y Films. El trabajo práctico de la materia consistía en el diseño y maquetado de los sets de un guion que el docente entregaba a los estudiantes al azar. La escuela contaba con una cámara de 16mm Bolex y un fotómetro, con el que Scott filmó su primer corto, *Boy and Bicycle*, protagonizado por su hermano Tony.

Se inició profesionalmente como director de arte en la BBC. Aprendió a armar sets con presupuestos exigüos, tal como era (y en muchos casos siguen siendo) el modo de producción de ficciones de la compañía estatal británica. Entendió cómo hacerlos lucir, desde qué ángulos, qué movimientos convenían y cuáles no. Luego fundó su compañía para filmar publicidades. Dirigió cientos de anuncios. Entrenó su ojo, que se educó académicamente en artes plásticas y pintura. Conoció de perspectiva, volúmenes, luces y sombras. Se apoyó en sus fortalezas y se convirtió en un cotizado director de publicidades.

En 1977, a los 40 años, tardíamente en una carrera que ha privilegiado la juventud como si de deportes se tratase, debutó con una de las óperas primas más estilizadas de la historia: *The Duellists*.

Si la “primera obra” de un director es una declaración de principios, *The Duellists* cumple a la perfección el mandato. Y lo hace con una característica que no volvería a repetirse: presupuesto acotado. *The Duellists* es comparada frecuentemente con *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975), ya que ambas tienen un basamento pictórico. Allí donde Vermeer y Georges de La Tour fueron la referencia obligada para *Barry Lyndon*, en *The Duellists* se suman las pinturas de Pierre Peyron y Jacques-Louis David, entre otros.

Cabe destacar que *The Duellists* se filmó con la décima parte del presupuesto de *Barry Lyndon* y, por ello, no se construyó ningún set: todos surgen del *scouting* de locaciones. El guion está basado en *El duelo*, novela corta de Joseph Conrad, y sigue la historia de una pelea que se extiende durante 15 años, en el auge del Imperio napoleónico, entre los personajes Feraud y D'Hubert (Harvey Keitel y Keith Carradine).

Ya es notable aquí una de las cualidades del trabajo de Scott: todo está meticulosamente planificado mediante *storyboards*, lo que permite una reflexión sobre la composición de cada toma. Además, en un film de época, empiezan a verse cosas que Scott repetiría una y otra vez. Haces de luz que entran por ventanas a ambientes espesos por la pátina de humo generando textura; exteriores filmados en la hora mágica y en la hora azul. Contraluces dramáticos, mixtura en el trabajo entre cámara en trípode y cámara en mano, lentos zoom in y zoom out. En esta película, filmada con su director de fotografía de confianza del mundo publicitario, Frank Tidy, aparecen los *yeites* que en cualquier otro director se le atribuyen al director de fotografía. Pero en su larga carrera, Scott ha trabajado con muchos fotógrafos y

el estilo es consistente. Veremos que, salvo contadas excepciones, el director de fotografía en una película de Ridley Scott es el propio Ridley Scott.

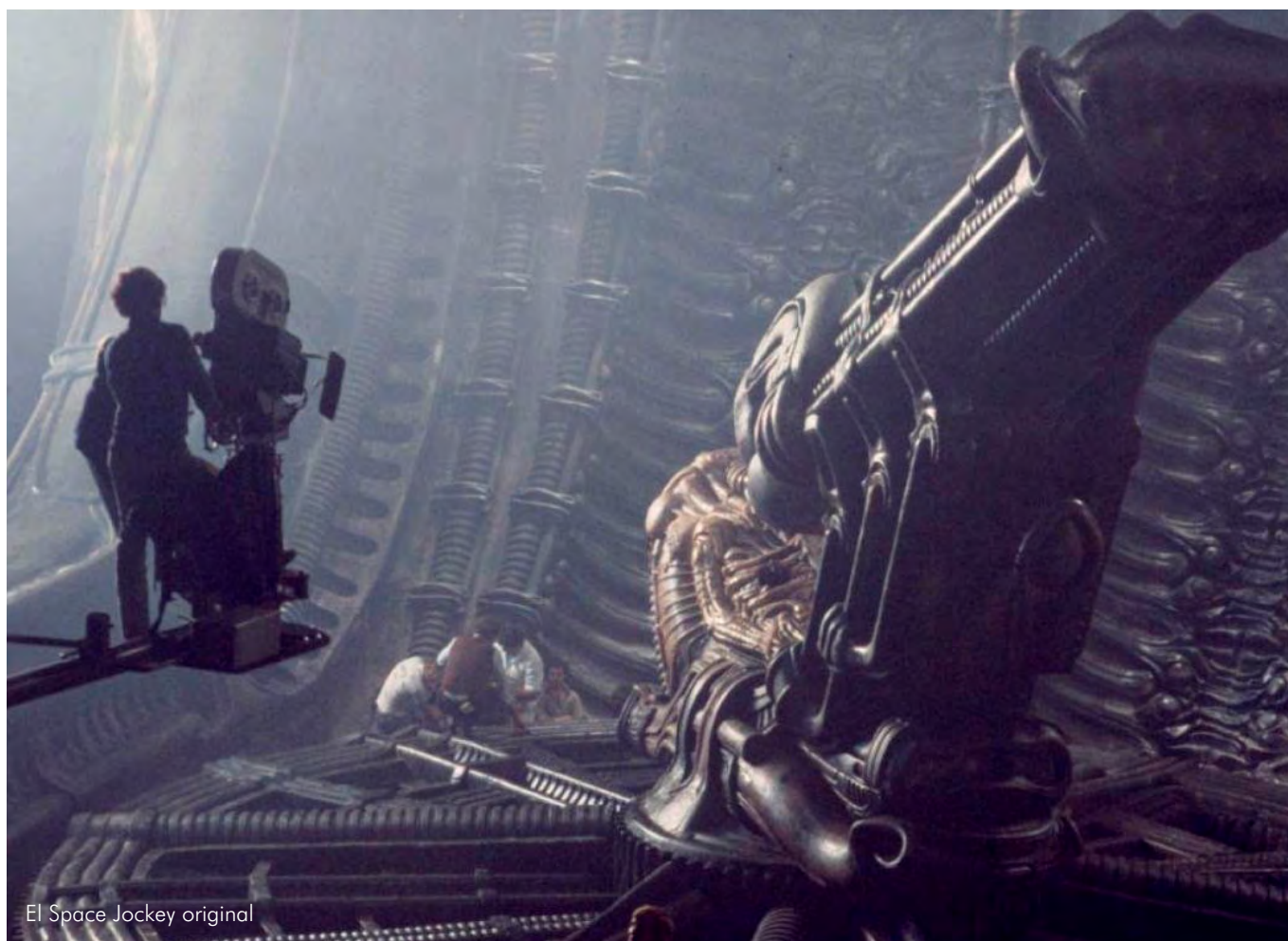
## LOS UNIVERSOS DE CIENCIA FICCIÓN

La historia es conocida. La segunda película de RS es *Alien* (1979). El concepto de *The Duellists* era mitad cinéfilo, por *Barry Lyndon*, mitad pictórico, por los pintores mencionados. En *Alien* sucede algo parecido. Inspirada en el éxito de *Star Wars* (George Lucas, 1977), con guion de Dan O'Bannon (toqueteado por Walter Hill), Scott escucha el consejo de O'Bannon y trae a trabajar al artista suizo H.R. Giger, a quien el guionista conocía de la planificación de la mítica *Dune*, de Alejandro Jodorowsky, y a Ron Cobb, famoso ilustrador de vehículos de ciencia ficción.

El *concept art* de *Alien* es monumental. RS entiende rápidamente que el film es sobre el espacio off, sobre lo que está fuera de cuadro y sobre la sensación de estar atrapado sin salida. La teoría del cine dice que hay 6 espacios off. Por arriba de cuadro, por abajo, por izquierda, por derecha, por detrás y por delante. En *Alien*, el octavo pasajero irrumpe por un séptimo espacio off: desde las entrañas de un personaje. Luego RS lo hará atacar por todos los demás, incluyendo "desde la oscuridad".

El director de fotografía de *Alien* fue Derek Vanlint, otro habitual colaborador de RS en el mundo de la publicidad, que no dedicó mucho de su carrera al cine. Scott elige cuidadosamente a sus directores de fotografía, según quiera ejercer mayor o menor control sobre ciertos elementos, y más aún, considerando que él mismo opera la cámara, cuestión rechazada por cualquier pope de la fotografía, por ejemplo, Roger Deakins.

Si en *The Duellists* Scott demostró su pericia para buscar locaciones existentes y explotarlas, en *Alien* se hará visible su acervo de diseñador: la forma en que arma los sets basándose en el arte conceptual de ilustradores y artistas y, sobre todo, la forma en que los filma. Su estilo tiene una cualidad que, de alguna manera, hace que sus mejores películas sean inmunes al paso del tiempo. Scott hace escuela y más de 40 años después, con decenas de films que tratan de emularlo, permanece en el tiempo. A partir de *Alien* las naves espaciales cambian su diseño. Se impone la luz blanquecina de tubo fluorescente que emana de



El Space Jockey original

techo, paredes y hasta desde el piso; se empieza a ver el diseño modular y funcional, más propio de la industria pesada que de un pulcro transbordador espacial. Aparece una concepción de la ciencia ficción clásica, la de los “obreros del espacio”. Ya no tenemos atildados y apuestos astronautas. Ahora son mecánicos y mineros. Estamos en un barco carguero.

En *Alien*, Ridley lleva a la pantalla a su primera gran heroína, la teniente Ripley (Sigourney Weaver), logro que tratará de emular varias veces. Hay una línea invisible que une a Ripley con *Thelma & Louise* (1991), con *G.I. Jane* (1997), *Hannibal* (2001), *Prometheus* (2012) y *Covenant* (2017). En todas pone al centro a protagonistas femeninas con vocación sacrificial.

El universo referencial de *Alien* se extiende a *Prometheus* y *Covenant*. Se reciclan trabajos y *concept art* de H.R. Giger, a los que se suma tecnología en efectos visuales. *Prometheus* es monumental, pero estéticamente gira en torno a los sobrantes de Giger. *Covenant* es más modesta, desde todo punto de vista.

Veremos que en los demás proyectos de ciencia ficción de Scott, se evita el solapado estético, pero no se esquiva el temático, sobre todo en lo que respecta a los andróides. En *Alien*, se trata de Ash, interpretado por Ian Holm. RS reafirma este camino en *Blade Runner* (1982), con los replicantes encabezados por Roy Batty (Rutger Hauer) y luego, en *Prometheus* y *Covenant*, con David (Michael Fassbender), el robot que emula a Peter O'Toole en *Lawrence of Arabia*. Al final, hará lo propio en la serie *Raised by Wolves*, cuyos primeros dos capítulos, un largometraje prácticamente, son dirigidos por el propio Scott.

Todo lo que aparece en pantalla en las películas de Scott está meticulosamente elegido y colabora en la creación del mundo. El vestuario y la utilería se funden de forma orgánica con el espacio y la luz. Esto no es notable a primera vista, porque RS no es hermético ni *naïve*: cuenta una historia en medio de la proeza visual. Cada nave, ya sea en *Alien*, *Prometheus* o *Covenant*, tiene sus características intrínsecas. Pero todas lucen reales.

Lo mismo pasa en *Blade Runner*. Este futuro, que hoy es pasado (está situado en el año 2019), se establece en los primeros cinco minutos de película. Megalópolis hiperpobladas y contaminadas, con lluvia y esmog permanentes, simbiosis con una cultura asiática, particularmente japonesa en lo urbano, neones, tubos fluorescentes, vapores y humedad, todo bajo unos zepelines con pantallas publicitarias. Así como en *Alien* RS se apoyó en Giger y Ron Cobb, en *Blade Runner* hace lo propio con los diseños de Syd Mead, ilustrador y diseñador industrial, que se definía como “futurista visual”, y que hizo del *concept art* su carrera, a tal punto que imaginó y dibujó los espacios y elementos de *Tron* (Steven Lisberger, 1982), *Short Circuit* (John Badham, 1986), *Timecop* (Peter Hyams, 1994), *Tomorrowland* (Brad Bird, 2015), entre muchas otras. Además, en *Blade Runner*, Scott y Jordan Cronenweth, el director de fotografía, se inspiraron en el trabajo de iluminación de Gregg Toland para *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941).

Jordan Cronenweth haría su trabajo cúlmine en *Blade Runner* y será citado para siempre por la fotografía de esa película. Entre sus trabajos anteriores, se destacan *The Front Page* (Billy Wilder, 1974) y entre los posteriores, *Stop Making Sense* (el concierto de Talking Heads filmado por Jonathan Demme, 1984), y los trabajos para Francis Ford Coppola, *Peggy Sue Got Married* (1986) y *Gardens of Stone* (1987).

¿Alguien puede imaginar el cine de ciencia ficción de los últimos 40 años sin *Alien* ni *Blade Runner*? Casi todas las películas son vástagos de estas obras centrales. Y no estoy hablando de su influencia temática, que existe, sino de una mucho más palpable y presente que es su influencia estética. Los largos brazos de estas películas llegan hasta hoy. Por supuesto, es conocido el hecho de que *Blade Runner* sufrió en su montaje final. Que Harrison Ford, a pedido del estudio, agregó una voz en *off* que Ridley siempre odió, que fracasó en la taquilla, que existen 32 cortes del director, etc. Y, sin embargo, pocos años después de su estreno, y sin haberse editado ni un solo corte del director en ese momento, ya era considerada una de las mejores películas de la historia.

Ridley tiene en su haber tres universos narrativos de ciencia ficción. El de *Alien*, el de *Blade Runner* y el de *Raised by Wolves*. En este último, una serie en desarrollo, la estética se basa fuertemente en el trabajo del

autor de historietas francés Moebius (Jean Giraud), del cual Ridley es fan confeso y con el cual ya había trabajado para algunos diseños en *Alien*, y que volvió a utilizar en 2017 en *Covenant*, y en sus anuncios para el cognac Hennessy X.O en 2019.

Su cuarta incursión en el género es *The Martian* (2015). Como ocurrió en *Black Rain* (1989), Ridley se pone autoreferencial y copia escenas de *Alien* y luego expande su paleta de influencias, que se vuelve inabarcable. Desde *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1969), pasando por *Apollo 13* (Ron Howard, 1995), hasta *Event Horizon* (Paul W.S. Anderson, 1997). *The Martian* es una película mitad ciencia ficción clásica, mitad *feel good*, que se enmarca en una época cuando el cine volvió a mirar al espacio, con *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013) e *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014). Ridley escapa a lo épico. Elige a Matt Damon para hacer del naufrago en Marte, al que hay que rescatar (*Saving Private Ryan*). RS elige a comediantes en papeles secundarios: Kristen Wiig, Michael Peña y Donald Glover tienen su momento. Se da el lujo de tener a Sean Bean en escena y hacer una reunión que se llama el “Concilio de Elrond” sin tratarse de una parodia. Pone a Jessica Chastain como comandante de la misión a Marte, un papel que se vuelve heroico, y finalmente, aprovecha que Jeff Daniels venía de hacer la serie *The Newsroom* para Aaron Sorkin y le pide que canalice, más o menos, la misma actitud para representar al director de la NASA. Todo al son de la peor banda de sonido de la historia, compuesta por música disco, casi siempre diegética. El resultado es que, sin transpirar (en sus palabras), metió su película más taquillera a los 80 años.

A Scott siempre le sale mejor la ciencia ficción que otras cosas. Al inicio de su carrera, cumplida su trífeca cuasi perfecta, y habiendo aprovechado su experiencia como director de arte y la fuerte impronta de la guía del arte conceptual, RS da su primer paso en falso, que es *Legend* (1985). Estamos en los años 80. Hace un tiempo que los estudios venían rondando la obra de J.R.R Tolkien, sin éxito. Solo existe la excelente, pero recortada, versión animada de *The Lord of the Rings* (Ralph Bakshi, 1978).

En 1981 se estrenó *Excalibur* (John Boorman), un proyecto consuelo ante la imposibilidad de abordar la Tierra Media. Scott estaba en búsqueda de un proyecto grande, pero de tono luminoso. En esa búsqueda, contrató al director de fotografía de *Excalibur*, Alex Thomson, para que aportara su experiencia al proyecto. Luego Thomson colaboró en *Year of the Dragon* (Michael Cimino, 1985), *Labyrinth* (Jim Henson, 1986), *Alien3* (David Fincher, 1992) y *Hamlet* (Kenneth Branagh, 1996).

Para no alargar la historia: *Legend*, un pastiche de fantasía épica, pseudo cuento de hadas, cambió hasta de banda de sonido, tuvo más de 100 pruebas de público negativas y fue recortada por todos los costados. El resultado fue un fracaso estrepitoso. Nos deja una de las primeras actuaciones de Tom Cruise (que solo un año después se iría a filmar *Top Gun* con Tony Scott) y al memorable demonio interpretado por Tim Curry, en uno de los mejores maquillajes de la historia del cine. Pero, cabe decirlo: los escenarios de *Legend* estaban a años luz de lo que se estaba viendo y se vería por décadas. Hay que saltar hasta el año 2009, con *Avatar* (James Cameron, 2009), para ver un ambiente con esa atmósfera y colores. El tono luminoso, de cuento de hadas, no le sienta a RS, que nunca volvería a deambular por los terrenos de la fantasía.

Justo por estos años RS filmaría la que está considerada una de las mejores publicidades de la historia: Apple Mac, 1984, fotografiada por Adrian Biddle, y por supuesto, fuertemente afianzada en la estética de Ridley.

## LA TRILOGÍA DEL PRESENTE

Pasado el fiasco de *Legend*, empieza la *trilogía del presente* de RS. Tres películas ancladas en el aquí y ahora: *Someone to Watch Over Me* (1987), *Black Rain* (1989) y *Thelma & Louise* (1991); las dos primeras, policiales clásicas y la tercera una road movie protagonizada por dos mujeres en fuga. Estas tres películas son muy importantes en la filmografía de Scott, ya que demuestran que es capaz de proyectos a una escala más manejable. Si hubiera elegido el camino de la elefantiasis, RS no hubiera filmado 25 películas, sino que se hubiera convertido en un director de menos de 10, como James Cameron o Stanley Kubrick. Además, estas películas demuestran que su estilo visual no es exclusivo de la creación de mundos o recreación de épocas, sino que puede darse en el presente, en un thriller clásico.

*Someone to Watch Over Me* es un policial clásico de testigo en peligro. Una película por encargo, diseñada para cubrir la cuota de pantalla de un estudio, que difícilmente se filmaría hoy en día, protagonizada por la estrella de turno, en este caso Tom Berenger, que venía de filmar *Platoon* (Oliver Stone, 1986). Alguien pensó que este guion fatigado podía ser un buen vehículo para RS, que venía de estrellarse con *Legend*. El resultado es una película visualmente estilizada, en contraste con los thrillers de la época como *Fatal Attraction* (Adrian Lyne, 1987), *Frantic* (Roman Polanski, 1988) o *Best Seller* (John Flynn, 1987). Los 80 fueron la edad dorada del thriller en pantalla grande; las películas competían entre sí por la taquilla y los premios.

El director de fotografía de *Someone to Watch Over Me* es Steven Poster, que había trabajado como técnico en *Blade Runner*, y varias publicidades de la empresa. Sin despreciar el trabajo de Poster, es lógico decir que la imagen de la película viene totalmente de la cabeza de Ridley.

Estéticamente, la más importante es *Black Rain*, un policial situado en tierras extrañas para los detectives de Nueva York, interpretados por Michael Douglas y Andy Garcia, que viajan a Japón a escoltar a un miembro de la yakuza detenido en Estados Unidos. Así como en *Blade Runner* veíamos la influencia del Tokio de neón en el diseño de Syd Mead, en *Black Rain* tenemos al Tokio que parece a su vez influido por *Blade Runner*.

Fotografiada por Howard Atherton, reemplazado luego por Jan de Bont, queda claro en *Black Rain* que el director de fotografía es Ridley Scott. Incluso es el operador de cámara, para desesperación de los directores de fotografía con los que trabaja. La producción problemática –filmar en Japón es tan difícil como se piensa– se ve favorecida por el ojo de Scott, capaz de reemplazar escenas, secuencias y hasta tomas, filmadas a miles de kilómetros una de otra, y sin embargo, sin problemas. Esto, que no parece una clave visual, es una de las piedras fundamentales del estilo Scott. Como si de un ejercicio de escuela de cine se tratase, y a fuerza de *storyboards* meticulosos (que dibuja a mano y se llaman *Ridleygrams*), de un conocimiento superlativo de recreación de espacios cinematográficos y puesta de cámara, Scott es capaz de montar una persecución filmada en tres continentes diferentes, con meses de diferencia entre una toma y otra, y que en pantalla parece haber sido filmada en cuatro o cinco calles contiguas. Esta habilidad, más rara de lo que queremos pensar, le ha permitido filmar en tiempo y presupuesto durante toda su carrera y salvar películas “insalvables” como *All the Money in the World* (2017), en la que tuvo que reemplazar todas las tomas en las que aparecía Kevin Spacey por Christopher Plummer, a raíz de las acusaciones de abuso sexual que cayeron sobre el primero.

Volviendo a *Black Rain*, mientras avanza la trama de la película, y nos vamos adentrando en Japón, va apareciendo paulatinamente la marca registrada de RS. Todos los trucos del artesano se vuelven tangibles: atmósfera áspera, humo denso, haces de luz marcados, siluetas, claroscuro, luces de neón,



una cuidadosa selección de los movimientos de cámara. Todo al servicio de la creación de un mundo en el que sucede esta historia. Parece mentira que hoy se diga que *Drive* (Nicolas Winding Refn, 2011) es un noir estilizado, existiendo *Black Rain*, que encima se da el lujo del discurso meta, ya que Tokio en 1989 parece Los Ángeles de 2019 de *Blade Runner* que imaginó Ridley Scott en 1981. Y él dirigió ambas películas.

En *Thelma & Louise* elige el camino más difícil para un director de su talla, que es intentar desaparecer y no interponerse con la historia. Cuenta la leyenda que su papel en el proyecto guionado por Callie Khouri era el de productor, pero una serie de eventos lo precipitaron a la silla de director. Hoy es imposible pensar que un film como *Thelma & Louise* sea dirigido por un hombre blanco de 50 años, pero en 1992 no era tan raro. Le debemos a Ridley el debut de Brad Pitt, el final en congelado y la envergadura que tomó la película, particularmente con su final cargado de épica. La fotografía es de Adrian Biddle, con quien había trabajado en la publicidad de Apple, y que se había lucido en *Aliens* (James Cameron, 1986). Volvería a trabajar con Scott en *1492: Conquest of Paradise* y luego filmaría *Event Horizon* (Paul W.S. Anderson, 1997), *The Mummy* (Stephen Sommers, 1999), *Reign of Fire* (Rob Bowman, 2002) y *V for Vendetta* (James McTeigue, 2005), entre muchas otras. Biddle es un director de fotografía fuertemente influido por la estética de Scott. Se forjó en su universo y sus trabajos posteriores mantienen el estilo.

Cabe destacar en este apartado de films “sencillos y contemporáneos” de Ridley Scott, a *White Squall* (1996), que no es contemporáneo precisamente, ya que sucede en los 60, pero para los estándares de Scott, anda por el barrio. Una película “coming of age” fatigada, emparentada a *Dead Poets Society* (Peter Weir, 1989), pero en un barco, con Jeff Bridges como capitán de un buque escuela, que se especializa en convertir a adolescentes problemáticos en hombres aptos para el American Way of Life. Por supuesto, ocurre lo inesperado, y la película se estructura alrededor de un juicio.

La fotografía es de Hugh Johnson, que volvería a trabajar con RS en *G.I. Jane* (1997) y era, literalmente, un empleado de la compañía de Scott, que trabajó como asistente de cámara en *The Duellists*, foquista en *The Hunger* (Tony Scott, 1983), director de la segunda unidad en *1492* y en *Kingdom of Heaven* y, por fuera del aura Scott, director de fotografía de *The Chronicles of Riddick* (David Twohy, 2004) y *Eragon* (Stefen Fangmeier, 2006). La filmación de las escenas náuticas es de las mejores que se hayan hecho en la historia del cine.

### CONQUISTADORES, PÉPLUM, CABALLEROS Y FARAONES

Después de esta trilogía del presente, y antes de su vuelta a la ciencia ficción, que se daría en 2012, Scott probó unas cuantas cosas. Dirigió cuatro películas “de época” gigantescas: la fallida *1492: Conquest of Paradise* (1992), un proyecto por encargo enmarcado en 500° aniversario de la llegada de Cristóbal Colón a América que, sin embargo, como no podía ser de otra manera, es visualmente imponente y, en retrospectiva, tiene a favor la ambigüedad con la que está tratado Colón.

Acompañado por Adrian Biddle, saca su arsenal. Alto contraste y humo. Luces coloreadas, siluetas y velas. En el inicio, la referencia son los pintores del *chiaroscuro* como Caravaggio. En la jungla, Ridley toma *Apocalypse Now* como guía (F. F. Coppola, 1979), que a su vez toma también a Caravaggio de referencia. Scott hace uso extensivo de la cámara super lenta, cosa que luego hará escuela en los films de acción de los 90 (John Woo, Michael Bay), y también hará uso de un efecto que no se encontraba en su caja de herramientas, y no volvería a realizar: el llamado efecto vértigo, *dolly zoom* o *traveling compensado*, que consiste en combinar un zoom atrás con un *traveling* adelante, o viceversa, lo que genera la sensación de un fondo que se viene encima de los personajes, o que se aleja. En el contexto de *1492*... el uso de este recurso habla por sí solo.

En su línea de “films históricos” siguen el megaéxito *Gladiator* (2000), la controvertida *Kingdom of Heaven* (2005) y *Robin Hood* (2010) que parece la primera parte de una saga inconclusa. A estas se le suma la inexplicable *Exodus: Gods and Kings* (2014). Son películas enormes, en el sentido Cecil B. DeMille de la palabra. Grandes producciones, presupuestos y elencos. Scott se apoya fuertemente en los VFX y en la postproducción a partir de *Gladiator*. Elencos estelares, cientos de tomas, decenas de locaciones, y presupuestos que superan los 100 millones de dólares. Scott es el director de producciones de mayor envergadura por fuera de las franquicias.

Pollice Verso (Pulgar Abajo) referencia de *Gladiator*

Las referencias visuales de *Gladiator* son tomadas de Jean-Léon Gérôme, un pintor academicista francés de finales del siglo XIX, con mucho parentesco con los prerrafaelistas, que se especializaba en escenas históricas, de la antigua Roma, Grecia y Medio Oriente. Lejos de la “puesta en escena de museo” que pueden tener las películas situadas en esta época, la visualización, consistente con la referencia, es de acción plena y un hiperrealismo pretendido. La idea central de Scott es la de la experiencia plena, inmersiva, en un mundo que casi se puede oler desde la pantalla. Se cuenta que RS se convenció de filmarla, observando la pintura *Pollice Verso* del citado Gérôme.

Esto se verá también en *Kingdom of Heaven*, tal vez la reconstrucción medieval más importante que haya dado el cine. La idea de las Cruzadas, a solo cuatro años del atentado contra las Torres Gemelas, podría haber sido un manifiesto islamofóbico y fascista. Ridley Scott hace un film pro islámico, profundo y entretenido, destruido en la moviola por el estudio, y luego vuelto a apreciar en la versión de director, que restituía los 45 minutos faltantes, que se puede leer por lo que denota tanto por lo que connota, ya que es una alegoría al papel de Estados Unidos en Medio Oriente.

Los llamados prerrafaelistas fueron un movimiento pictórico que se dio en Inglaterra desde mediados del siglo XIX hasta entrado el siglo XX. Propugnaban el regreso al detallismo minucioso y al colorido de los pintores italianos y flamencos anteriores a Rafael (de ahí el nombre).

El ideario del grupo se resume en cuatro declaraciones:

1. Las ideas deben ser auténticas y sinceras.
2. Se debe estudiar la naturaleza, para aprender a expresar estas ideas.
3. Seleccionar en el arte de épocas pasadas lo directo, sincero, descartando todo lo convencional, autocomplaciente y aprendido de memoria.
4. Buscar la perfección en la creación de pinturas y esculturas.

En *Kingdom of Heaven*, Scott abandona la ensoñación prerrafaelista que había usado en *Gladiator* y *Legend*, y que estaba en boga además por su utilización en *The Lord of the Rings*, en particular las pinturas de John William Watterston. En *Kingdom of Heaven* nos encontramos con una pretensión realista, lejos de cualquier evocación fantástica, estamos en la plena Edad Media, dura, polvorienta y sangrienta. Pero, aclaremos, esta pretensión de realidad no tiene que ver con los recursos fáciles, como son la cámara en

mano y los colores apagados. *Kingdom of Heaven* brilla y se ensucia, y es épica y también triste, y es probable que haya sido una de las guías visuales de todo *Game of Thrones*.

*Robin Hood* es una nueva lectura de una película que se hizo mil veces. El aporte estético de Ridley es probar un *look* sucio y virado al marrón. Destruir el cuento de hadas y mezclar el mito de Robin Hood, con *Sommersby*, regreso de un extraño. Una película que no se sabe si quiere ser miniserie, o saga. Que tarda horrores en arrancar y deja cabos sueltos: olvidable, como *Exodus: Gods and Kings*; un ejercicio visual con fotografía de Dariusz Wolski, fabricado para explotar el 3D, en boga en ese momento y con una severa postproducción de color, que hace parecer a todos, egipcios y hebreos, como extraterrestres.

Para la fotografía de estas tres películas, Scott eligió a John Mathieson, cuya primera película importante fue, justamente, *Gladiator*. Además, será el director de fotografía en *Hannibal* (2001) y *Matchstick Men* (2003). Con estas cinco colaboraciones, Mathieson es uno de los dos directores de fotografía que más veces trabajó con Ridley Scott. Y, es justo decir, se formó con él. Hoy por hoy es uno de los directores de fotografía más buscados para grandes proyectos. Filmó *X-Men First Class* (Mathew Vaughn, 2011), *The Man from U.N.C.L.E* (2015) y *King Arthur: Legend of the Sword* (2017), ambas de Guy Ritchie, *Logan* (James Mangold, 2017) y *Mary, Queen of Scots* (Josie Rourke, 2018).

El director de fotografía que más veces fue reclutado por Ridley es el polaco Dariusz Wolski, responsable de *Prometheus*, *The Counselor*, *Exodus: Gods and Kings*, *The Martian*, *Covenant* y *All the Money in the World*, además de la serie *Raised by Wolves*. Wolski trabajó primero con Tony Scott. Filmó para él *Crimson Tide* (1995), *The Fan* (1996). Pasados los 70 años Ridley encontró el director de fotografía con el que mejor se entiende. Y, sin despreciar la labor de este, es justo decir que, al igual Mathieson, Johnson y muchos de los anteriores, Wolski es un intérprete fiel de los deseos de Scott, más que un artista con visión propia.

#### SOLDADOS, ESTAFADORES, ASESINOS SERIALES, CRIMINALES Y ESPÍAS

En medio de este revoleo de películas, RS filmó *Black Hawk Down* (2001), con la que cualquier otro director hubiera ganado un Óscar. Una película bélica trepidante, por fuera de las batallas siempre contadas. Muchos directores glorifican la violencia de la guerra; Scott nos mete adentro, en una experiencia sensorial que nos pone los pelos de punta. Lejos de glorificar, adopta múltiples puntos de



King Baldwin IV de Jerusalem

vista, todos en el campo de batalla. Todos los personajes en peligro inminente, balas que zumban y morteros que explotan. Filmada en gran parte cámara en mano, con procesos de imagen que resaltan el grano y el contraste, *Black Hawk Down* es molesta de ver; nos hace empatizar con el miedo y la incomodidad de estos batallones de Fuerzas Especiales en territorio extraño. Es de alguna manera una actualización del look de *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1999), mucho más pasado de vueltas, extrema y visceral, a tal punto que *The Hurt Locker* (Kathryn Bigelow, 2009) parece un drama costumbrista.

Para *Black Hawk Down*, RS contrató a Slawomir Idziak, célebre director de fotografía polaco, habitual colaborador de Krzysztof Kieslowski, para el que fotografió *Blizna* (La cicatriz, 1976) *Dekalog* (El decálogo, 1990), *La double vie de Véronique* (La doble vida de Verónica, 1991) y *Trois couleurs: Bleu* (1993); de Krzysztof Zanussi, para el que filmó *Bilans kwartalny* (La decisión de una mujer, 1975), *Constans* (La Constante, 1980), *Imperativ* (Imperativo, 1982) e *Inventory* (Inventario, 1989), y de Andrzej Wajda, para el que filmó *Dyrygent* (El director de orquesta, 1980). Luego hizo su transición a Hollywood y filmó *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997), *Proof of Life* (Taylor Hackford, 2000), la mencionada *Black Hawk Down*, *King Arthur* (Antoine Fuqua, 2004) y *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (David Yates, 2007). Idziak tiene un muy definido y dramático uso del color, y sumado a la violencia que se le quería dar a esta película, el look es visceral.

Cuatro años antes, en 1997, Scott había estrenado *G.I. Jane*, una película sobre el entrenamiento de la primera mujer aspirante a Comando, un vehículo para el lucimiento de Demi Moore, estrella en boga en ese momento que, por supuesto, cuenta con los trucos visuales de Ridley, pero poco más.

En 2001, un año después de *Gladiator*, Scott hizo un movimiento inesperado y dirigió *Hannibal*, la secuela de *The Silence of the Lambs*. Jonathan Demme y Jodie Foster, director y protagonista de *The Silence...*, rechazaron el proyecto guionado por David Mamet y Steven Zaillian. Anthony Hopkins, en cambio, volvió a encarnar al Dr. Lecter. No es usual que un director de la estatura de Ridley Scott se meta en un mundo ajeno, menos que menos solo un año después del éxito de *Gladiator*. Sin embargo, lo hizo. *Hannibal* no es sutil. Todo lo que se sugería en *The Silence of the Lambs*, aquí se explicita.

Visualmente, el deleite de *Hannibal* se da en la primera mitad de la película, en la que Scott acompañado por John Mathieson, filma la ciudad italiana de Florencia como pocas veces se ha visto en el cine. Tanto el espacio como la figura de Hannibal son fantasmagóricos. Además, y puesto a diferenciarse de su predecesor más allá de toda duda, Scott pone en pantalla a Mason Verger (Gary Oldman), un sobreviviente de Lecter, absolutamente deformado y horroroso, seguido de un tiroteo brutal en la segunda escena del film, que tiene como protagonista a la nueva Clarice, interpretada por Julianne Moore. Como si esto fuera poco, se deleita eviscerando en pantalla al inspector Pazzi (Giancarlo Giannini), filma un ataque de jabalíes salvajes y fríe unos sesos en vivo. Analizándola hoy, cabe preguntarse si Ridley no quería hacer un *giallo*. Reformulo: *Hannibal* es en gran parte el más estilizado y costoso film del subgénero *giallo* jamás filmado.

En 2003 dirigió *Matchstick Men*, protagonizada por Nicholas Cage y Sam Rockwell. Una película sobre estafadores, que parece inspirada en *Nueve Reinas* (Fabián Bielinsky, 2000), pero que al estar centrada más en los personajes que en la trama, se nos hace melancólica y hasta risueña. Si bien estilísticamente no se asemejan, *Matchstick Men* puede compararse con *Catch Me if You Can* (Steven Spielberg, 2002).

En 2006, por alguna razón solo por él conocida, Scott hizo su película más extraña, que es una comedia romántica, protagonizada por Russell Crowe. Es evidente que Scott y Crowe se llevaban de maravillas en esa época, ya que filmaron juntos y una atrás de la otra: *A Good Year*, *American Gangster*, *Body of Lies* y *Robin Hood*. Y, por supuesto, se suma a su colaboración original: *Gladiator*.

Totalmente alejado de su entorno familiar, una comedia romántica en la campiña francesa, RS eligió para hacer la fotografía de su película al francés Philippe Le Sourd. El look de la película es amable, cálido, de bajo contraste. Las imágenes logran que nos enamoremos del viñedo semiderruido. En pocas palabras: no se ve como una película de Ridley Scott. Algo habrá visto en ese momento RS en Le Sourd, puesto que



American Gangster (2007)

años después, el artista francés trabajará con Wong Kar Wai en *The Grandmaster* (2013), y en 2017 realizará la increíble fotografía de *The Beguiled*, de Sofía Coppola, entre otras.

En 2007 filmó *American Gangster*. La historia del ascenso y la caída del “Padrino Negro”, el narcotraficante Frank Lucas (Denzel Washington), y su perseguidor, el detective Richie Roberts (Russell Crowe), guionada por Steven Zaillian (*Schindler's List*, *Gangs of New York*, entre otras). Es otra muestra de “película enorme” que hoy por hoy sería una miniserie de Amazon o de HBO. De hecho, lo es: basado en el mentor de Frank Lucas, Bumpy Johnson, actualmente se está emitiendo por streaming la serie *Godfather of Harlem*, una precuela declarada de esta película.

Scott emula a los thrillers de los 70 de la costa este de los Estados Unidos. Hay un poco de *French Connection* (William Friedkin, 1971), mezclado con *Serpico* (1973) y *Prince of the City* (1981), ambas de Sidney Lumet, *Fort Apache*, *the Bronx* (Daniel Petrie, 1981). Incluso, ya veremos, abandona su formato preferido, el 2.39:1, en pos de un más medido 1.85:1. Su trabajo de inmersión en la época es brillante; los antagonistas se sacan chispas. El thriller está logrado. La fotografía es de Harry Savides, habitual colaborador de Gus Van Sant (*Finding Forrester*, *Elephant*, *Last Days*, *Milk*), David Fincher (*The Game*, *Zodiac*), Sofía Coppola (*Somewhere*, *The Bling Ring*), Noah Baumbauch (*Greenberg*) y videoclips de Michel Gondry y Mark Romanek.

La elección de Savides, fallecido en 2012, así como la de Idziak para *Black Hawk Down* y Le Sourd en *A Good Year* parecen indicar que Ridley Scott, conscientemente, no quería parecerse a Ridley Scott, buscaba otro look, otras ideas. Y se nota. Se cumple la regla: cuando Ridley contrata a un director de fotografía célebre, o por fuera de su círculo de confianza, es porque busca una estética distinta a la que maneja usualmente, la que impone su sola presencia. Busca una colaboración creativa.

En *Body of Lies* (2008) otro thriller, esta vez de espionaje que se adelantaría por unos años a la serie *Homeland*, su trabajo está más deslucido. No hay un soporte estético impactante. El director de fotografía es Alexander Witt, usual director de segunda unidad y cameraman de las películas de la compañía de Ridley y muchas otras, pero solo director de fotografía de esta película. El thriller es efectivo, pero olvidable, aún con las actuaciones de Leonardo DiCaprio y Russell Crowe. Si hay algo para destacar, es la forma de filmar las ciudades de Medio Oriente. Este diseño y hasta las puestas de cámara

harán escuela en decenas de thrillers posteriores. Desde la mencionada *Homeland*, pasando por *Eye in the Sky* (Gavin Hood, 2015) y *Beirut* (Brad Anderson, 2018), entre otras.

En *The Counselor* (2013), RS actúa como un médium del *zeitgeist* de la época e invoca su versión de *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008 a 2013) mezclada con *No Country for Old Men* (Hermanos Coen, 2007). Carteles Mexicanos, intermediarios norteamericanos, abogados corruptos, mujeres peligrosas, todo basado en una historia de Cormac McCarthy, por ende, se tiene la certeza desde el inicio que esta película terminará mal. Muy mal.

Si Ridley Scott es un director que basa su fama y fortuna en su aproximación visual al cine, en *The Counselor* reafirma el camino, pero con una variante: la trama parece no importarle. Es muy difícil seguir lo que está ocurriendo. Scott, que tiene en su haber la reconstrucción de mundos, aquí opta por un presente de fantasía hiperestilizada e hipersexualizada, pero con casi nada de sexo en pantalla. Incluso se da el lujo de jugar con metáforas de calibre grueso. Vemos todo como una serie de frescos, de cuadros vivos, con diálogos que no siempre tienen que ver con el argumento central, intercalado todo con escenas de violencia extrema. Es muy difícil, al final, reconstruir la trama del filme.

Finalmente, con *All the Money in the World* (2017) y la próxima *House of Gucci*, RS parece haber entrado en una fase de "thrillers sobre millonarios", lo que le permite filmar en mansiones y construir sets enormes, a contramano de casi todo lo que ocurre en el cine por afuera de las franquicias. Esta decisión es importante: desde el diseño de producción, las películas con millonarios son siempre grandes. No se pueden hacer a baja escala, como mandan hoy los estudios.

Al mismo tiempo, y en una temática que le es más afín, produce la serie *Raised by Wolves* y, extrañamente, dirige los dos primeros capítulos. La premisa es excelente: en un futuro distópico, la Tierra se dividió en creyentes y agnósticos. Esta guerra destruyó el mundo. Ahora ambos grupos luchan para colonizar un planeta lejano, de la mano de androides que, a su vez, parecen tener sus propios planes. En todos estos trabajos, el director de fotografía continúa siendo Dariusz Wolski.

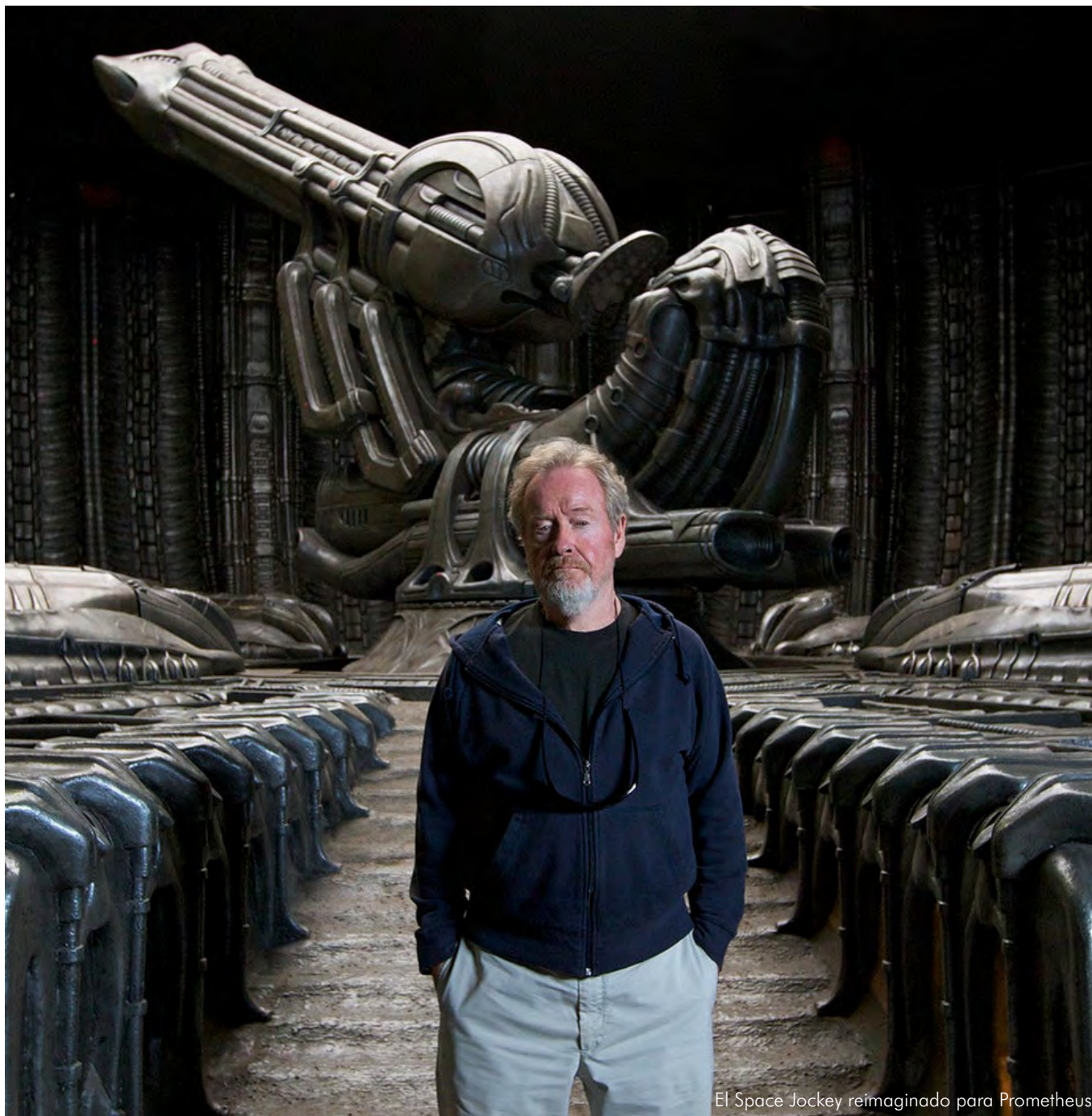
## CIENCIA Y TÉCNICA

En términos de imagen pura, un buen ejercicio para analizar a Scott son sus publicidades, ya sean de Apple, de Chanel o de Hennessy, en donde tenemos todos los trucos de la casa comprimidos en dos minutos: referencias pictóricas, iluminación dramática, uso expresivo del color, filtros degradé sobre lentes, etc.

Scott, que dirigió y operó la cámara en más de 2000 publicidades, tuvo la ocurrencia de cambiar la forma de iluminarlas. Se apoyó en el contraluz, restó los rellenos o *fills*. Ese look, antes de su trabajo, era rechazado. Hoy tratar de iluminar de otra manera es propio de un canal de noticias, más que de cine.

Cuando pasó al mundo del cine hizo algunos cambios. Se dice que es uno de los últimos especialistas en la pantalla grande. ¿Qué quiere decir esto en términos de imagen cinematográfica? La expresión no tiene tanto que ver con el presupuesto, que desde ya es bastante abultado desde *Alien*, sino con que Scott sabe filmar el ancho de pantalla y sabe cómo vestir ese ancho, además de suceder en múltiples locaciones, tanto exteriores como interiores, y tener elencos numerosos. Esto en una película como *Gladiator* es obvio, ya que la escena más íntima ocurre en la recámara del emperador romano, que es del tamaño del Luna Park y está ornamentada de lado a lado, pero en películas como *Matchstick Men* o *The Counselor* se convierte en un truco del oficio, difícil de llevar a cabo sin maestría en composición de cuadros.

Si Scott es, antes que nada, un artista visual, es bueno observar el lienzo con el que pinta. Nuevamente, esta es una combinación de varias características. La primera, la opción por relaciones de aspecto panorámicas. Para explicarlo de forma sencilla: la relación de aspecto es la relación que existe entre el alto y el ancho de los encuadres. Se expresan de dos maneras. La televisión de tubo era 4:3 y las pantallas LCD son 16:9 (4 partes de ancho por 3 de alto). En cine, las relaciones de aspecto son 1.33:1 (otra manera de decir 4/3 y casi todo el cine producido hasta 1952), luego 1.66:1, 1.85:1, y los panorámicos,



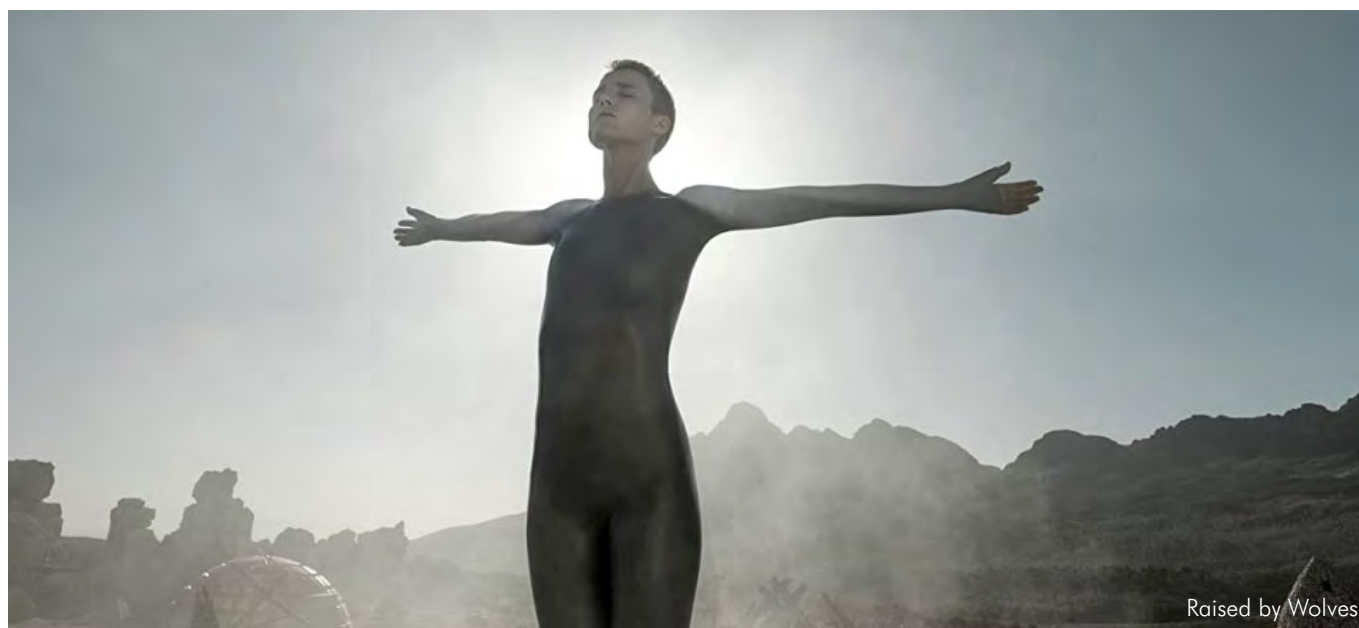
El Space Jockey reimaginado para Prometheus

representados por el 2.35:1, característico del cinemascope, formato y sistema más popular para las pantallas anchas.

Una vez que hizo su debut con la mencionada *The Duellists* en el 1.85:1 (estándar industrial en EE. UU. y Europa), pasó en *Alien* al panorámico 2.39:1 y lo abandonó en contadas excepciones para volver al 1.85:1 (*Someone to Watch Over Me*, *American Gangster* y *Hannibal*).

No solo eso, sino que su fijación con el formato es un tanto peculiar, ya que no utiliza la tecnología óptica scope (lentes anamórficos que se fabrican para la mencionada relación de aspecto 2.39:1), sino que utiliza lentes esféricos. Ridley es uno de los pocos directores que filma con lentes de distancia focal variable (zoom) y opera él mismo la cámara.

Entonces, utiliza el formato panorámico, pero lo hace con lentes esféricos. Es un maniático de lo visual, pero filma con zooms –en cualquier comparativa, de peor calidad que los lentes fijos o prime– y para más complejidad, reencuadra en toma, ya que opera la cámara personalmente. Esta fijación por el zoom es muy específica: son lentos acercamientos a los rostros de los protagonistas en momentos clave, es su manera de improvisar sobre la toma y se relaciona con dos de sus obsesiones: la primera es el control. Y



la segunda es más moderna, se relaciona con lo que tardó en empezar. Famosamente dijo: “odio que los actores puedan filmar 4 películas en un año y yo no”. Para suplir ese problema, empezó a filmar con cada vez más cámaras. Hoy una película de Ridley Scott usa por lo común cuatro cámaras para cobertura. Pero, cuando las cosas se ponen complicadas, llega a utilizar cinco a ocho cámaras.

Esta modalidad le ha permitido ser eficiente y rápido. En general, tarda un 25% menos de tiempo en filmar que cualquier otro director. Una de las cámaras la opera él mismo, y con esa cámara, dibuja libremente. Esta decisión, esta opción por la velocidad, que impacta positivamente en los presupuestos, tiene a su vez una contrapartida en el montaje, casi siempre ejecutado por Pietro Scalia; las películas de Scott cada vez van más rápido. Ya no se toma el trabajo de construir un mundo. RS hizo evolucionar su ritmo narrativo, que degustaba los primeros actos para favorecer la inmersión en esa construcción, a favor de otro, centrado en la acción y reacción. Es la lógica a la que tuvo que plegarse para garantizar su supervivencia como director de cine industrial a gran escala. Recordemos que otros popes, como Martin Scorsese, tuvieron que resignarse a trabajar para el *streaming*, y a Steven Spielberg le cuesta conseguir financiación para sus proyectos.

La suma de estas características hace aún más sorprendente su maestría visual. Es su propio director de fotografía, opera la cámara, trabaja con los odiados zooms, no tiene problema en usar filtros de cámara –rechazados por casi todos los cineastas y directores de fotografía–, trabaja con referencias visuales de artistas clásicos y contemporáneos (como son Moebius y Giger), no tiene preferencia por ninguna forma de movimiento de cámara, y las utiliza todas cuando le place; es especialista en encuadrar en panorámico, pero usualmente no utiliza lentes anamórficos. Ilumina, siempre que puede, apoyándose en el contraluz, pero filma con múltiples cámaras, lo que vuelve la tarea casi imposible.

La única conclusión posible es que Ridley Scott sabe algo que los demás desconocemos. Cuando quiere contar qué es, en las múltiples entrevistas que dio en estos años, suena altanero y no se llega a sacar nada en limpio. Pero yo creo, humildemente, haberlo deducido. Muchas veces se ha dicho de él que es un mero diseñador de sets y administrador de presupuestos. Es un error: desde mi punto de vista, Ridley Scott es el mejor director de fotografía de la historia del cine, al que le es tan fácil hacer esto que, para no aburrirse, se puso a dirigir.

Larga vida a RS, el último de una raza en extinción.

## NOTAS

Jacques Rivette (1961). “De l'abjection”. *Cahiers du cinéma*, (120), pp. 54-55.

Pauline Kael (18 de marzo de 1974). “The Current Cinema”. *The New Yorker*.

Theodor Lipps (1903-1906), citado en Sergio Givone (1999). *Historia de la Estética*. Madrid: Editorial Tecnos.



La Teniente Ripley y Ridley Scott

## *El rol de la mujer en el cine de Ridley Scott*

**POR ANA MOGGIA**

A través de sus grandes producciones, la industria cinematográfica genera “referentes” y *role models*, tanto físicos como ideológicos, debido a su inmenso poder de persuasión y construcción de una realidad idílica, que toma y replica a su modo hechos de la realidad con un fuerte e inmediato efecto en la sociedad. Esos referentes, muchas veces inalcanzables, influyen y afectan en la creación de la identidad tanto social como individual. Todo esto responde a una demanda del mercado y a una retroalimentación. Esta replicación de la realidad tiene un contexto sociocultural. El cine estuvo en manos y miradas masculinas desde sus inicios, y las pocas mujeres que tuvieron la posibilidad de desenvolverse en un papel importante en esos primeros años fueron empujadas al olvido, como es el caso de Alice Guy-Blaché, la primera directora de cine de ficción. Los films siempre estuvieron bajo la lógica y la sensibilidad de los hombres. Durante mucho tiempo la construcción del rol de la mujer en el cine fue principalmente de acompañamiento. A grandes rasgos, las historias de las mujeres se dividían en dos narrativas: las mujeres de bien: esposas, madres, hijas, sirvientas; y las mujeres consumibles: prostitutas, amantes, malvadas, *femme fatal*. Es decir, las mujeres que cumplen con su funcionalidad en la sociedad y son premiadas por ello y las que se salen de la norma impuesta o son solo objeto de deseo y retratadas como el mal o la tentación. Si bien durante la segunda ola del feminismo, que comenzó en la década del 60, se dio lugar a una crítica cinematográfica feminista y emergieron más directoras, no impactó en el cine *mainstream* de Hollywood y el rol de la mujer siguió siendo en su mayoría secundario.

Hoy en día hay un revisionismo histórico sobre muchas de estas obras y surgió la famosa cultura de la cancelación. Pero ¿hasta qué punto se pueden juzgar obras de hace medio siglo con una mirada contemporánea? ¿De qué sirve cancelarlas? Es verdad, la historia del cine está hecha de películas machistas, homofóbicas y racistas. Todo ese archivo es importante para entender qué fuimos como sociedad, qué somos hoy y qué queremos construir en adelante. No mostrar esas películas que replicaban esos discursos sería lo mismo que afirmar que esos prejuicios nunca existieron. Eludir el pasado nunca fue una solución a la hora de abordar el presente. Una obra de arte es producto de su

tiempo. Por eso, se debe contextualizar y comprender la complejidad de esos procesos históricos de los que fueron parte. Cómo se representaban y representan las mujeres y las diversidades en el séptimo arte es parte del canon de ese contexto.

Ridley Scott tiene un historial, desde los inicios de su filmografía, de mostrar otro tipo de mujeres a los que el cine hollywoodense nos tenía tan acostumbrados. Desde Sigourney Weaver en *Alien*, hasta Noomi Rapace en *Prometheus*. Personajes complejos que se salen del estereotipo representado hasta ese momento. Heroínas, antiheroínas, precursoras. En esta nota vamos a analizar el rol de las mujeres en el cine del director que nos convoca en este especial. Para ello tomaremos como eje tres películas de su filmografía: *Alien* (1979), *Thelma & Louise* (1991), y *G.I. Jane* (1997). Se destacan estos papeles por la época en que se estrenaron. El hecho de que no haber nacido de la corrección política actual les da un valor significativo y demuestra que se estaban produciendo en la industria este tipo de películas. Probablemente, esos personajes tengan una construcción más profunda que muchos de los que hoy intentan vender un discurso feminista forzado y superficial, que llega a rozar hasta la ridiculización.

### ALIEN: "EN EL ESPACIO NADIE PUEDE OÍR TUS GRITOS"

Estrenada en mayo de 1979, *Alien* se convirtió en un éxito instantáneo que decantó en la concepción de una saga que se desarrollaría durante los siguientes cuarenta años.

Luego del éxito de taquilla de la película de George Lucas, 20th Century Fox estaba en la búsqueda de producir la siguiente *Star Wars*. Ya teniendo en sus manos el guion de *Alien* que antes no se habían animado a producir, finalmente el proyecto se puso en marcha.

El estudio quería que el film fuera dirigido por Walter Hill (*Driver*, 1978), pero debido a otros compromisos laborales el director tuvo que declinar la propuesta, aunque terminó siendo uno de los productores. Hill junto a Gordon Carroll y David Giler, los otros dos productores, asombrados por *Los duelistas*, su opera prima, le ofrecieron dirigir *Alien* a Ridley Scott.

*Alien: el octavo pasajero*, como se tradujo en Latinoamérica, cuenta la historia de siete tripulantes de la nave espacial de transporte comercial Nostromo que se encuentran camino a la Tierra. Pero una sorpresiva llamada de auxilio proveniente de un planeta desconocido cambiará por completo el rumbo de la tripulación. Al llegar a su nuevo destino, descubren una nave de origen extraterrestre donde de un huevo se libera una criatura que ataca a uno de los tripulantes, Kane (John Hurt), y se adhiere a su casco. Luego de varias pruebas e intentos la criatura cae muerta y Kane milagrosamente despierta. Pero, durante la última cena, Kane comienza a asfixiarse hasta que una criatura emerge de forma violenta de su pecho, matándolo y logrando esconderse en la nave. Desde ese momento el *alien* comienza a transformarse, va matando tripulante por tripulante, hasta que la última que queda es Ripley, quien decide autodestruir la Nostromo y escapar en la cápsula de la nave.

La ciencia ficción es un género que permite explorar alternativas y busca poner en jaque creencias establecidas al ejercer una función de crítica de las costumbres y renovar la capacidad de asombro al excitar los campos de la imaginación. En muchas obras de este género se reflexiona sobre la vida, la relación del hombre con las máquinas, el futuro de la humanidad. En el caso de *Alien* prima el miedo a lo ajeno, a lo desconocido. La criatura es andrógina, transformación entre humano y lo otro. Porque nace del cuerpo de Kane y allí es donde surge uno de los temas más interesantes del film: la violación cuando la víctima es masculina. La criatura penetra por la boca a Kane y deja el germen en su cuerpo. Retrata también la consecuencia de esa violación, que es la gestación y luego la maternidad, o en este caso, la paternidad impuesta. Kane es forzado a dar a luz. Es una película que juega deliberadamente con el miedo a la reproducción forzada. Esta no es una suposición arbitraria que se puede hacer del film, fue con esa intención que su creador Dan O'Bannon escribió el guion de *Alien*, tratando de hacer una analogía sobre el tema (1). Su idea era enfrentar a la audiencia con algo que teman: una agresión sexual. Pero ingeniosamente no fue tras las mujeres, sino tras los hombres. La película logra hablar de la violencia sexual de una forma original.

La figura del xenomorfo (nombre que se le dará a la criatura en *Aliens*) fue creada por H.R. Giger, un artista gráfico y escultor suizo. Sus diseños contribuyeron a hacer de esta criatura una de las más emblemáticas de la historia del cine. La obra está impregnada de imágenes perturbadoras que remiten a seres monstruosos, cargados de una fuerte sexualidad que navega entre lo deseado y lo prohibido. Giger fue el encargado de darles vida a todas las etapas del *alien* desde el *ovomorph*, el huevo contenedor del embrión que ataca, el *facehugger* que germina, el *chestbuster* con forma fálica que nace y, finalmente, el *alien* en su forma desarrollada con aspecto biomecánico y matices sexuales inherentes.

La protagonista por excelencia de la película es Ellen Ripley. La *final girl* de la saga. El género de ciencia ficción, hasta ese momento, siempre fue dominado por personajes masculinos. Ridley Scott y los productores decidieron darle el protagonismo a una novata: Sigourney Weaver. Ya que suponían, correctamente, que sería un impacto que ese rol fuera interpretado por una mujer. El personaje fue escrito y pensado para ser representado por un hombre. Para empezar, y algo para destacar, es que la protagonista no tiene ningún interés amoroso, porque ¿qué importa el amor romántico cuando una criatura letal está tratando de destruirte? No termina siendo una *scream queen* ni mucho menos una víctima, sino una sobreviviente. No usa un vestido y tacos aguja, tiene el mismo overol que el resto de sus compañeros. No se puede dejar de mencionar la escena cuando se la muestra en ropa interior, que puede resultar un tanto cosificadora. Pero, nuevamente, es poner la lupa sobre una película que tiene más de cuarenta años y, en particular, una que sostiene muchos más aciertos que errores. Se la llegó a comparar con la escena de Leia esclava en el *Episodio V*, pero en este caso Ripley no es prisionera, sino la heroína de la historia. Nadie la salva, ella lo hace.

Ridley no tuvo la necesidad de mostrar al personaje como feminista o recalcar que era una mujer. Por eso el empoderamiento femenino manifiesto en la figura de Ripley se siente genuino. El director se toma su tiempo hasta darnos a conocer que ella es la heroína de esta historia. Se convierte en la líder de la tripulación y se dispone a matar a la criatura que asesinó a sus compañeros. El personaje está construido con un gran balance: es fuerte pero empático, valiente pero sensible. Es una heroína que se salva a sí misma, salva al gato y de paso a la humanidad.

*Alien* sentó un gran precedente ayudando a crear roles para mujeres que previo a este film no existían. Es



Noomi Rapace y RS filmando Prometheus

probable que gracias al personaje de Ellen Ripley hoy tengamos muchas más heroínas que protagonizan películas y series: Sarah Connor, Furiosa, Foxy Brown, Rey, Trinity, Jessica Jones, Katniss Everdeen, Beatrix Kiddo. Solo por nombrar algunas. Ripley es la heroína de muchas generaciones.

#### THELMA & LOUISE: “DOS DÍAS EN LA VIDA” (2)

Louise besa a Thelma y arranca el *Thunderbird* turquesa. El auto acelera. Un enjambre de policías las espera detrás. Las dos se dan la mano, intercambian una sonrisa. Louise aprieta el acelerador. El coche salta hacia el Gran Cañón del Colorado. La imagen se congela mientras Thelma y Louise se convierten para siempre en parte del imaginario colectivo.

Callie Khouri, la guionista, partió desde este final para escribir la historia de *Thelma & Louise*. El guion llegó a las manos de Ridley a través de su productora. Durante un tiempo ayudó a “pitchear” el proyecto a otros directores, pero luego decidió que debía dirigirlo él mismo. Callie Khouri se convenció de esta decisión después de reflexionar sobre cómo Scott había elegido y dirigido a una mujer protagonista en *Alien*. Si bien guionista y director no se llevaron demasiado bien durante el proceso, lograron combinar sus especialidades: Callie escribió sobre sus experiencias y las de sus amigas construyendo dos personajes profundos y Ridley supo hacer un gran tratamiento de personajes, otorgarles la épica, la emoción y el ritmo necesarios para que todas las piezas de la película encajaran.

*Thelma & Louise* es una *road movie*: un género que tiene como eje central un relato de búsqueda en que la mayoría de la acción sucede en la carretera. Se caracteriza por la presencia de héroes o antihéroes, usualmente una pareja o a veces un grupo de personas, personajes jóvenes y marginados, cuyo malestar social los convierte en forajidos. En el caso de *Thelma & Louise*, ambas protagonistas emprenden el viaje teniendo en mente un escape de su vida rutinaria. Pero su destino cambia por completo luego de su primera parada en un bar, donde un hombre intenta abusar sexualmente de Thelma (Geena Davis). Louise (Susan Sarandon) llega con un arma para impedirlo y al cabo lo mata. Lo que comienza como una escapada de fin de semana de amigas termina en la huida de dos prófugas de la ley.

¿Qué hace que *Thelma & Louise* sea diferente a otras *road movies*? El hecho de que las protagonistas sean mujeres. Los personajes luchan por sobrevivir frente a la violencia sexual, física y simbólica que sufrieron antes y durante el viaje. Las situaciones a las que se enfrentan son totalmente verosímiles frente a la idea de dos mujeres que viajan por una carretera del sureste de Estados Unidos o, seamos sinceros, una carretera en cualquier parte del mundo.

Otra de las características del género es la transformación que sufren los personajes a lo largo del film. En *Thelma* se puede notar de manera más evidente esa metamorfosis. Al comienzo de la película es una ama de casa controlada por su marido, quien la trata más como a una niña que como a su esposa. A lo largo del viaje el personaje va encontrando la liberación sexual y el placer cuando engaña a su marido con J.D. (Brad Pitt), un joven que se encuentran haciendo dedo en la autopista. Luego de que este les robara todo su dinero, Thelma se hace cargo de la situación y decide asaltar una estación de servicio.

Louise, por otro lado, es más independiente y libre que su amiga. Pero algo de su pasado la atormenta: fue abusada sexualmente y no puede hacerle frente al tema. Tiene un carácter mucho más fuerte que su amiga y no confía en los hombres. Durante el viaje, Thelma asume la fortaleza que tenía escondida y Louise deja ver su lado más sensible y vulnerable.

El tratamiento que recibe la amistad entre las protagonistas es algo poco usual para la época. Tanto Geena Davis como Susan Sarandon declararon sentirse sorprendidas al leer el guion y observar la amistad entre las protagonistas, ya que no era algo que se retratara en el cine (3). Si hay dos mujeres como personajes principales, por lo general tienen que competir entre ellas o ser enemigas. Acá no solo no se envidian, sino que hay una construcción de amistad desde la comprensión, la protección mutua y la fidelidad.

Las películas, como toda forma de arte, son parte de un contexto sociocultural. No solo radican en la forma en que se plantea el tema de la obra sino en la recepción del público y de la crítica. El film tuvo una



Ridley, Thelma y Louise

respuesta binaria: o era un manifiesto feminista o era un justificativo para denigrar hombres y castrarlos. Hubo críticos que juzgaron con dureza el punto de vista femenino y el retrato que se les hacía a los hombres en el guion. Se dijo que la película hacía una reivindicación del suicidio, que no eran buenos *role models* y que justificaba la criminalidad. Es que, claro, las mujeres no podían ser antiheroínas.

El cine está lleno de antihéroes masculinos. Personajes complejos, que actúan sin importar las consecuencias, pero que como espectadores queremos que les vaya bien: Michael Corleone, El hombre sin nombre, Alex Delarge, Travis Bickle, por mencionar algunos personajes previos a *Thelma & Louise*. La película de Ridley Scott no pretende ser un retrato de lo que deberían ser las feminidades, intenta representar a dos mujeres particulares en sus propios términos. Dos personajes que se desligan de la sumisión y roban, matan, huyen de la ley; se ponen a ellas mismas por sobre otros: dos antiheroínas. Entonces, ¿por qué *Easy Rider* no sufrió las mismas críticas que *Thelma y Louise*? No se puede negar que la crítica cinematográfica está impregnada de un machismo imperante.

Así como antes de *Alien* no hubo tantas heroínas, antes de *Thelma & Louise* no hubo tantas antiheroínas. Nuevamente se va allanando el camino para que pueda haber roles más diversos para las mujeres y que puedan representarse de formas más complejas. No es que la industria haya cambiado tanto en estos treinta años. Claro que hay grandes películas con grandes mujeres en ellas. Pero la corriente principal de Hollywood no suele contar historias como esta, y no lo ha hecho más o menos desde que *Thelma & Louise* salió a la luz en 1991.

## G.I. JANE: "SOLDADA HEROICA"

*G.I. Jane* se estrenó en 1997. Con un guion de Danielle Alexandra y David Twohy, el film cuenta la historia de la teniente Jordan O'Neill (Demi Moore) en su camino a convertirse en la primera soldado mujer de la unidad SEAL de la marina de Estados Unidos. Nadie espera que triunfe debido a que solo el 60% de los reclutas masculinos puede terminar el riguroso programa de entrenamiento. Sin embargo, ella está decidida a probar que puede lograrlo.

De nuevo Ridley tiene como protagonista a una mujer en un ambiente de hombres. Y no sencillamente porque se represente a una mujer en la milicia, sino porque es una mujer protagonista de una película de acción bélica.

Desde el vamos, hay un guiño interesante en la propuesta de esta historia y tiene que ver con su título. *G.I. Jane* es un juego de palabras, una reversión de un concepto existente. Para empezar, G.I. es un término que describe a las fuerzas armadas de Estados Unidos, utilizado en la actualidad como Government Issue (asunto de gobierno). En 1942 el artista y soldado David Breger utilizó este concepto para la creación del cómic G.I. Joe. Rápidamente, las aventuras alcanzaron popularidad y el término comenzó a utilizarse para referirse a los soldados que participaron en la Segunda Guerra Mundial.

Si bien este no es el film más logrado en la filmografía de Scott, es interesante analizar el rol de O'Neill.

Laura Mulvey, teórica feminista de cine, en su ensayo "Placer visual y cine narrativo" (4) ve una clara separación entre mujeres y hombres en los films. Las mujeres y su femineidad siempre son presentadas como pasivas, y los hombres y su masculinidad son mostrados como activos. Los hombres son quienes hacen avanzar la historia mientras que las mujeres permanecen de manera secundaria y relativamente inconsecuentes frente a la historia. Es particularmente relevante para pensar el cine de acción. Un género lleno de roles como la damisela en peligro, en que las mujeres solo existen en relación con el personaje activo, el héroe que precisa satisfacer sus necesidades de poder y de deseo sexual. Perpetúa la dicotomía de hombre ligado a la violencia y la mujer a la victimización. Se muestra la violencia como una forma de masculinidad.

Que se construya el cine de acción desde personajes masculinos, para una audiencia masculina, invisibiliza el rol de espectadores de otras identidades que consumen y disfrutan de este tipo de producto audiovisual. En el caso de *G.I. Jane*, el personaje principal es O'Neill, una mujer fuerte, inteligente, confiada e independiente. Cumple el rol activo en el film. La espectacularidad del cuerpo del personaje está ligada a la capacidad física y se exhibe de manera activa, y no para ser contemplada como un objeto de deseo.

El mundo militar es un espacio donde se ha forjado cierto ideal particular de masculinidad. Ninguno de los reclutas de la unidad quiere que O'Neill sea parte del programa. Si ella siendo mujer consigue completar el tan difícil entrenamiento para el que solo una pequeña parte supone estar capacitada, con esa lectura machista y descalificadora sobre la real capacidad de la mujer, dejaría en una posición debilitada a todos los hombres que forman parte de esa estructura. Una escena donde el jefe maestro (Viggo Mortensen) golpea a O'Neill delante de sus compañeros para que alguno se quiebre refiere al hecho de que no suelen admitir mujeres en el programa: aparentemente el instinto natural que despiertan las mujeres victimizadas es de ser protegidas como objeto de cuidado y compasión, por lo tanto, tener una mujer en la unidad solo los hace más vulnerables a ellos. Al oír eso O'Neill se levanta del suelo y dirigiéndose al jefe maestro le exclama: "*suck my dick*". A partir de ese momento, donde la protagonista le hace frente al jefe, comienza a ganarse de a poco el respeto de sus compañeros. O'Neill toma elementos que se asocian con la masculinidad para lograr la igualdad dentro de la unidad. Desde el primer momento ella alega querer ser una más, y no tener ningún tipo de trato preferencial. Por lo tanto, intenta mimetizarse con sus compañeros. Se rapa, pide dormir en las barracas de los hombres y entrena mucho más que ellos. El esfuerzo que hace para pertenecer a la unidad es mayor al de cualquiera de los otros reclutas.

Scott no solo remarca esta idea que hay sobre la masculinidad en el ejército y en el gobierno, sino



Demi Moore en la escuela de Comandos

también sobre la heterosexualidad. Cuando están buscando una recluta mujer, están buscando una recluta que cumpla con los parámetros de lo que se considera femenino, una mujer blanca cis y heterosexual hegemónica que pueda salir en la portada de las revistas. Se descartan los perfiles que no entren dentro de esos parámetros y una de las primeras preguntas que recibe O'Neill es sobre su orientación sexual.

Mas veinte años después del estreno de *G.I. Jane* solamente una mujer pudo completar el entrenamiento para convertirse en parte de la unidad SEAL (5). Es un alivio saber que ahora Estados Unidos puede invadir y militarizar países del tercer mundo con igualdad de género.

En conclusión, por su contexto histórico y las narrativas abordadas, estas obras resultan muy enriquecedoras para el análisis de la evolución y aporte a la construcción de roles femeninos en el cine. Dentro de su prolífera y variada filmografía, Ridley Scott dirigió grandes mujeres protagonistas de sus propias historias. Mujeres verosímiles, complejas y contradictorias. Personajes icónicos que se impregnaron en el imaginario colectivo. Pareciera que se viene un cambio en el paradigma de la representación de las mujeres y diversidades en el cine. Pero a no confiarse demasiado, que se nota cuando directores, guionistas y productores no disimulan que incluyen mujeres, minorías o diversidades porque tiene que haber alguna. Scott no tuvo reparos a la hora de poner a liderar mujeres en sus películas y no lo hizo porque era políticamente correcto, sino porque quería contar esas historias.

#### Notas

1 - Daniel Kurland (23 de diciembre de 2019). "Alien's Chestbuster Scene Real Meaning Explained". Recuperado de <https://screenrant.com/alien-movie-chestbuster-sexual-assault-meaning/>

2 - Canal Fito Páez (18 de diciembre 2012). *Dos días en la vida* [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4KP2AgflkaM>

3- Canal Entertainment Weekly (1 de mayo de 2016). *Thelma & Louise Reunion: Susan Sarandon & Geena Davis On The Film's Legacy* [video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=YK-mWHW\\_qd4](https://www.youtube.com/watch?v=YK-mWHW_qd4)

4 - Laura Mulvey (1975). *Placer visual y cine narrativo*. Recuperado de <https://estudioscultura.files.wordpress.com/2011/10/laura-mulvey-placer-visual-y-cine-narrativo.pdf>

5 - Ross Andersen (18 de diciembre de 2019). "For first time, a woman has completed the demanding U.S. Navy SEAL officer test". Recuperado de <https://nationalpost.com/news/for-first-time-a-woman-has-successfully-finished-demanding-u-s-navy-seal-officer-screening-program>



## THE COUNSELOR: SHAKESPEARE EN LA FRONTERA POR ADRIANO DUARTE

### RILDEY SCOTT, IL MIGLIOR FABBRO

Si me viera en el apuro de definir la filmografía de Ridley Scott, afirmarí­a que su estilo es propio de un maestro artesano. Ridley Scott es un artífice que encara la narración como un desafío: se propone siempre no solo contar la historia a su manera, sino también elaborar una técnica apropiada para que esa historia asuma una forma narrativa inequívoca. Por eso sus policiales, sus películas épicas, de guerra, de ciencia ficción o de mafia suelen ser atípicas: Ridley Scott construye un modo de contar que determina aquello que quiere contar. La prueba de esto se encuentra en la huella indeleble que películas como *Alien*, *Blade Runner*, *Thelma y Louise*, *Gladiator* o *Black Hawk Down* han dejado en los numerosos filmes que, al abordar géneros o temáticas similares, se inspiraron en estas obras o las imitaron descaradamente.

*The Counselor* no ha dejado una estela tan presente aún como aquellas cintas. No obstante, sí puede hallarse en su estructura narrativa esa peculiaridad típica —lo netamente *scottiano*, si se me permite el empleo del neologismo— que la diferencia de otros largometrajes que encaran el mismo tema.

### POR UN PUÑADO DE DÓLARES

*The Counselor* se estrenó en octubre de 2013, un año después del fallecimiento de Tony Scott, hermano del director. Su presupuesto fue de 25 millones de dólares, una ínfima parte de lo que

costaron *Prometheus* en 2012 (130 millones) y *Exodus* en 2014 (140 millones). En su momento, las críticas fueron divisivas. En la recaudación, sin embargo, no le fue tan mal: tuvo un ingreso de 71 millones de dólares en todo el mundo.

En 2014 se lanzó en DVD y Blu-ray un *director's cut* con 20 minutos añadidos a la versión estrenada en cines. Mi humilde recomendación es que, si pueden, vean esta versión. No solo agrega partes de diálogo que tienden líneas esenciales en la trama —y que imagino que se eliminaron por esas infames “decisiones comerciales” con las que se pretende justificar el pésimo criterio de algunos productores con poder de decisión—, sino que además desarrolla escenas que consuman ciertos símbolos que, en la versión estrenada en cines, quedan implícitos o torpemente empañados.

### EL ABOGADO DEL DIABLO

El Abogado (Michael Fassbender) es buena gente, pero —y es en esta conjunción adversativa donde subyace el germen de lo trágico— es codicioso. Le gusta vestir trajes caros, conducir autos de lujo, comer en restaurantes exclusivos. El Abogado mantiene una relación con Laura (Penélope Cruz), una mujer de buen corazón. Ambos están muy enamorados. Para sorprenderla, el Abogado viaja a Ámsterdam a comprar un diamante para engazarlo en un anillo de compromiso. Lujos de esta clase le demandan al Abogado enormes exigencias

TODO RIDLEY SCOTT

económicas. A fin de solventarlas, recurre a Reiner, un viejo amigo suyo que mantiene negocios con un cártel de droga mexicano. El Abogado quiere conseguir dinero rápidamente, así que le propone a Reiner asociarse con él en esos negocios. El Abogado define los términos de la propuesta comercial con Westray (Brad Pitt), un intermediario entre Reiner y los narcos mexicanos. Al principio todo pinta bien. Laura acepta casarse con el Abogado. Por su parte, Reiner vive de fiestas desaforadas y de aventuras sexuales con Malkina (Cameron Diaz), su actual pareja. Sin embargo, se produce un conflicto cuando Green Hornet (Richard Cabral), un agente del cártel, es atacado en medio de la ruta y, poco después, un cargamento de droga desaparece. Como consecuencia, el Abogado, Reiner y Westray son señalados como traidores. En cuestión de horas, el Abogado ve cómo ese futuro de prosperidad con el que soñaba se convierte en una pesadilla.

### CUENTO CON MORALEJA

La historia tiene la estructura de lo que en inglés se conoce como *cautionary tale*, un relato en el que un personaje desobedece una prohibición y, como consecuencia, sufre un castigo patente y exagerado. De ahí que el protagonista no posea un nombre sino un alias, que se lo identifique no como una persona sino como el representante de una profesión: *Counselor*, que de manera explícita asume el sentido de *abogado* y, de manera implícita, el sentido de *consejero*, persona que ofrece guía y consejo. Esta última acepción resulta irónica en el caso del personaje, puesto que este, en vez de ofrecer consejos, los desoye de manera sistemática.

Tomemos la primera instancia del *cautionary tale*, es decir, el planteo de la prohibición. En Ámsterdam, el joyero (interpretado por el legendario Bruno Ganz) le explica al Abogado que su oficio consiste en oficiar de buscador no de la perfección sino del defecto. Lo que él ofrece a sus clientes no son piedras hechas de pura luz, sino traslúcidas y marcadas. Quien no sabe leerlas, por ende, cae en la trampa. Al notar el buen ojo del Abogado para los diamantes, el joyero le ofrece un *cautionary diamon*, un diamante de advertencia que señala lo efímero de quien lo posee, así como un cartel de aviso en una ruta anticipa un peligro. En este sentido, el diamante no solo habrá de engalanar a su amada, sino que también señalará su fragilidad. Sin lugar a duda, el discurso del joyero manifiesta de manera metafórica la advertencia inicial para

el Abogado. El joyero interpreta su condición para la lectura de los diamantes como un indicio de su codicia. De buena fe le recomienda cautela. Que considere la permanencia de la piedra preciosa como un signo no solo de su precariedad, sino más aún de la fragilidad de la persona amada. Sin embargo, el Abogado no prestará atención a estas señales.

Otro sentido de *cautionary* aflora durante la conversación del Abogado con Westray. Westray comenta que la palabra *cautionary* admite una acepción legal que implica el sentido de *garantía*, algo que se toma como resguardo a fin de asegurar el cumplimiento de un acuerdo. Nuevamente, en ese juego con el sentido hay una relación implícita con Laura, la prometida del Abogado. Westray menciona a continuación el hecho de que en el cártel se dedican a secuestrar mujeres para grabar videos *snuff*. Cuenta cómo las obligan a mirar a la cámara mientras padecen martirios inenarrables. La advertencia aquí, una vez más, es patente: Westray juega con un desplazamiento de sentido que va desde el objeto ofrecido en garantía hacia el sujeto sometido a secuestro. Pero el Abogado prefiere obviar esa relación.

Una nueva instancia de advertencia se da en las conversaciones con Reiner. Reiner es un hombre que se deja llevar por sus impulsos. Exhibe su riqueza sin tapujos, organiza fiestas de alto vuelo y, sobre todo, está subyugado por la energía sexual de Malkina. Es llamativo aquí el contraste que se manifiesta entre el pudor amoroso del discurso erótico del Abogado y Laura, por una parte, y la desinhibición salvaje de Reiner y Malkina por la otra. El Abogado y Laura verbalizan sus fantasías con el recato de los amantes que emprenden sus primeros escarceos.

Entre Reiner y Malkina, sin embargo, no existe mediación verbal: Malkina actúa. Esto perturba enormemente a Reiner, quien sin demasiado placer —aunque con cierta arrogancia— confiesa algunos de esos actos al Abogado. Los relatos de Reiner poseen un tono pornográfico que contrastan no solo con los diálogos voluptuosos de Laura y el Abogado, sino también con lo indecible de los videos *snuff* que Westray refiere.

Malkina, por su parte, sabe leer diamantes al igual que el buen joyero de Ámsterdam. Se mueve en las sombras como un guepardo al acecho de la presa. Malkina admira la condición predatoria de

esas bestias (los guepardos y los buenos vendedores). Cría un casal de guepardos como mascotas. A lo largo de su espalda, Malkina ostenta tatuajes que imitan el pelaje moteado de esos animales. La figura del guepardo no solo representa al depredador. En cuanto símbolo, remite también a esa pantera con manchas que, al principio de la *Divina Comedia*, se le aparece a Dante en la selva oscura: es el símbolo de la lujuria que anda siempre junto al lobo de la codicia y el león de la soberbia.

Existen, por lo tanto, a lo largo de la historia, sucesivas señales de desvío que el Abogado prefiere no tomar en cuenta. Sin embargo, el Counselor que hace oídos sordos a las advertencias encuentra al final de su *cautionary tale* un castigo patente y exagerado: la copia de un video *snuff* titulado *Hola!* en un DVD regrabable.

### MACBETH ENTRE NARCOS

En su momento, algunos sectores de la crítica coincidieron en señalarle a *The Counselor* dos defectos: la falta de un trasfondo preciso para la historia y el derroche verbal de los personajes. Pero lo cierto es que estos detalles constituyen las virtudes primordiales del largometraje.

Con respecto al primer reparo, conviene aclarar de entrada que *The Counselor* no es un *thriller* al estilo de esa otra obra descomunal llamada

*Sicario* (Denis Villeneuve, 2015). *The Counselor* plantea en líneas generales el conflicto y no se detiene en sus entretelones. De hecho, el contexto de su historia —el tráfico de drogas en la frontera entre México y los Estados Unidos— tiene más que nada un fin pragmático: enmarcar la acción de los personajes. El mundo de los narcos en *The Counselor* opera del mismo modo que la guerra contra los invasores de Escocia en *Macbeth*: funciona como mera palanca dramática. Al igual que *Macbeth*, *The Counselor* pone el foco en los personajes, sus decisiones y las consecuencias de esas decisiones.

Esta característica nos conduce al segundo reparo de la crítica, la locuacidad desmedida de los protagonistas. En este aspecto, podemos remitirnos a otra fascinante cinta inspirada también en un texto de Cormac McCarthy con la que *The Counselor* comparte una filiación directa: *No Country for Old Men* (Joel y Ethan Coen, 2007). En relación con los diálogos, *No Country for Old Men* se sitúa en las antípodas de *The Counselor*: es una obra maestra del laconismo. De hecho, *No Country for Old Men* padeció también el vapuleo de cierto sector de la crítica por los caminos que la historia abría, cerraba de golpe o dejaba en lo incierto. *The Counselor* también abre caminos, los cierra de golpe o los deja en lo incierto, pero invirtiendo la corriente: constituye un brillante ejercicio de desenfreno verbal.



Javier Bardem y Cameron Diaz, en su versión narco.



Brad Pitt canalizando a un mediador texano, listo para huir.

Por lo tanto, el eje de *The Counselor* son los personajes. Estos denotan sus acciones mediante un discurso cargado de símbolos: los diamantes, las proezas sexuales, los métodos de asesinato, el *snuff*. El joyero de Ámsterdam, Reiner, Westray, Malkina, el Jefe (Rubén Blades) son príncipes de un submundo plagado de crímenes sangrientos que disertan como filósofos. Exponen con prolijidad las reglas y mecanismos de ese orbe infernal que ellos habitan y en donde Abogado y Laura —no sin cierta ingenuidad trágica— aspiran a conseguir su carta de ciudadanía. Este coro de criaturas corrompidas canta los terrores que le aguardan al Abogado cuando este decida traspasar la frontera hacia ese submundo. El Abogado escucha ese canto, pero no le presta atención: se siente inmune a las palabras. Como Macbeth, el Abogado cruza la línea de lo indecible para descubrir que su vida no es más que una historia llena de ruido y furor, de *snuff* y decapitaciones.

#### SHAKESPEARE EN LA FRONTERA

En *The Counselor*, Ridley Scott elabora un filme *narc-noir* en clave shakespereana que se despega del *thriller* para explorar las raíces trágicas que le propone el guion de Cormac McCarthy. Hay en este juego ciertas

reminiscencias de la cruce de géneros que el cineasta británico aplicó con singular destreza en muchas de sus obras clásicas. En el caso de *The Counselor*, Ridley Scott parte del modelo postulado por Steven Soderbergh en *Traffic* (2000). Introduce en ese escenario criminales sofisticados que coleccionan motos antiguas, visten trajes Armani, leen a Machado y hablan como criaturas shakespereanas. El resultado de esta combinación es una obra impar que se desliga de la mayoría de las propuestas propias del género para coquetear con los experimentos filosóficos de, por ejemplo, un Lars von Trier.

Por eso *The Counselor* no encaja muy bien con las otras películas de su misma especie: su coraza exterior es parecida a muchas otras, pero su ADN proviene de otro mundo. *The Counselor* es el octavo pasajero dentro del populoso género de narcos: un salto acrobático propio del estilo de Ridley Scott. Tan temerario ha sido este ejercicio que hubo que esperar hasta 2019 para descubrir otro xenomorfo en este territorio inhóspito: la miniserie *Too Old to Die Young*, de Nicolas Winding Refn. Sin embargo, aquí como muchas otras veces, Ridley Scott llegó primero.



## WHITE SQUALL: TORMENTA PREVISIBLE POR BENJAMIN MINEVITZ

Ridley Scott terminó la filmación de *White Squall* (*Tormenta blanca*) en 1995. Para ese entonces ya habían estrenado las que, para mi criterio, fueron las películas más importantes de su carrera y que lo convirtieron en un director de culto: *Alien* (1979), *Blade Runner* (1982), *Thelma & Louise* (1991) y *1492: Conquest of Paradise* (1992). Todas producciones de distinto estilo y género.

*White Squall* es una película del género iniciación con el trasfondo de un relato de aventuras en el mar. La iniciación, formación o aprendizaje (*coming of age*) es una categoría de relato en la que el personaje principal va creciendo en su transición de la niñez o adolescencia hasta la primera madurez, sobre todo, en sus aspectos psicológicos y morales. Este género tiene, como casi todos, su origen en la literatura, desde *El Lazarillo de Tormes*, *Don Quijote de la Mancha*, *el Emilio*, de Jean-Jacques Rousseau, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, de Wolfgang von Goethe, hasta los más modernos *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce o la tetralogía contemporánea que se inicia con *L'amica geniale*, de Elena Ferrante. Podrán nombrarse cientos de ejemplos del género en la historia de la literatura, sobre todo, a partir del siglo XVIII y del Romanticismo alemán.

El cine no se quedó atrás y produjo también numerosas películas de este género. Solo por recordar algunas de las más exitosas, pueden

mencionarse *The Graduate* (*El graduado*, 1967), de Mike Nichols; la bellísima *Stand by Me* (*Cuenta conmigo*, 1986), de Rob Reiner, con las notables actuaciones de Wil Wheaton y River Phoenix; *Dead Poets Society* (*La sociedad de los poetas muertos*, 1989), de Peter Weir; *Fama* (1980), de Alan Parker o las numerosas versiones fílmicas de *Little Women* (*Mujercitas*).

*White Squall* contiene todos los elementos de la categoría, pero además incorpora conceptos del mito del héroe incomprendido, con el cual la sociedad resulta ingrata y desagradecida. Cuenta la historia de un grupo de adolescentes que, para completar su educación, se embarcan como tripulación en una embarcación de vela, el Albatross. Tratándose de un barco escuela privado, sus padres debieron pagar el curso. El film muestra claramente que al inicio ninguno de los muchachos tenía experiencia marinera. Los adultos de abordaje son el capitán Sheldon (Jeff Bridges), su esposa y enfermera, un cocinero y un excéntrico profesor de literatura.

A medida que la navegación sigue su curso, distintos acontecimientos climatológicos y de relación van mostrando los diversos caracteres y personalidades. Como su nombre lo indica, y esto no es *spoiler*, una gran tormenta blanca se presenta, la nave se hunde y el capitán debe afrontar un tribunal que juzgará si seguirá con su matrícula o ya no podrá volver a comandar un barco.



Jeff Bridges, en *White Squall*

El film tiene todos los ingredientes que Hollywood puede incorporar en una producción de este tipo: el esfuerzo personal e individual que determina el éxito o el fracaso de cada uno de los jóvenes, el valor o coraje para enfrentar situaciones límites, la emotividad como factor determinante para la resolución de una dificultad extrema, la masculinidad expresada en las situaciones de fuerza o frente al sexo opuesto.

La mirada burlona hacia lo extranjero no está ausente en *White Squall*. Estudiantes y docentes holandesas que hacen un crucero en el Albatross son mostradas como niñas "tontas". Son lo otro, porque son mujeres, porque no entienden nada al no hablar inglés, porque físicamente son distintas a lo conocido, y porque parecen "fáciles". La patrulla de comunistas cubanos que aborda la nave para inspección es presentada, decididamente, en forma grotesca, pero no porque el director hubiera optado por el grotesco o la exageración como estilo, sino por mala fe o

ignorancia, o las dos cosas; digamos, de lo peor de la iconografía de la Guerra Fría (o no tan fría). Lamentable.

Las actuaciones son correctas y corresponden a los códigos que se utilizan para este tipo de producciones. En todo caso, llama la atención en el trabajo de Jeff Bridges la excesiva ausencia de expresividad emocional, sobre todo, frente a las consecuencias del naufragio.

En contrapeso con el tratamiento del relato, la fotografía es impecable y la producción en lo que se refiere al aspecto de la marinería es de lo mejor que se haya podido ver. Para esta película se utilizó un auténtico bergantín escuela privado, el *Eye of the Wind*.

Sigo pensando que la mejor mirada de Ridley Scott sigue estando en sus tiempos de inicio, por *Blade Runner*, por *Thelma & Louise* y, por qué no, por su primer largometraje, *The Duellists*.



## THE MARTIAN: DIVULGACIÓN CIENTÍFICA COMO ENTRETENIMIENTO POR NÉSTOR FONTE

¿Es *The Martian* una película del género de ciencia ficción?

En este caso, esta frase en afirmativo podría considerarse una opinión discutible, de la misma manera que lo ha sido, a lo largo de su trayectoria, su director, el honorable veterano Ridley Scott. Un profesional de la cinematografía con raíces en la actividad publicitaria, que supo ganarse el reconocimiento del mundillo de los degustadores de cine, con películas que, mal que le pese a sus críticos, se han transformado con el tiempo en ineludibles referentes de los últimos 44 años del cine. Aquí y ahora se me ocurren un conjunto de títulos de transcendencia mundial, reconocimiento global y objeto de cierta militancia cinematográfica: *Los duelistas* (1977), *Alien*, *el octavo pasajero* (1979), *Blade Runner* (1982), *Thelma & Louise* (1991), *Gladiator* (2000) y *Hannibal* (2001). Esta podría ser una lista limitada de su obra/legado, criticable en su extensión, pero incuestionable en su representatividad.

Volviendo a la pregunta de cabecera de esta nota, para su contestación sería bueno repasar el concepto de ciencia ficción como género cinematográfico. Es muy común entenderlo como aquel que se vale de representaciones de carácter especulativo, fundamentadas en el encuadramiento científico de fenómenos imaginados: extraterrestres, planetas alienígenas o viajes en el tiempo son algunos ejemplos. Estos eventos de ficción están generalmente asistidos

con componentes tecnológicos como son las naves espaciales futuristas, los robots y cualquier otra tecnología esperable y verosímil.

En cuanto a género, la ciencia ficción también se ha identificado como narrativa de anticipación. Si bien se vale de una lógica científica, no busca necesariamente su divulgación.

En este orden de ideas, es bueno tener en consideración que en ocasiones el cine de ciencia ficción es aprovechado para ensayar críticas acerca de aspectos políticos o sociales en su proyección a futuro, así como para indagar sobre cuestiones filosóficas, como la razón del ser humano.

Ante esta base, podría afirmarse sin estar exentos de polémica que *The Martian* se trata, más que nada, de una obra de divulgación científica antes que una película de ciencia ficción, en estricto sentido de esta clasificación genérica, y que su relato está soportado, sobre todo, en una historia de supervivencia.

Es por esta razón que muchos la asocian a la primigenia historia de Robinson Crusoe, un personaje arquetípico que lo precedió con cierta transcendencia, o con menor esfuerzo la comparan con el más reciente y cinematográfico *Náufrago*, de Tom Hanks. Y algo de eso hay, aunque también pueden reconocerse ciertas diferencias que las distinguen a nivel de planteos temáticos. A saber:

Si bien la trama describe en ambos casos las vivencias de un individuo atrapado en un lugar hostil y solitario –en una isla desierta en un caso y en el planeta Marte (nada menos) en el otro–, las diferencias aparecen en la subtrama en la que se plantean los siguientes tópicos distintivos.

En el primer caso, la transformación física y espiritual de un *homo economicus capitalista* caído en desgracia, lo que le permite, al final de la experiencia de supervivencia solitaria, valorar más su vida en términos estrictamente dramáticos. Se trata de un ingeniero de Federal Express, quien tras un accidente aéreo que lo tiene como único sobreviviente debe ingeniárselas para subsistir durante años en una isla por completo desierta.

En el otro caso, nos encontramos con un hombre de ciencias, explorador espacial (especializado en botánica), que queda atrapado en el Planeta Rojo, al ser abandonado involuntariamente por los miembros de su tripulación, que lo creyeron muerto a consecuencia de una tormenta. En esta extraordinaria situación, con limitados recursos específicos, debe valerse de sus conocimientos científicos para poder subsistir mientras la NASA, por un lado, y los miembros de su tripulación, por su propia cuenta, intentan rescatarlo.

Aislado, el ingeniero se apoya en su fe, se vale del sentido común y de la naturaleza, y por qué no, de su ingenio y practicidad, para perdurar el tiempo que sea necesario, mientras se mantiene callado y meditabundo la mayor parte de su forzosa permanencia en la isla. Solo comienza a comunicarse cuando se inventa un personaje compañero a partir de dibujar una cara en una pelota y en esas conversaciones conocemos lo que piensa.

En cuanto al astronauta/científico, su estadía en la superficie marciana es proactiva y extrovertida desde el vamos. En principio comienza a registrar su imagen y su palabra para testimoniar su sentir y su pensamiento, motivado por un deseo de comunicarse irrefrenable, y así obtenemos buena información sobre lo que piensa. Además, a fuerza de iniciativas personales, se arma un hábitat razonable, cultiva su comida, genera el agua que necesita, se las ingenia para comunicarse efectivamente con los demás personajes reales para él y para su mundo, personas que sabe que estarán pendientes de su buena o mala suerte. Con su comportamiento, demuestra una enorme paciencia matizada con

un excelente humor que no solo le facilita una larga espera llena de incertidumbre, sino que nos permite a nosotros, como espectadores, no caer ni en la depresión ni en el aburrimiento.

Siguiendo este razonamiento, vale preguntarse: ¿qué podemos aprender gracias a *The Martian*? Exagerando podría decirse que la película es más ciencia (botánica y de la otra) que ficción, además de un entretenido cuento de supervivencia, con un auténtico MacGyver espacial como protagonista. Las mejores expresiones de divulgación científica que nos ofrece se presentan en el desarrollo de los tres grandes proyectos que se propone al astronauta Mark Watney (Matt Damon) para enfrentar el desafío espacial.

Primer objetivo: cultivar su propia comida para no morir de hambre en el intento de salvarse.

Mark calcula que puede contar con 90 metros cuadrados cultivables dentro del hábitat en el cual puede lograr unos 200 kg de papas y, así, obtener el aporte calórico necesario para prolongar su vida los días necesarios para realizar sus maniobras de rescate. Para ello necesita tierra, que hay en Marte, pero como esta no es fértil, tendrá que enriquecerla con tierra terrestre que, por suerte, tiene en reserva, rica en bacterias, y con desechos humanos orgánicos (heces) que han quedado como residuo de la presencia del grupo completo antes de la forzada huida. Esta alquimia que le permite realizar su cosecha en territorio marciano tiene sustento científico y es perfectamente posible.

Mark también se las ingenia para contar con el agua que le hace falta para vivir y cosechar, utilizando oxígeno que obtiene de uno de los gases presentes en la atmósfera de Marte (formado por carbono y oxígeno) y el hidrógeno que consigue de un combustible altamente inflamable (conformado por nitrógeno e hidrógeno) que le ha quedado disponible entre los elementos con los que contaba la misión. Una vez individualizados el oxígeno y el hidrógeno, solo le queda producir agua mediante una reacción química que libera energía y que tiene como residuo el agua que necesita.

Después resuelve plantar las papas que posee gracias a que la tripulación tenía una buena provisión (y tenía reservada) para la cena de Acción de Gracias, pero que, ante la urgencia de la ida, dejaron abandonada igual que a Mark. Solo faltaría tiempo para que las plantas crezcan, pero este recurso está disponible sin mayor

esfuerzo.

Segundo objetivo: encontrar alguna forma de comunicarse con la Tierra.

Como la antena de comunicación se rompió durante la tormenta inicial que lo dejó varado en el Planeta Rojo, Mark necesita un plan B para poder comunicarse y lo consigue utilizando la sonda Pathfinder, que se usó para las comunicaciones en 1997 y quedó abandonada en Marte. Utilizando la cámara del equipo, Mark establece una rudimentaria comunicación con la Tierra. La NASA le envía instrucciones para modificar el rover y que, a través de la Pathfinder, puedan comunicarse por texto.

Mark manda sus mensajes a través de carteles registrados por la cámara del equipo. Como esta puede accionarse (moverse) desde la Tierra de manera remota, la NASA se comunica con el astronauta señalándole, a través de movimientos de la cámara, signos de un código hexadecimal, colocados convenientemente alrededor del equipo. Son 16 dígitos que corresponden a los números del 0 al 9 y se les agregan las letras de la A hasta la F, que sirven para simular un alfabeto que Mark traduce para comprender los mensajes que recibe.

Todo es resuelto con elementos reales y comprobables desde el punto de vista tecnológico y científico.

Tercer objetivo: llegar a tiempo al punto donde se va a realizar la próxima misión Ares IV, a 3000 km de distancia del lugar donde se encuentra.

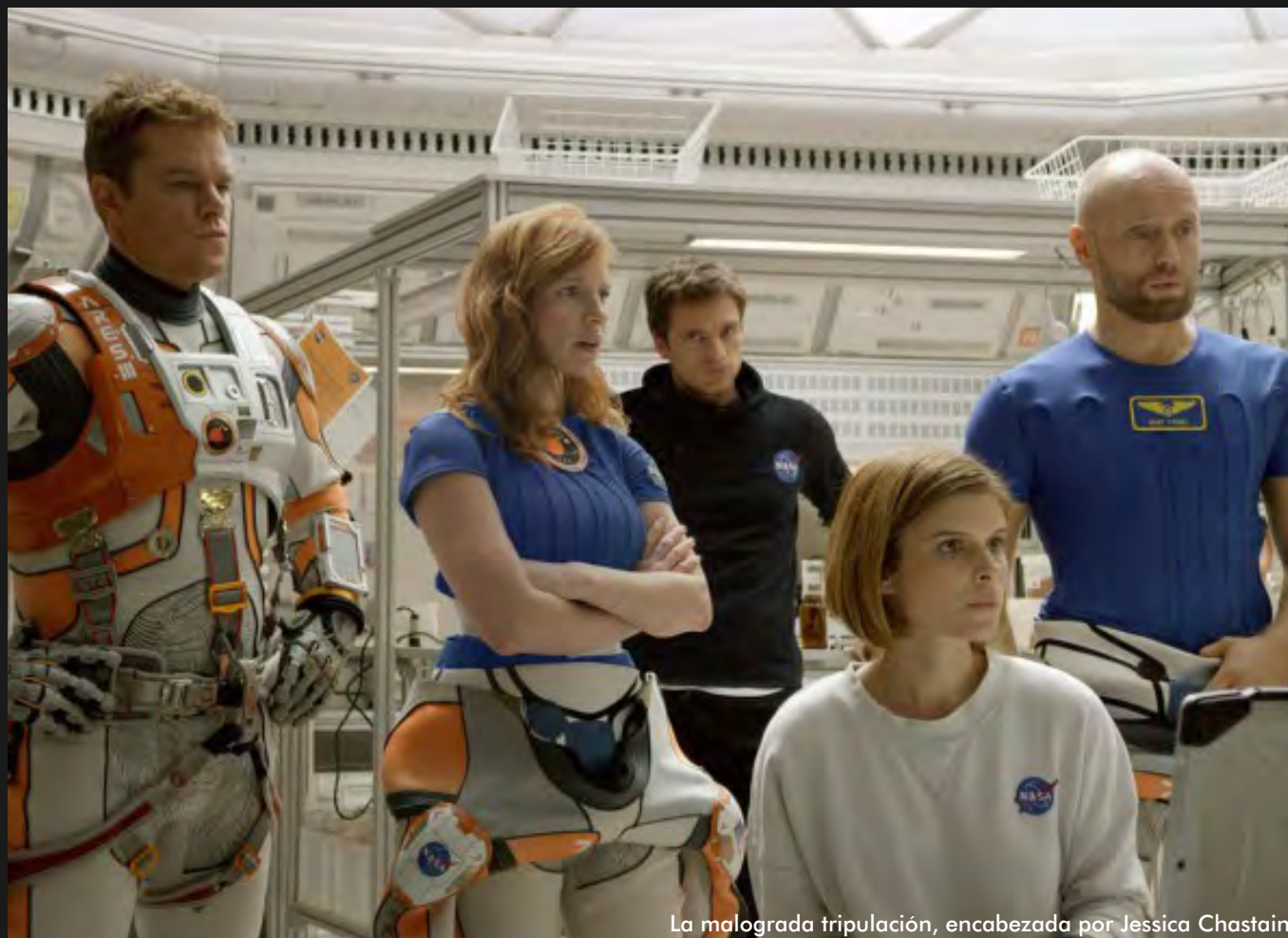
Para hacer el recorrido Mark tiene un tiempo calculado precisamente y un vehículo de transporte por tierra con baja autonomía y que no desarrolla una gran velocidad, pero remedia los déficits con inteligencia científica, acoplando baterías de dos vehículos y cargando paneles solares para la recarga a lo largo del viaje, y ahorra energía instalando un sistema de calefacción dentro de la cabina del móvil, valiéndose de un sistema radiactivo (plutonio), que estaba enterrado como desecho y contra cierto protocolo, él recupera, no sin peligro. Todo calculado con precisión matemática.

El recorrido hacia el punto en el que se encuentra su vía de escape nos permite, además, contemplar el paisaje marciano con una descripción precisa de su geología y basamento en los mapas reales del propio planeta.

Y en la última parte del rescate propiamente dicho, aparece mucha más información científica de primer nivel: las maniobras espaciales, la fabricación de una bomba, la forma poco ortodoxa con la que Mark logra desplazarse hacia su salvadora, en medio del espacio, impulsándose mediante la perforación de su traje espacial.



RS y Matt Damon, filmando en el Desierto.



La malograda tripulación, encabezada por Jessica Chastain.

Como he detallado, hay ciencia por doquier en cada una de estas peripecias finales y, en términos generales, totalmente verosímiles bajo la perspectiva de las ciencias, salvo unas pocas fallas, como la de la tormenta del inicio. Si bien puede suceder, fuentes científicas aseguran que nunca podría haber sido capaz de levantar piedras y polvareda, incluso al propio Mark que vuela por los “aires” al ser golpeado por una parte de la antena desprendida por el violento fenómeno meteorológico.

A esta altura del análisis, cabe mencionar que *The Martian* representa de una manera increíble la realidad científica de uno de los mayores retos a los que aún se enfrenta la humanidad: la conquista de Marte.

Del humor y la elegancia de la dirección de Ridley Scott, me remito, reconocimiento mediante, a la reseña de la película, publicada por Diego Pecchini en la web de la R24C, en febrero de 2016, que invito a buscar y leer completa. Allí el colega sostiene con énfasis:

*Pero es el humor y el tono lo que la elevan y hacen que no sea una película más (...)*

*La clave de The Martian es el tono, el ritmo, el humor pero no los gags fuertes, sino el humor presente constantemente en hasta las escenas más dramáticas y de suspenso. Mientras Matt Damon le habla a la cámara para no sentirse solo y nos explica cómo va resolviendo los obstáculos que se le presentan, la NASA acá en La Tierra discute sobre tiempos y formas de hacerle llegar ayuda y rescatarlo. Si prestan atención, el diálogo parece sacado de una sitcom de oficina.*

Comparto sus conceptos y, además, reconozco el filme como un amigable y entretenido homenaje a la ciencia y al ingenio.

#### Notas

1 - Reseña *The Martian*, disponible en <https://revista24cuadros.com/2016/02/24/resena-the-martian/>



## PROMETHEUS EL SACRIFICIO POR MARIANO CASTAÑO

*Nota publicada originalmente en el N° 24 de la Revista, del año 2012.*

Prometheus es una de las tres mejores películas del lustro y la mejor película de ciencia ficción de los últimos 20 años. Es probable que el lector disienta, por la confusión permanente entre ciencia ficción y Sci-Fi.

### CIENCIA FICCIÓN Y SCI-FI

Para poner un ejemplo claro: Star Wars es Sci-Fi. Solaris es Ciencia Ficción.

Por Sci-Fi se conoce hoy a lo que tradicionalmente se llamó *Space Opera*, un subgénero menor de la Ciencia Ficción, usualmente de aventuras en el espacio, con naves, caballeros heroicos, princesas en problemas y la liturgia conocida. El apócope lo crearon los editores de revistas americanos, que pedían a los gritos que les proveyeran "uno o dos relatos más de Sci-Fi, que le encantan a los pibes". Los relatos eran, usualmente, tramas copiadas de westerns, historias medievales y de aventuras transfiguradas. Se reemplaza el caballo por la *Nave Ultrasónica Daga Dorada*;

los Rifles Winchester por *Láseres Ultraregulados de Repetición*; las planicies de Montana por el planeta Papusa IV y colorín colorado.

Esta permanente confusión entre *Space Opera*, Sci-Fi y Ciencia Ficción continua hoy y se hace presente incluso en cursos, textos de académicos, artículos especializados y etc, etc.

La Ciencia Ficción (o ficción especulativa como le gusta llamarla a Harlan Ellison, autor y estudioso de la materia) es, en palabras de Robert Heinlein, "*una especulación realista sobre eventos futuros posibles, basados en un conocimiento adecuado del mundo real, pasado y presente y en un entendimiento de la naturaleza y significado del método científico*".

Rod Serling, más poético, decía que "*la fantasía es lo imposible hecho probable y la Ciencia Ficción es lo improbable hecho posible*". La realidad es que no hay una definición canónica universalmente aprobada. Los límites, siempre difusos, se van corriendo conforme pasan las décadas. +

Dicho esto, la ciencia ficción fue uno de los

géneros literarios más importantes del siglo XX, y al mismo tiempo, uno de los peor entendidos y más ninguneados. Cuando un escritor de ciencia ficción se hace muy famoso, aparece en los anaques de literatura universal, como pasa con Orwell, Ray Bradbury o Asimov, como si el término Ciencia Ficción no bastara o apestase. Es el tufillo a literatura para adolescentes que a generaciones de lectores los pone a la defensiva. La estrategia de mercado de los editores,, desde la promoción al diseño de las tapas, funciona mejor como repelente para algunos, que como seducción para otros. Tamaña confusión se extiende hoy al mundo de la literatura fantástica, que mezcla las obras pensadas por sus autores para adolescentes (*Divergente*, *Maze Runner*), con *Canción de Hielo y Fuego* que debería ser prohibida para menores de 40.

En las bateas de Ciencia Ficción, cuando se editan, grandes tesoros permanecen sin descubrir: Ursula K. Le Guin, Arthur Clarke, Robert Heinlein, Theodore Sturgeon, Stanislaw Lem, Brain Aldiss, los hermanos Strugatsky, Samuel Delany, Roger Zelazny, Philip Dick, J.G. Ballard y muchos más deben formar parte de un universo de lectores mucho más amplio.

#### LA TRAMA CELESTIAL

*Prometheus*, con guión de Damon Lindeloff (*Lost*, la nueva *Star Trek*), es un gigante en la categoría por derecho propio. Pensada originalmente como una precuela de *Alien* (Ridley Scott - 1979), el proyecto, a partir del trabajo de los guionistas y su director, Ridley Scott, derivó en otra cosa.

Sin andar con demasiados misterios y bien temprano en la trama, ubicada en el año 2093, sabemos que los tripulantes de la nave *Prometheus*, financiados por el multibillonario Weyland (Guy Pearce), y a instancias de la Dra. Elizabeth Shaw (Noomi Rapace) y el Dr. Charlie Holloway (Logan Marshall Green), están en búsqueda de los orígenes de la vida. La tripulación la completan el capitán de la nave (el gran Idris Elba), sus asistentes y los oficiales científicos (no los voy a nombrar a todos), Meredith Vickers (hija de Weyland interpretada por Charlize Theron) y el androide David (Michael Fassbender). Además, hay un pasajero oculto (No es el octavo, ni es un alíen.)

Decodificando mensajes dejados en cavernas, paredes y pirámides por civilizaciones milenarias (egipcios, sumerios, etc, etc) se obtienen las coordenadas de un planeta en el cual

encontraríamos a nuestro creador. Es, ni más ni menos, que la popular teoría mixta del diseño inteligente, aceptada incluso por el ala menos reaccionaria de la Iglesia Católica, que suelen ser los científicos Franciscanos. Es decir, aceptar la evolución de las especies desde un inicio en la nada misma en el que un Dios o ser superior puso la semilla primigenia.

Estos Dioses, en *Prometheus*, son llamados *Ingenieros*. Lo que va a descubrir la tripulación de la nave es que los Ingenieros en el planeta LV 233 fueron eliminados hace aproximadamente 2000 años.

Y este número resignifica toda el relato. Según se nos cuenta, fueron los *Ingenieros* quienes crearon la vida en la Tierra. Recordemos la escena inicial donde un Ingeniero, con una túnica, toma una copa (¿un cáliz?), lo bebe y se desintegra en hélices de ADN.

El planeta LV 233 es donde los Ingenieros guardan un arma, la sustancia negra; al parecer hace masomenos dos milenios, estuvieron a punto de usarla para eliminar a la humanidad que habían creado. No es explícito, pero queda bastante claro que hace 2000 años la humanidad sacrificó a un tal Jesús de Nazareth, para muchos, el mismísimo hijo de Dios. ¿Fue Jesús enviado por los Ingenieros a guiar nuestro camino?. En la mitología de la película, todo indica que sí. La humanidad asesinó al enviado de Dios (los ingenieros).

Jesús, en su suplicio, dice “perdónalos Padre, no saben lo que hacen”. Al parecer, los *Ingenieros* no pensaban perdonar nada y se disponían a borrarlos de la faz de la Tierra. Algo salió mal y no solo no fuimos eliminados, sino que evolucionamos hasta atender a una invitación, hecha bastante antes de que fuéramos los indeseables de la fiesta.

#### EL PADRE, EL HIJO Y EL ESPÍRITU SANTO

El tema de la película es el sacrificio: la aceptación de la propia muerte para posibilitar otra vida. El relato está repleto de sacrificios, desde el nombre:

*Prometheus*, un Titán condenado por Zeus a la tortura eterna de estar encadenado a una piedra y ser mutilado por un águila diariamente (le come el hígado, que se regenera), por el hecho de haber dado fuego, patrimonio exclusivo de los Dioses, a los hombres.

El Ingeniero al inicio de la película, en la escena

ya nombrada, se sacrifica para crear vida en un planeta.

Jesucristo, el misterioso suceso hace 2000 años del que habla la película, muere por nuestros pecados: "perdónalos Señor, no saben lo que hacen". Ya vimos que, en Prometheus, los Ingenieros no son muy proclives a perdonar.

El Dr. Holloway, quien, consiente de su condición, obliga a Meredith Vickers a quemarlo (fuego – Prometeo – ¿Recuerdan?)

La cesárea de la Dra Elizabeth (Isabel) Shaw. Veamos aquí, Shaw no muere, pero no aborta a su hijo sino que lo da a luz. Hizo el sacrificio y creo vida. Y una vez más se nos presenta la imagen del sacrificado con el abdomen desgarrado (Prometeo, el Ingeniero, Jesús, con la lanza del Destino, y Elizabeth).

El Capitán de la Nave y sus copilotos, apuntando la nave hacia la muerte, para permitir que la Tierra sobreviva. Sugestivamente, cuando lo hacen, levantan los brazos, para soltar los controles, pero la imagen, a contraluz, nos muestra a tres hombres en posición de crucificados. Ya no es sugestivo, son met mensajes dichos a los gritos.

Por otro lado, quienes no están dispuestos al sacrificio, no tienen mejor destino, pero el

significado de su muerte es vacuo: no genera vida.

Weyland, quien por sobre todas las cosas ambiciona la vida eterna, es asesinado por el Ingeniero, con la propia creación del magnate: el robot David.

Meredith Vickers, la heredera del Imperio, quien por sobre todas las cosas ambiciona la posición de su padre, muere aplastada.

Los científicos, Fifield y Millburn, que quieren salvarse abandonando a la tripulación, son eliminados por la sustancia negra, el arma, que en uno de los casos toma la forma de una serpiente (¿Lucifer?) Y en el otro posee al cuerpo (¿LUCIFER?)

La sustancia negra, así como es productora de vida en manos de los Ingenieros, seres que aceptan el sacrificio de su propia existencia para generar vida, son instrumento de muerte y destrucción en presencia de los seres humanos.

Cuando los Doctores Shaw, Holloway y Ford ingresan en la cámara que contiene las vasijas con la sustancia, ésta se inquieta; los científicos lo atribuyen a un cambio en la atmósfera, pero luego veremos que en presencia de David, un robot y por tanto sin alma, ésta no se inmuta. Misteriosa, como el Espíritu Santo y por qué no, como el humo de Lost, a fin de cuentas escritos



El set monumental de Prometheus.

por la misma persona.

David, el robot, mantiene en animación suspendida a la tripulación de la nave, se entretiene en su soledad mirando Lawrence de Arabia; ensaya el acento de Peter O'Toole, de quien toma su corte de pelo, e imita sus movimientos. Además, aprende diferentes lenguas. Recordemos que el catolicismo le da un especial significado al Don de Lenguas: *"Y estas señales seguirán a los que creen: En mi nombre echarán fuera demonios; hablarán nuevas lenguas; tomarán en las manos serpientes, y si bebieren cosa mortífera, no les hará daño; sobre los enfermos pondrán sus manos, y sanarán"*.

David entra en contacto con la sustancia negra, que toma forma, entre otras cosas, de serpiente, y esta no le hace daño. Los humanos no tendrán ese destino. La sustancia negra será letal.

El propio Peter Weyland considera a David como un hijo, y este empieza a desarrollar aristas poco frecuentes en un ser artificial. Conviven en David el deseo de emular a la humanidad y a la vez la ambición de superarla.

La consabida humanización del robot es un tema cuasi obligatorio de la ciencia ficción, pero la profundidad de este personaje es poco frecuente. David, como fiel servidor de Weyland, quien se cree un Dios, es a la vez su Arcángel. Cuando Weyland hace su aparición, David le lava los pies. Otro gesto católico, y van como dos millones. David cree, como Weyland, en los Ingenieros, pero no tiene su ambición. Cumple una misión obedeciendo a su Dios, y cuando este muere sus pecados quedan expurgados, por eso al ayudar a Elizabeth, sobrevive.

Es David quien insemina al Dr. Holloway, quien a su vez embaraza a la Dra. Shaw, que da a luz a la bestia con tentáculos que finalmente destruye al Ingeniero. Es decir: es la creación de vida artificial del ser humano, quien facilita que un humano dé a luz a un ser no humano que termina eliminando al creador del ser humano, que en el proceso, a su vez genera una tercera forma de vida, que es el Alien. No les dije que fuera fácil.

Elizabeth ( Isabel ), en el culto católico, es la prima de María, y también es inseminada por el Arcángel Gabriel, a pesar de ser estéril. Da a luz a Juan el Bautista, conocido como San Juan, profeta aceptado por varias religiones.

Juan el Bautista es quien bautiza a Jesús en el Jordán. El bautismo, rito de iniciación por antonomasia, constituye el nacimiento a los ojos de Dios. A los ojos de este Juan el Bautista Tentacular nace el Alien, desde el vientre del Ingeniero, sobre el final del film.

No voy a explayarme demasiado sobre Ridley Scott. Siempre ha dividido aguas. Algunos críticos lo consideran meramente un director de arte con ínfulas. En vistas a que tiene 70 años y ha dirigido Alien, Blade Runner, Los Duelistas, Lluvia Negra, Thelma & Louise, Gladiator, Black Hawk Down, Kingdom of Heaven y ahora Prometheus, yo lo considero uno de los mejores de la historia. Su hermano Tony fue también genial, pero Ridley tiene los pesos pesados. Discutirlo es para la tribuna: Cuando empezó a dirigir más seguido, se equivocó más, pero cada tanto entrega una obra maestra, como Prometheus, y eso es más de lo que se puede decir del 99% de los directores de cine. Es uno de los 10 de la historia, si es que es preciso reducir una lista.

Prometheus, como anunciaron sus realizadores, no es una precuela de Alien. Quienes fueron a buscar eso, se quedaron completamente afuera. Hubiera sido fácil meter uno o dos bichos aquí y allá, y sus responsables lo evitaron, convirtiéndola en una pieza, para algunos, árida. El espectador que espera otra cosa, casi siempre la pasa mal. Para empezar, un desinformado de los que va al cine y eligen por nombre y poster (lo envidio mucho), va a encontrar que ninguna de estas cosas hace alusión a Alien. A los hiperinformados, les dijeron hasta el cansancio que NO es una precuela de Alien, sino que sucede en el mismo universo. La amplía y la supera.

Hacía rato que la ciencia ficción no entregaba una obra que exigiera tanto del espectador, al mismo tiempo que no se estancaba en morosidad ni se perdía en tramas ininteligibles. Hacía rato que no se daba tanta recompensa al cinéfilo. .

De lo otro, más digerible, hay mucho. Permítanse disfrutar Prometheus por lo que es. Una gema rara.



## ALIEN COVENANT PROMETEO DESENCADENADO POR MARCELO ACEVEDO

*My name is Ozymandias, king of kings:  
iLook on my works, ye mighty, and despair!*  
Ozymandias, de Percy Bysshe Shelley

Si existe un autor con el que los fanáticos de la ciencia ficción tenemos una gran deuda, ese es Ridley Scott. El director inglés filmó la película emblema de la estética y temática cyberpunk (*Blade Runner*, 1982), y en 1979 se animó a mezclar la ciencia ficción con el horror en una película ampliamente influyente e imitada: *Alien*, una obra maestra atemporal, inoxidable y terrorífica en la que se narra la historia de una tripulación espacial encerrada en una nave con un organismo alienígena letal, la máquina de matar más despiadada del oscuro y profundo espacio. Después James Cameron le pondría acción y emoción al estilo hollywoodense –en detrimento del terror y el suspenso– en una excelente continuación (*Aliens*, 1986); un debutante David Fincher sería el encargado de dotar a la saga de misticismo y locura en la tercera parte (*Alien3*, 1992) y Jean-Pierre Jeunet crearía con su estética retorcida fusiones entre

xenomorfos y humanos en la fallida *Alien Resurrection* (1997).

Ridley Scott volvería a su hijo pródigo 33 años más tarde –aunque sería necio no reconocer también a Dan O'Bannon y el gran H. R. Giger como padres de la criatura– para contarnos su génesis y expandir la mitología de los xenomorfos en *Prometheus* (2012), una película amada y odiada en partes iguales.

*Covenant* es la segunda parte de lo que se supone una trilogía, y definitivamente se trata de un punto de inflexión en la mitología de la saga, a la cual expande y enriquece de manera profunda.

Lo último que supimos de los únicos sobrevivientes de la expedición de la nave *Prometheus* a la luna LV-233 –el androide David (Michael Fassbender) y la Dra. Elizabeth Shaw (Noomi Rapace)– es que ambos escaparon de allí con una de las naves de los Ingenieros para dirigirse hacia su planeta de origen y al fin encontrarse con los creadores de la raza humana. La sexta película de la saga asume otro punto de

partida, y es un comienzo que tiene similitudes con su hermana mayor de 1979: la nave espacial *Covenant* con sus tripulantes —entre los que se encuentran Walter (Michael Fassbender), un androide idéntico al David de *Prometheus*, y Daniels (Katherine Waterston), la clásica heroína de *Alien*— se dirige al planeta Origae-6 cargada con 2000 colonos en estado de hibernación y 1400 embriones criogenizados con la misión de colonizar, terraformar y poblar ese planeta. Pero algo sale mal en el camino, y un accidente estropea parcialmente la nave y obliga a la tripulación a despertar antes de tiempo de su crio-sueño, con consecuencias nefastas: no solo mueren varios colonos, sino que su capitán Branson (James Franco) fallece de una forma horrible por una falla de la nave. Luego de algunas reparaciones y unas exequias improvisadas, continúan la travesía. Aún restan 7 años de viaje espacial hasta su destino primario en Origae-6, pero de manera fortuita —o no, si se tienen en cuenta las consecuencias— captan una imposible señal humana proveniente de un planeta mucho más cercano, a solo algunos meses de distancia y, por lo que indica la computadora, mejor adaptado para la colonización que Origae-6.

El ahora capitán Christopher Oram (Billy Crudup), a pesar de la posición contraria de algunos de los miembros de su *crew*, decide que irán a investigar ese paraíso perdido, jugándose el todo por el todo. La nave madre queda suspendida en el espacio y una sección con varios tripulantes baja a reconocer el lugar.

Pero esto es solo la cáscara de la trama de la película. Si el espectador activo se esfuerza y escarba entre sus capas de subtemas y metareferencias puede llegar a las oscuras profundidades de *Covenant*, donde hay más mucho más de lo que la película aparenta a simple vista.

### ¿SUEÑAN LOS ANDROIDES CON SU DIVINIDAD ELÉCTRICA?

*Covenant* comienza con un prólogo en que el androide David “despierta” y tiene una charla con Peter Weyland (Guy Pearce), su creador y dueño de la empresa Weyland-Yutani Industries. Cuando Peter le pregunta al androide cuál es su nombre, este observa una escultura que se encuentra en ese mismo cuarto y responde “David”. Se trata de *El David*, de Miguel Ángel, una obra de arte relacionada con la perfección y la belleza absoluta. Peter Weyland ve en David a

su obra maestra y David se ve a sí mismo como una creación hermosa y perfecta.

Weyland le pide a David que toque una pieza de piano del compositor alemán Richard Wagner. El androide luego de dudarlo unos segundos comienza a tocar “La entrada de los dioses al Valhalla”, parte de la ópera *Das Rheingold* (*El oro del Rin*). Weyland se sorprende ante su elección y, acaso para dejarle en claro que no es un ser superior ni perfecto, le dice que sin la orquesta ese cuadro de la ópera de Wagner es un poco insulsa. Entonces David decepcionado deja de tocar y le hace la pregunta sobre la cual giran estas precuelas: “Padre, si usted me creó a mí, ¿quién lo creó a usted?”.

La elección de la canción no es para nada azarosa: además de la historia que cuenta *Das Rheingold* —un relato sobre codicia, rebelión y poder—, su compositor está fuertemente asociado al nazismo; no solo Hitler era un ferviente admirador de su música, sino que incluso se dice que Josef Mengele solía silbar un aria de Wagner mientras distribuía a los prisioneros en Auschwitz. En el futuro David se transformará en una especie de “mad doctor” al mejor estilo Mengele, pues al igual que el nazi experimentará con humanos para crear la raza perfecta.

David tiene la osadía de decirle a Weyland que, a pesar de ser su creador, en algún momento va a morir como un humano cualquiera, pero él, su propia creación sintética, lo sobrevivirá. Es entonces cuando Weyland le enseña su segunda lección: David es su sirviente, su esclavo, y se lo demuestra pidiéndole que le sirva una taza de té que tiene al alcance de la mano. Esto a David parece no gustarle, pero simplemente no puede negarse, pues fue programado para servir a su amo. Peter Weyland no solo es su creador, sino que también está convencido de ser un espécimen superior, y el androide es su juguete favorito.

### EL PARAÍSO ES UN INFIERNO

Una vez en el planeta, la tripulación sale en expedición de reconocimiento. Se entiende que la irresponsabilidad de bajar sin casco a un planeta desconocido y respirar su aire como si estuviesen en los bosques de Palermo se debe a que la I.A. de la *Covenant* les había anticipado las condiciones óptimas del lugar, pero aún así sigue siendo un acto de total impericia para un grupo que se supone experimentado. Mientras inspeccionan el lugar y encuentran una nave estrellada —la misma que David y Elizabeth Shaw utilizaron para

escapar del planeta de LV-233—, Ledward (Benjamin Rigby) y el sargento Hallett (Nathaniel Dean) son infectados por el “líquido negro” que parece haberse adaptado al planeta en forma de plantas nativas y se esparce por el aire como esporas, entrando al organismo de los viajeros por las cavidades nasales y auriculares. Del interior de esas personas infectadas nacerán los neomorfos, “aliens” con aspecto y características más humanoides que el clásico xenomorfo, una nueva variedad del organismo alienígena que no necesariamente nace del estómago, como se ve en la escena en la que el primer neomorfo destruye la espalda de su huésped (Ledward) para emerger a la vida. La imagen de estos nuevos organismos recuerda a la que acaso sea la pintura más conocida del polaco Zdzislaw Beksiński, artista del horror barroco/gótico, surreal y pesadillesco (1).

A partir de ese momento comienza la batalla entre especies por la supervivencia: la primera es letal e implacable, una asesina nata incontenible, la otra —los humanos, por supuesto—, asustadiza y poco hábil, una tripulación que comete errores de principiantes ante la desesperación.

Cuando la pelea se está inclinando para el lado de los neomorfos, un encapuchado misterioso aparece para ahuyentar a los aliens y guiar a los humanos hasta una extraña ciudadela. Los viajeros del Covenant entienden que su mejor

opción es seguirlo, pues al haber explotado su nave están a campo descubierto a merced de los neomorfos, y el extraño se presenta como su única salvación. El encapuchado los conduce hasta su “castillo fortaleza” y una vez allí revela su identidad. Se trata de David, el androide creado por Peter Weyland.

Walter no sale de su asombro al ver a otro ser sintético idéntico a él. David les resume lo sucedido hasta ese momento: la nave de los Ingenieros que los guió hasta ese planeta descargó por error las ánforas con el líquido negro apenas hubieron arribado, lo que causó un brutal genocidio con una bioarma creada por ellos mismos. Luego de la matanza involuntaria, la nave se estrelló y el impacto causó la muerte de Elizabeth Shaw.

### LA FORTALEZA (GÓTICA) DE LA SOLEDAD

La fortaleza de David es una especie de catedral iluminada por velas, llena de pasadizos secretos. Esta necrópolis improvisada tiene características de castillo gótico y los miembros de la nave Covenant deben pasar allí una noche tormentosa, encerrados con el monstruo que acecha y el científico loco, como en los mejores cuentos de terror clásico. El ambiente de horror gótico/cósmico sin duda recuerda a algunos pasajes de la novela *En las montañas de la locura* (1936) de H. P. Lovecraft —en especial cuando se describe la ciudad Corona Mundi, escondida en



Reminiscencias de Aliens (James Cameron - 1986)

lo profundo de la Antártida— y en la misma secuencia puede apreciarse un doble homenaje a la obra pictórica *La isla de los muertos* (2), la original del suizo Arnold Böcklin y, por supuesto, la particular versión de su compatriota H. R. Giger, pintada un año después de haber creado la obra que especificaría la estética de los xenomorfos en *Alien* y que lleva como título *Necronom IV*, clara referencia al *Necronomicón*, de Lovecraft.

Mientras la tripulación se recupera del ataque neomorfo, David aprovecha para conocer a Walter. En una escena —muy criticada incluso con argumentos homofóbicos, algo que una cultura civilizada debería ir desterrando de sus costumbres—, David le muestra su gabinete de curiosidades y creaciones extrañas a su *doppelgänger* sintético y le enseña a tocar una flauta artesanal. Lo que busca con esta acción es descubrir de manera sutil —y sin dejar de lado su sensibilidad artística— si Walter puede crear o solo copiar. De esta forma, David comprende que Walter es un modelo de androide más sofisticado en varios aspectos, pero sin la capacidad de crear o improvisar como él. “Conocí a nuestro creador. Era humano, indigno de su propia creación. Al final lo compadecí”, le cuenta David. Walter es un sirviente fiel al hombre, su contraparte es un androide misántropo y rebelde: como el Titán Prometeo con los dioses, él traicionará a los humanos para llevar luz a los aliens.

David recita el poema “Ozymandias” mientras rememora su genocidio sobre la raza de los Ingenieros al soltar las ánforas con el líquido negro, adrede, sobre el planeta. “Byron, siglo XIX. Magnífico. Componiendo algo así de majestuoso se podría morir feliz. Si fuera mortal”.

Esta referencia a “Ozymandias” y a Lord Byron tampoco es gratuita. El 16 de junio de 1816 en Villa Diodati, Suiza, se reunieron en una mansión Lord Byron, Percy Bysshe Shelley, su mujer Mary Wollstonecraft Shelley y John Polidori. Aquellas tormentosas noches serían testigo de la creación de dos de los mitos modernos más importantes de nuestra cultura: *Frankenstein*, de Shelley y *El vampiro*, de Polidori.

No es casualidad que la referencia sea una novela que se llama *Frankenstein* o *el moderno Prometeo*, y trata sobre un “mad doctor” que juega a ser Dios y le da vida a una criatura

monstruosa. Mary Shelley homenajea a la mitología griega y Ridley Scott homenajea a Mary Shelley y la literatura gótica en un *loop* de metareferencias culturales clásicas.

Tampoco habría que olvidar que casi 200 años antes en aquel mismo lugar supo alojarse el escritor John Milton, autor del inmortal poema narrativo “*Paradise Lost*” (1667). Allí, según se cuenta, nació el personaje de Lucifer, protagonista de su obra maestra. La rebeldía de David tiene un alto parangón con el Lucifer de Milton, a tal punto que Ridley Scott —o más bien sus guionistas John Logan y Dante Harper— hacen repetir a David una frase emblemática de “*Paradise Lost*”: “¿Prefieres servir en el cielo o reinar en el infierno?”. Por último, cabe recordar que estas películas iban a llamarse “*Paradise Lost*” en lugar de *Prometheus* y *Covenant*.

## PARANOID ANDROID

Pero resulta que David cometió un error, y Walter se lo hace notar. El autor del soneto “Ozymandias” no es Lord Byron sino el poeta Percy Bysshe Shelley, uno de los invitados a la mansión donde Mary Shelley ideó *Frankenstein* o *el moderno Prometeo*. Walter le asegura que hace falta una sola nota defectuosa en la ópera para que toda la obra se arruine, indicándole de manera sutil —tal como lo hizo su creador Peter Weyland en su momento— que no es un ser perfecto, y los seres imperfectos cometen errores. David es un androide ario fuerte, despiadado, pero con una sensibilidad artística que lo empuja a sentir admiración por Lord Byron. Le gusta la música de Richard Wagner y vive en una fortaleza que se asemeja a una famosa pintura de Böcklin. ¿Imaginan a quién admiraba Adolf Hitler además de Wagner? Claro, era fan de Arnold Böcklin.

David es un personaje profundo y contradictorio. Asegura tener sentimientos, habla de amor, y parece odiar a los humanos, pero actúa como uno de ellos.

Cuando Rosenthal (Tess Haubrich) decide realizar una acción tan estúpida como ir a bañarse sola y alejada en un castillo terrorífico dentro de un planeta desconocido y con unos seres asesinos merodeándolos, el terror y el gore vuelven a cobrar relevancia. Cuando David ve al neomorfo, el bicho está sentado sobre el cuerpo de Rosenthal devorándola, en un claro homenaje a la famosa obra *La pesadilla* (o *El incubo*) del artista Johann Heinrich Füssli, de origen suizo al

igual que Giger y Böcklin. Esta misma pintura fue recreada por el director Ken Russell para su película *Gothic* (1986), cuya trama gira en torno a las noches en la que Byron, Mary y Percy Shelley y Polidori se reunieron en la Villa Diodati para darles vidas a *Frankenstein* o *el moderno Prometeo* y *El vampiro*.

Queda claro que todas las referencias tienen la función de enriquecer la trama y nada está puesto al azar o por simple gusto lúdico para con el espectador.

David intenta domesticar al neomorfo asesino y, cuando parece que está logrando comunicarse con él, aparece el capitán Oram y lo liquida. El androide, dolido por la pérdida de esa vida, conduce a Oram a una sala donde le muestra los huevos que estuvo creando a partir de la experimentación con la Dra. Elizabeth Shaw y el líquido negro. De una manera un tanto estúpida e inocente, Oram se acerca al huevo y un *facehugger* se le prende a la cara para infectarlo con el virus alien. Momentos después el capitán muere con el pecho explotado: ha nacido el protomorfo, un organismo que se podría ubicar entre el neomorfo y el xenomorfo dentro del bestiario de alien. No es tan orgánico ni humanoide como el neomorfo, pero claramente es más orgánico y menos biomecánico que el xenomorfo, que parece tener bioingeniería agregada y un exoesqueleto horriblemente precioso. ¿Pudo David haber experimentado consigo mismo creando a los seres biomecanoides que vemos en *Alien* de 1979? Si David creó los huevos donde se incuban los *facehuggers*, ¿por qué estaban en la nave del Space Jockey de la primera película de la saga? ¿Por qué los Ingenieros planeaban destruir la raza humana? Esta y otras cuestiones deberán ser respondidas en las próximas películas dirigidas por Scott, aún sin fecha de rodaje ni estreno.

A partir de este punto de giro, *Covenant* se transforma en una película de pura acción, con una mujer que toma el protagonismo para no perder la costumbre —la teniente Daniels—, un duelo a muerte entre dos androides idénticos y un final desesperanzador, con un alien infiltrado en la nave y un clímax que incluye máquinas y un protomorfo expulsado al frío espacio, como una suerte de homenaje a las primeras dos entregas. *Covenant* adolece de algunos errores similares a los que se pudieron ver en *Prometheus* —una tripulación excesivamente ingenua y descuidada, algunas decisiones de sus protagonistas

inentendibles por lo estúpidas, varios cabos sueltos que deberían atarse en próximas entregas—, pero eso no logra opacarla, es una buena película llena de homenajes y referencias culturales que contribuyen a enriquecer la trama, un relato que expande la mitología de estos bichos de culto.

Es probable que algunos fans acérrimos de *Alien* (Ridley Scott - 1979)- y particularmente los de *Aliens* (James Cameron - 1986) no soporten ver a sus adorados bichos desplazados del lugar de protagonismo por un androide megalómano y con sensibilidad artística que se rebela contra sus creadores y juega a ser Dios, creando vida nueva para aniquilar a una raza humana a la que no odia, sino que solo la ve como una forma de vida inferior que no merece existir. Pero estas precuelas tienen otra búsqueda.

Los Ingenieros crearon a los humanos, los humanos a David y David crea a los protomorfos que evolucionarán y nos destruirán. Es el ciclo de la vida: creación, destrucción, vida nueva, libre albedrío, odio y amor.

#### Notas

1 - Lamentablemente ninguna de las obras de Beksinski (1929-2005) tiene título, pero puede buscarse como referencia la tapa del libro de W. H. Hodgson *La casa en el confín de la tierra*, editado por Valdemar, donde se reproduce esta pintura a la que hago alusión.

2 - Recomendando apreciar la versión de *La isla de los muertos*, del artista argentino (y peronista) Daniel Santoro, con Eva y Juan Perón como protagonistas que llegan a la isla modificada



## MATCHSTICK MEN: EL REGADOR REGADO POR FABIO VALLARELLI

En el año 2004, los Óscar tuvieron el cierre de la trilogía de *El señor de los Anillos*, *Perdidos en Tokio*, *Capitán de mar y guerra*, *Río místico*, *21 gramos*, *Ciudad de Dios*, *American Splendor* y *El último samurái*. Por alguna razón incomprensible, ni en el listado de la Academia ni en la selección de ningún otro festival importante de cine apareció *Matchstick Men*, la película que estrenó Sir Ridley Scott en septiembre de 2003.

Mi recuerdo de esta película está en los tráileres del cine y luego, los que acompañaban los lanzamientos de los DVD, por aquel entonces en pleno apogeo y popularización en Argentina. Los más jóvenes no lo recordarán, pero en aquella época casi no existían los estrenos simultáneos. Solo se daban en casos muy puntuales, para muy pocas películas. Los tiempos de ventana de exhibición eran mucho más amplios y una película tardaba meses, incluso años, en llegar a la televisión o a un formato de consumo hogareño.

Mi recuerdo, quizá un poco deteriorado por el paso de los años y el aislamiento reciente, me hace pensar que este film de Ridley pasó bastante sin pena ni gloria por las salas. No es que le fuera “mal”, tampoco le fue “bien”, sencillamente pasó. Pagó los platos y quedó olvidada.

Sin embargo, para quien escribe, siempre me pareció una película increíble. Muy clásica, de guion de hierro, medida a más a no poder, pero muy, muy efectiva y sólida. La volví a ver para este especial de *La 24* y confirmé mis sospechas: además de todas estas alabanzas, la película envejeció muy bien.

Un poco hecha al calor de un cine de los 90 que ya se estaba extinguiendo, en línea a lo que podía ser *L.A. Confidential* o *Los sospechosos de siempre*, *Matchstick Men* o “Los tramposos”, como fue conocida por estos lares, presenta a un protagonista masculino muy particular, inserto en un mundo ficticio similar al nuestro, pero con

reglas diferentes, al que le irán pasando ciertas cosas que le harán replantearse la totalidad de su vida.

Roy (Nicolas Cage) es un estafador que sufre de agorafobia. Junto a su socio, Frank (Sam Rockwell), realizan algunas tretas de poca monta. Podríamos llamarlo el cuento del tío: cheques, pagos con tarjetas de crédito, ese tipo de cosas. Por un hecho fortuito, Roy pierde sus pastillas y termina en un nuevo psiquiatra que lo comienza a atender, y más que sacárselo de encima se convierte en una suerte de terapeuta. Algo que sabemos muy bien, los psiquiatras no suelen hacer mucho. Son más bien unas expendedoras de recetas y de chequeo de síntomas.

De un momento a otro, la vida de Roy se modifica con la llegada de Angela (Alison Lohman), una joven adolescente que al parecer es el fruto de una relación abandonada del protagonista. Todo parece indicar que hace muchos años estuvo en pareja con una señorita a quien abandonó luego de enterarse que estaba embarazada.

De repente, Roy comienza a replantearse su vida. Tiene una hija, tiene un médico que lo escucha, y empieza a construir razones como para retirarse del negocio. Quizá por esto es por lo que termina accediendo al pedido de Frank de dar un golpe grande, no queda del todo claro, pero suponemos que está pensado en su psiquis como el último de su carrera.

De allí en más la película se asemeja a un clásico juego de narrativa *noir* donde el final es sorpresivo pero inevitable. Ridley, pero sobre todo Ted Griffin (que ya había participado de la escritura de *Ocean's Eleven*) y su hermano Nicholas, los guionistas encargados de adaptar la novela homónima de Eric García, hacen un trabajo magistral, lo que se suele llamar "plantados" y "recuperaciones" de guion. Todos los detalles están puestos con mucha inteligencia para que la historia cierre de una manera brillante. Sí, por supuesto, no falta ese *flashback* innecesario, cuya ausencia en *Nueve Reinas* la eleva aún más en su categoría de obra maestra del género, pero así y todo la película funciona con muchísimo ritmo y solvencia.

Al final, en el epílogo del film, Ridley también hace algo precioso al cambiar por completo el eje del relato. Mientras el espectador piensa que el protagonista fue engañado, él nos revela que en realidad toda la secuencia le dio el pie de

salida que estaba necesitando para tener una vida mejor, diferente y sin miedo a las multitudes. La pregunta es entonces ¿hasta qué punto Frank no quería ser engañado?

Muchísimas cosas podrían decirse de *Matchstick Men*. Por ejemplo, al igual que lo hace a lo largo de su carrera, Ridley trastoca el rol de la *femme fatale* en las películas de misterio y de enredos. La mujer aquí no es una fría y maquiavélica seductora, sino que encarna la representación del deseo parental del protagonista. La manipulación existe, pero es muchísimo más inteligente, porque no está motorizada por el deseo sexual, sino por un deseo de desarrollo personal de quien es engañado. Desde este punto de vista, la elección es hasta inteligente para suprimir las convenciones que el propio espectador tiene por sobre el género. En una película de engaños, uno supone que el personaje principal puede ser engañado por la mujer bella y débil, víctima de un enredo forzado del que debe salir. Lo que no suponemos es que esa mujer que engaña en realidad puede encarnar otro rol dentro de la estructura del film e incluso mostrarse como humana, gentil y genuina. El epílogo del film también sirve para condonar a ese personaje y volverlo mucho más complejo.

Nicolas Cage y Sam Rockwell están al tope de sus condiciones actorales. En el caso de Cage, sacando quizá esta última etapa más "meta", esta interpretación se ubica en el mejor momento de su carrera. Luego del boom de los 90, *The Family Man*, *Adaptation* y *Lord of War* lo ubicaban haciendo roles más sobrios, sin perder sus mohines habituales. *Matchstick Men* confirma ese camino.

Intenté ser lo más suave posible y no revelar tantos detalles sobre la trama. No me salió muy bien, sepan disculpar. Les aseguro que el viaje vale la pena, aun sabiendo el punto de llegada y las paradas técnicas del camino. Imagino que muchos de ustedes no tenían ni idea de la existencia de esta película. Ojalá este breve texto sirva para que la descubran. Es una de las mejores películas de estafadores para ver y, por supuesto, un punto altísimo en la carrera de nuestro homenajeado Sir Ridley Scott.



Gerard Depardieu como Cristobal Colon 1492: Conquest of Paradise

# El director de emociones

POR WILLY REAL

Ridley Scott es uno de los nombres propios del cine que genera cierto revuelo con cada estreno que lleva su sello, pero también uno de los que más debate abre entre lxs cinéfilxs. No tendrá el estatus y la popularidad de Steven Spielberg, mesías del cine comercial, ni tampoco será un constructor de cine de autor, cine arte, ningún cinéfilx de paladar negro se animaría a nombrarlo, hay quienes dicen que “el bueno era el hermano, Tony”. A quienes estudiamos e intentamos hacer cine (ni una ni la otra bien, por supuesto) y bancamos a Ridley, nos miran de reojo cuando decimos “che, me gusta el cine de este tipo. Y no solo por *Alien* y *Blade Runner*”. En ciertos círculos el cine comercial es mal visto, ¿por qué? Si una de las finalidades del cine es entretener. Y en ese apartado, Ridley destaca.

Scott tiene una forma de hacer cine característico. Al ver una toma o una secuencia quizás ya saquemos quién está detrás de cámara dando la orden de “acción”. Y no pocos logran esto. Encontrar el punto de Ridley Scott es retrotraerse a sus años de director de publicidades y notar la gran influencia que encontró en ese nicho para llevar su experiencia al cine, y apuntar a lo que más seduce a la mayoría de los espectadores: la emoción.

Analizando las películas del director, los factores comunes que podemos encontrar son el estilo visual, la fotografía, la musicalización y el montaje. Y una particularidad en la construcción de sus personajes, aunque sus detractores juren que si hay algo en que falla constantemente el británico es en el armado de guiones y personajes, que se basa en estereotipos, que lxs personajes secundarixs son previsibles y que hay agujeros de guion.

La mayoría de las veces sorprende al público a través de los sentidos, no son necesarios la palabra o los movimientos de los personajes, sino que se expresa por medio de los colores, la luz, el sonido, la composición de los planos. Se le puede seguir reprochando que no escribe sus películas y que espera que le caigan proyectos en sus manos para dirigirlos. ¿A quién no le gustaría eso? Pueden seguir cayéndole al bueno de Scott lxs académicxs y puristas del cine, pero el tipo es uno de lxs pocos cineastas que hacen disfrutable el cine comercial. Puede tener sus traspies, como cualquier realizador, pero siempre vuelve a la cima cuando nadie se lo espera. Precisamente, luego de tan larga introducción, quisiera abordar los puntos en común (a mi parecer, desde mi subjetividad) que abarcan

cinco películas de Ridley Scott. Cinco películas que comprenden distintas etapas del director, con ascensos y descensos en la consideración de los especialistas:

- *1492: Conquest of the Paradise* (1992). La historia del viaje de Cristóbal Colón y el descubrimiento de América. Esta película, una de las olvidables del británico, marca el final, a mi parecer, de la primera etapa de gracia de Ridley luego de tener unos años 80 de ensueño y éxitos con *Los duelistas* (1977), *Alien* (1979), *Blade Runner* (1982) y *Thelma & Louis* (1991), sumado a los premios que consiguió en el área de la publicidad por sus encargos. Financiada por el Ministerio de Cultura de España en conmemoración por los 500 años del descubrimiento de nuestras tierras, el encargo dirigido por Scott no hizo buen pie ni en la taquilla ni en crítica.
- En *Gladiator* (2000), el comandante Máximo es el mejor guerrero del Emperador de Roma, Marco Aurelio, pero su ambición consiste en terminar la guerra y volver con su esposa e hijo. Sin embargo, el Emperador la favorece despertando los celos del heredero Cómodo. Asesinada su familia y siendo un esclavo, Máximo solo podrá encontrar la venganza luchando como gladiador. Luego de *1492*, Ridley Scott metió varios traspies hasta que esta película lo sitúa en otro pico de su carrera, una etapa que lo encuentra haciendo grandes películas en su mayoría.
- *Black Hawk Down* (2001) narra una operación simple en los papeles del Ejército de EE. UU. en Mogadiscio, Somalia, donde todo sale mal y deben luchar por horas para rescatar a los soldados de un verdadero hormiguero. Una de las películas más trepidantes y sólidas del director. Sonido, música, montaje, movimientos de cámara, todo forma parte del ideal de Scott. La crítica así la recibió, y el público aún mejor.
- En *Kingdom of Heaven* (2005), Balian de Ibelin es un viudo que cuestiona su fe y encuentra una segunda oportunidad sirviendo en Tierra Santa para mantener la paz entre cristianos y musulmanes. Película con un recibimiento dispar, pero que con el Director's Cut toma toda una nueva trascendencia que la convierte en un gran film.
- *Exodus: Gods and Kings* (2014), como *1492*, película olvidable sobre la recontra conocida historia de Moisés que lidera al pueblo elegido para salir de la esclavitud de Egipto. Cabe decir que Ridley venía de varios films que hacían agua, pero este marca el final de esa etapa de bajas expectativas para romperla al siguiente año con *The Martian* y volver a callar a sus detractores.

La música juega una parte esencial en cada proyecto de Scott, y no solo como mero acompañamiento o decoración estilista de la película. La banda sonora juega a favor de la narración y marca los puntos de tensión del relato, evoca el gusto épico y aventurero que intenta impregnar el cineasta. En *1492: conquista del paraíso*, la composición musical de Vangelis engrandece el tono aventurero que intenta darle al film, siendo uno de los pocos rasgos para destacar. Hans Zimmer, tanto en *Gladiator* como en *Black Hawk Down* nos introduce en la acción de cada escena. Del mismo modo, Harry Gregson-Williams y Alberto Iglesias nos transmiten la esencia y las sensaciones de los distintivos momentos épicos y geográficos de *Kingdom of Heaven* y *Exodus*, respectivamente. Cada banda sonora, de cualquier película del director, merece escucharse. Es un aspecto en el que dedica una especial atención.

En sus montajes se nota aún más su estilo vertiginoso y cargado de acción, siempre en la búsqueda de emociones. Puede ser más claro en *Black Hawk Down*, cuando estalla el conflicto nos inserta en la acción y nos transmite la urgencia del momento, sensación que podemos sentir en *Kingdom of Heaven* cuando llegamos al asedio de Jerusalén por parte de las fuerzas musulmanas de Saladino. En *Exodus*, si bien fue vapuleada, el inicio de las plagas pareciera un spot publicitario, pero logra generar un momento de interés luego de una meseta en la narrativa. En *1492*, a mi parecer, la llegada de Colón a América da más la impresión de un documental que pierde el foco de una impronta más épica.

La iluminación y la paleta de colores son un punto crucial en el cual se mueve Scott. Podemos notar en *1492* que al inicio destacan los colores más oscuros en la iluminación, no es anecdótico que en esos primeros minutos presenciemos una de las famosas quemaduras de la Inquisición española. Tampoco es aleatorio que los tonos oscuros coincidan con la lucha sin mucho éxito de Colón de hacer prevalecer su idea y misión. Pero cuando llega a América, el objetivo, estallan los colores cálidos y la iluminación suave.

En *Gladiator* ocurre lo mismo. Los inicios de Máximo en la guerra contra las tribus germanas nos ubican en un

bosque que destaca por los colores fríos. Los colores cálidos comienzan a aparecer en su esplendor al tener el gladiador un objetivo y una meta a través de la venganza a partir de la arena. En *Kingdom of Heaven* y *Exodus* hay coincidencia en los colores fríos que abundan en los inicios de duda de los protagonistas, en especial, cuando Balian pierde a su esposa por suicidio. Los tonos azules y grises del espacio denotan la pérdida de fe y rumbo del hombre. En *Black Hawk Down* ocurre lo inverso. Los colores cálidos abundan al inicio, cuando la moral del Ejército yanqui está por las nubes y la confianza brota a borbotones, pero a partir del desmadre de la fallida operación y las horas de incertidumbre y los muertos, los tonos paulatinamente se vuelven más fríos y grises acompañados de la constante humareda, lo que logra hacer de ese espacio geográfico algo casi tan asfixiante como lo que sienten los soldados.

Claro que montaje, color, luz y música son detalles que muchas veces logra unificar el gran Ridley. Y me gusta creer que en ese aspecto es uno de los mejores (el mejor es Marty Scorsese) y que mejor lo logra. En una secuencia de montaje, hacer que la música transmita mucho mostrando poco o mucho en pocos segundos es una tarea muchas veces no lograda. Unificar todos estos aspectos, como en la escena de ensueño cuando Máximo es hecho esclavo, el logro de encontrar agua en una tierra casi muerta por parte de Balian o el inicio de las plagas con los puntos de vista de Moisés y Ramsés, logra que los personajes sin palabras, casi sin acciones, digan mucho de ellos mismos en pocos segundos, que muestren su esencia.

Algo que me llama la atención es la posición política del director. Tengamos en cuenta que estamos hablando de cinco películas trazadas por imperios y dogmas religiosos. En *1492*, considerando que es un encargo financiado por el Ministerio de Cultura de España, elude el posicionamiento volcándose hacia una película que se acerca más a la aventura. En *Black Hawk Down*, uno de entrada pensaría que es una película para los gringos con alta carga patriótica, sin embargo, a través de algunos personajes en sus diálogos, el director se sitúa como un espectador y remarca la inutilidad y exageración de Estados Unidos de ser policía del mundo. No siempre es bien recibido donde no se lo llama. En *Kingdom of Heaven*, si pensamos que cuando se estrenó en 2005 Estados Unidos estaba en plena cruzada para someter al Irak de Saddam Hussein, hacer una película sobre la época de las cruzadas abría el debate entre el cristianismo y el islam, sin embargo, se la juega en mostrar cómo la ambición de los guerreros cristianos de las cruzadas rompe la paz en la Tierra Santa. ¿Casualidad o metáfora adrede?

En el apartado de personajes es donde más lo critican, en especial, remarcando que utiliza estereotipos. Pero si los estereotipos funcionan, ¿por qué criticarlos? Muchas veces un estereotipo de personaje cae en la ridiculización y



Jeremy Irons en Kingdom of heaven



Elenco multiestelar para la olvidable Exodus: Gods and Kings

trastoca de forma palpable un conflicto o parte de la narrativa en caso de ser un secundari. Sin embargo, los estereotipos de villanos exagerados de Ridley Scott no desentonan ni dan la sensación de caer en el ridículo. Cómodo (Joaquin Phoenix), Guy de Lusignan (Maron Csokas) o Ramsés (Joel Edgerton) son personajes que logran percibir que no van a vencer al héroe de la historia. Ridley Scott busca la emoción en el espectador a través del montaje, la música, la iluminación, pero también por medio de sus villanos. No va a caretearla con un villano que busca la esencia del ser para superarse a sí mismo, sino que le busca objetivos claros y definibles, que se contrapongan de manera convincente al protagonista, que sean las fuerzas opositoras detectables y presentes.

Lxs personajes secundari. cumplen su rol a la perfección, acompañan a los protagonistas en lo bueno y lo malo, ayudan a perfilar sus virtudes y conocer sus defectos. Fernando Colón en *1492*, Juba (Djimon Hounsou) en *Gladiator*, Sibylla (Eva Green) en *Kingdom of Heaven*, claro que en esta última hablo del Director's Cut, cuando quedó mejor dimensionada como personaje.

En *Black Hawk Down* tenemos un protagonista coral, pero en el conjunto hay distintas tendencias que pugnan dentro del nacionalismo yanqui. El que cree en lo que hace, como el capitán Steele (Jason Isaacs); el idealista que piensa que ayuda a mejorar el mundo, como el sargento Eversmann (Josh Hartnett), y Hoot Gibson, el escéptico que ya no cree en lo que hace (Eric Bana).

La particularidad de estos protagonistas de Ridley Scott es que buscan su lugar en el mundo, bien porque lo perdieron y quieren recuperarlo, porque quieren demostrarlo, porque quieren descubrirlo, porque quieren salvarlo. Cristóbal Colón (Gérard Depardieu) quiere demostrar sus teorías de unas nuevas rutas comerciales. Máximo (Russell Crowe) busca vengar a su mujer, hijo y a su Emperador. Balian de Ibelin (Orlando Bloom) ha perdido su fe y al encontrar su lugar debe defenderlo. Moisés (Christian Bale) debe guiar la liberación de su pueblo de la esclavitud y encontrar la Tierra Santa. Todos los personajes están atravesados por un patetismo que logran superar, por un imperio que los empuja o los oprime.

Ridley Scott podrá ser un director que elige guiones que le encargan filmar, podrá ser del cine comercial, podrá venir de la publicidad, pero nadie puede quitarle su grandeza, su reconocimiento, ni negar que sea un director para el público, para el espectador, un director de emociones.



## A GOOD YEAR: SIN EXIGENCIAS POR BENJAMÍN MINEVITZ

*A Good Year* (*Un buen año*) es un film que Ridley Scott estrenó en 2006, basado en la novela de Peter Mayle que lleva el mismo título. La película se encuadra dentro del género “comedias románticas”, pero a poco que avanzamos en su proyección, podemos precisar más sutilmente el encuadre dentro de la categoría: “relatos románticos que suceden en viñedos”. En general, se trata de historias en las cuales se recibe un viñedo en herencia, de algún antepasado lejano o de quien se tenía poca memoria o trato cercano. El personaje que recibe la herencia no entiende de viñedos más que cómo se descorcha una botella y normalmente se encuentra abocado en su vida a una actividad por completo extraña a la vitivinicultura. Casi siempre el heredero o heredera se entera de la herencia que recibirá y en ese mismo acto piensa en vender la viña. A medida que avanza la trama, los recuerdos y conflictos familiares van tomando cuerpo y la viña se siente más propia. Casi siempre las viñas heredadas se encuentran en zonas cálidas y acogedoras y un amor aparece en el horizonte.

Así, dentro de la categoría de “películas de viñedos”, aparecen *A Walk in the Clouds* (*Un paseo por las nubes*, 1995), de Alfonso Arau; *Summer in the Vineyard* (*Verano en el viñedo*, 2017), de Martin Wood; *Love on the Wines* (*Amor entre viñedos*, 2017), de Bradford May; y las francesas *Tu seras mon fils* (2011), de Gilles Legrand, y *Ce qui nous lie* (*El viñedo que nos une*, 2017), de Cédric Klapisch. Solo por mencionar algunas de las últimas producciones que abordan el tema de viñas, familia y relaciones románticas. Por supuesto, no debe confundirse con la célebre *The Grapes of Wrath* (*Viñas de ira*), la gran película dramática de John Ford de 1940, en la que ni las uvas ni las viñas tienen que ver, sino que debe su título a una cita bíblica.

El argumento de *A Good Year* respeta las reglas y clichés del género. Max es un ejecutivo del área financiera en la city londinense, muy arriesgado a la hora de las transacciones online de la Bolsa de Londres y muy exitoso. Claro que su éxito se debe a unas prácticas “borderline” y a un respeto de los códigos bursátiles bastante lábil. Para Max, en las finanzas “todo vale”. Recibe la noticia de haber heredado la viña de su tío, en la cual pasó mucho tiempo de su infancia. De inmediato encarga la venta a un amigo dedicado a bienes raíces. Viaja a la viña, que se encuentra en Francia, para tomar posesión de ella y ver en qué estado se encuentra. Aparece una linda muchacha californiana que dice ser hija del tío, y por ende su prima y heredera. En un accidente menor conoce a Fanny, la dueña del restaurante del pueblo, con la que inicia una relación que se plantea como meramente circunstancial.

El papel de Max estuvo a cargo Russell Crowe, actor que trabajó varias veces con Scott y en papeles nada románticos: el general Máximo, protagonista de *Gladiator* (2000), trabajo por el que obtuvo la estatuilla por mejor actor; *American Gangster* (2007); *Body of Lies* (*Red de mentiras*, 2007) y *Robin Hood* (2010).

Acompañan a Crowe en los roles femeninos la cotizada Marion Cotillard, en el rol de la dueña del restaurante, y Abbie Cornish, en el papel de la prima desconocida que aparece de pronto. En los *flashbacks* aparece Albert Finney en el papel del tío. El elenco hace lo mejor que puede con un guion que no exige demasiado.

La fotografía, la música y sobre todo los bellos paisajes de la campiña francesa permiten al espectador pasar un momento entretenido y sin demasiadas exigencias.



## LEGEND: UN MAL DÍA DE RIDLEY ES UN BUEN DÍA PARA CUALQUIERA POR SEBASTIÁN ELESGARAY

Corría el año 1985 y Ridley Scott ya había dirigido dos de sus más grandes películas: *Alien* (1979) y *Blade Runner* (1982). Si bien la segunda no fue un éxito de taquilla, el paso del tiempo le daría el merecido reconocimiento, poniéndola como una referente en el género de ciencia ficción gracias a su sorprendente estilo visual y al tono con significativos planteos filosóficos.

Sin embargo, estas dos películas, con atmósfera de terror en el caso de *Alien*, y con un marcado acento sombrío en el caso de *Blade Runner*, llevaron a Scott a planear un film orientado a otro tipo de público. Inspirado en leyendas de fantasía, en la eterna lucha del bien y el mal, de la luz y la oscuridad, se vuelca hacia un proyecto personal que daría como resultado *Legend*.

La historia nos presenta a Lili (Mia Sara), una princesa que es feliz paseando en el bosque y visitando a los vasallos del reino con total soltura. Sus encuentros incluyen a Jack (un jovencísimo

Tom Cruise, que ya había protagonizado *Risky Business*), un adolescente que la instruye en el arte de conectarse con la naturaleza y hablar con los animales. Pero el idilio se complica cuando Darkness (un maravilloso Tim Curry) encomienda a sus súbditos que atrapen y maten a los últimos dos unicornios del mundo. De esta manera, la oscuridad cubrirá la Tierra y él podrá subir a la superficie sin tener que ponerse protector solar factor 80.

El guion, a cargo de William Hjortsberg, contaba con todos los elementos clásicos que una historia de aventuras podría tener. Duendes, goblins, unicornios, brujas y princesas, a *Legend* no le faltaba nada dentro de un género que en los 80 estaba en espléndido aumento: *Excalibur* (1981), *Dragonslayer* (1981), *The NeverEnding Story* (1984), *Ladyhawke* (1985), *Labyrinth* (1986), *The Princess Bride* (1987) o *Willow* (1988) fueron algunos de los grandes referentes de la aventura y la fantasía durante la década.

Sin embargo, debemos destacar diversos hechos que acompañaron el fracaso comercial de *Legend*. Desde el inicio ciertos problemas afectaron al normal desarrollo del proyecto. Con un presupuesto estimado en 30 millones de dólares, el rodaje se extendió por 3 años, desde 1982 hasta su estreno en 1985. Hubo que construir y reconstruir improvisadas escenografías debido a un incendio en los estudios Pinewood, lugar donde se rodaba el film. La duración inicial era de 150 minutos, pero la productora le pidió a Ridley Scott que recortara ese tiempo para hacer algo más rentable las proyecciones. Otro hecho no menor fue el cambio en la banda sonora, la cual pasó de ser ejecutada por Jerry Goldsmith a un score electrónico de la mano de Tangerine Dream.

Con todo esto, la película de Scott no supo (o no pudo) encontrar su público. Y es que la estética oscila entre un ameno y sublime paisaje inicial con un bosque que nada tiene que envidiarle al amoroso Disney, pero que contrasta con el oscuro y tenebroso mundo subterráneo liderado por Darkness. Esto podría ser digerible y aceptable para el niño de los 80, si no fuera por las monstruosas creaciones de Rob Bottin: por un lado, la bruja del pantano a la cual se enfrenta Jack y, por otro, el preciso trabajo de caracterización de Tim Curry. Esto último dio como resultado un diablo rojo de enormes cuernos mezcla de Satán, mezcla de sátiro, que hoy se mantiene como uno de los más impresionantes alguna vez visto en la pantalla grande (1).

Todos estos tropiezos, cambios y decisiones imprimieron en *Legend* un resultado final con un apartado visual impresionante, pero con un argumento impreciso y un montaje que no logró consagrar el ritmo adecuado. Sin embargo, es imposible negar la perfección plástica que logra, y después de 36 años, la fuerza de sus imágenes sigue intacta.

Igualmente, si bien puede parecer que los diálogos y las acciones de los personajes son convencionales o triviales, la realidad es que cada momento está atravesado por subtextos e

intenciones que van más allá de la simple proclamación dramática. Un ejemplo representativo se da al inicio, cuando Lili se acerca a los unicornios. En un acto de audacia, arrogancia e imprudencia, toca a uno de ellos. Jack le dice que tal acción está prohibida, pero el pecado ha sido cometido. Tocar a tales criaturas mágicas conlleva una terrible consecuencia, al igual que Eva cuando toma el fruto prohibido del árbol del conocimiento del bien y el mal. Toda la película está atravesada por situaciones de ese tipo, con fuertes componentes que son más permeables en adultos que en niños, por eso la imprecisión a la hora de definir el público.



*Legend* fue recibida con poco entusiasmo tanto por la crítica como por el público en general, y de hecho no llegó a recuperar la inversión. Hoy en día se puede acceder a una versión nueva, diferente a la estrenada en cines. El corte del director salió a la venta en el año 2002 y cuenta con la banda de sonido original, aquella compuesta por Jerry Goldsmith, la cual

revitaliza todo el relato fantástico que la de 1985 dejó a mitad de camino. El agregado de minutos ayuda a que la historia sea más entendible, y el cambio en la presentación de Darkness le da un componente interesante al inicio. Particularmente creo que es la más recomendable para dedicarle un visionado, salvo que uno sea demasiado curioso y crea necesario comparar ambas versiones.

Sea como sea, *Legend* aportó a la consolidación de Ridley Scott como uno de los mejores directores de su época y, en tiempos de pantalla verde, vale la pena observar el tratamiento superlativo que este film hace de la imagen y el espacio. Podrá ser de sus películas más flojas, tal vez de las más olvidables, pero es seguro que cualquier director del montón quisiera tener un Ridley malo entre su filmografía.

#### Notas:

1 Una referencia directa se puede apreciar en el Satan de Dave Grohl para el film *Tenacious D in The Pick of Destiny* (2006).



## ALL THE MONEY IN THE WORLD TRES HERMANOS, DOS PELÍCULAS, UN CASO POR FABIO VALLARELLI

El 10 de julio de 1973, a los 16 años, John Paul Getty tercero fue secuestrado en Roma. John Paul era el nieto de la persona más rica en el mundo de aquel entonces, J. Paul Getty primero. Su abuelo, que ya venía de una familia petrolera y había amasado una fortuna con la explotación de pozos petroleros, se negó al pago del rescate solicitado por los secuestradores aduciendo que tenía muchos nietos y que, si cedía ante la extorsión mafiosa, más personas iban a intentar lo mismo.

Lo que sigue a este hecho es hartamente conocido y forma parte de la trama central de *All the Money in the World* (*Todo el dinero del mundo*, 2017), la última película estrenada a la fecha por Ridley Scott.

La historia detrás de la película es tan o más interesante que el film en sí mismo. Yendo de atrás hacia adelante, semanas antes del estreno de la película estalló la denuncia de abuso sexual del actor Anthony Rapp contra Kevin Spacey, que interpretaba a Jean Paul Getty en el film. La

respuesta de Spacey, que nunca se entendió muy bien porque se dio entre una maniobra de defensa y una justificación en la que hacía pública por primera vez su homosexualidad, lejos de apaciguar las aguas escaló el conflicto. Además, la denuncia de Rapp en conjunto con todos los relatos de abuso que recayeron sobre Harvey Weinstein fueron la punta de lanza del movimiento #MeToo en la industria. Inmediatamente, Spacey fue corrido de todos lados, entre ellos, de esta película. Ridley retrasó el estreno del film y llamó a Christopher Plummer para refilmar sus escenas. El querido Plummer, recientemente fallecido, era el actor original que tenía Ridley en mente para interpretar al magnate, pero por alguna razón el casting se decantó por Spacey. Ironías del destino. Lo que sigue fue un poco sobreactuado: Plummer filmó en tiempo récord y su interpretación recibió muchísimas loas, incluyendo una nominación al Óscar como mejor actor de reparto.

Pero las curiosidades que rodean a la película no



Marky Mark como Crease

terminan allí. El secuestro de J. P. Getty III fue un suceso tan importante en los 70 que inspiró varios libros e investigaciones. No solo fue marcado por la postura de su abuelo, sino que sus ribetes hicieron que se escribieran obras de ficción basadas a partir de su experiencia. Entre esas obras está *Man on Fire*, del novelista inglés Philip Nicholson, escrita bajo el alias de A. J. Quinnell. Si el título les suena, es porque se trata nada más y nada menos que de la misma novela que en 2004 fuera adaptada por Tony Scott.

Si bien la película del hermano menor de los hermanos Scott es una “versión libre” del libro de Nicholson, mantiene algunos vínculos con el relato original: el protagonismo del guardaespaldas del magnate y la participación de la mafia.

Pero la cosa no queda ahí. Previo a la película de Tony, ya existía una adaptación de *Man on Fire* estrenada en 1987, dirigida por Élie Chouraqui y protagonizada por Scott Glenn. Esta película iba a ser dirigida en un comienzo por... Sí, exacto, el mismísimo Tony Scott que, según se comenta, quería a Marlon Brando o Robert Duvall en el rol de Creasy, el exagente de la CIA devenido en guardaespaldas.

Es cuanto menos un guiño interesante entender cómo Ridley eligió, a su manera, reversionar un relato que ya había hecho su hermano, al mismo tiempo, es una muestra muy interesante de los diferentes estilos que mantenían ambos hermanos. *Man on Fire* es una película de acción e intrigas, *All the Money in the World* es un drama familiar, ni siquiera un film de suspenso.

El eje central de Ridley está en la familia, la

construcción de esos lazos y hasta qué punto un hombre puede querer poseer y controlar todo lo que tiene a través del dinero. Para J. P. Getty su familia se puede comprar y son de su pertenencia, quiere controlar su linaje y su patrimonio. Scott lo retrata como un hombre avaro, solitario e inseguro. Solo sabe hacer dinero y ostentarlo.

Si bien el caso es atrayente y la construcción que hace Scott del relato y de los personajes a través de varias líneas temporales vuelve a la película dinámica e interesante, promediando la cinta la cosa se vuelve un poco difusa y reiterativa. Es probable que le sobren algunos minutos, sin embargo, si uno mira en detalle cómo Ridley pone la cámara, cómo encuadra y cómo maneja la puesta en escena para caracterizar a los personajes y vincularlos entre sí, va a encontrar aquellos grandes momentos que solo un maestro es capaz de brindar. En lo personal, destaco dos: el reencuentro de J.P. Getty con su familia al comienzo del film, en el que el magnate le hace un regalo a su joven nieto, marcando desde un inicio una compra simbólica de su humanidad y quién tiene el poder en ese vínculo; y una de las escenas hacia el final de la película, que es casi la antítesis de ese momento. El personaje Mark Wahlberg va a increpar a Getty, este intenta demostrarle su poder y sucede algo que, creo, no ocurre en otro momento del film, el magnate es tocado de manera directa por otra persona que le recuerda que toda su seguridad es paga y que en realidad su carne es frágil y no hay dinero en el mundo que lo pueda proteger por siempre.

No es lo mejor de Ridley. Así y todo, los grandes momentos de la película son mejores que la mayoría de las películas que estrena la industria.



## LOS DUELOS EN EL CINE DE RIDLEY SCOTT UN RECORRIDO POR EL HONOR Y LA VENGANZA POR BENJAMIN MINEVITZ

Cuando me llegó la propuesta para el nuevo número especial de la revista, pensé: "¡en esta no participo!". Ni el cine de acción, ni el de ciencia ficción, ni las grandes producciones estilo Hollywood atraen mi atención. Ridley Scott (el tema propuesto) aparece en mi imaginario como un director que encuadra en esas categorías. *Thelma & Louise* me interesó por el tema, por las actuaciones y también por la dirección. También *1492: la conquista del paraíso* fue una película que me pareció buena. Son las únicas de este director a las que me asomé. Pensé que no pasaba nada si en esta ocasión no participaba, pero claro, integrar el staff de un número especial de *Revista 24 Cuadros* es una tentación muy grande. Vencido por Lucifer y el narcisismo me puse a investigar un poco sobre la obra de Ridley Scott y buscando un hilo conductor seleccioné tres películas: *The Duellists* (1977) y *Black Rain* (1989) y su laureada *Gladiator* (2000).

Opté por ellas pese a que todas estas historias suceden en toponimias y en tiempos históricos muy disímiles, pensando que hay temas y mitos que las atraviesan por igual. Además, hay una película de Scott que aún no se estrenó y que se llamará nada más y nada menos que *The Last Duel*.

Elegí *The Duellists* por dos motivos, uno cinematográfico y el otro literario: el primero porque este film es el primer largometraje de Scott, lo cual me pareció un detalle interesante para tratar de descubrir por dónde pensó encaminar sus interrogantes este realizador. El segundo porque esta película está basada en la obra *The Duel*, de Joseph Conrad, uno de los mejores escritores de principios del siglo XX, toda una promesa en cuanto a novela de aventuras.

Detrás de la idea del duelo, ya sea como lance caballeresco o como lucha de antagonistas, salen a escena el honor, la hombría, la venganza por el insulto, la ofensa o el daño, y tras de estos conceptos, siempre anida la idea de que el vencedor será acreedor de la Justicia Divina, del Designio del Juicio de Dios. Desde David y Goliat los hombres han combatido en nombre del valor, en aras del favor de la Verdad Revelada.

La primera imagen de *The Duellists* presenta el cuadro en negro y la voz en off de un relator, continúa con una leyenda que sitúa el lugar y la época, para luego abrir con un impresionante paisaje de un bosque al borde de un lago en el que aparece una niña que lleva una bandada de gansos. Esta imagen de la niña y los

gansos, al modo de la pintura de Pissarro o de los prerrafaelistas, preanuncia el marco del conflicto que se desencadenará entre dos oficiales del cuerpo de Húsares del Ejército de Napoleón, Gabriel Feraud (Harvey Keitel) y Armand d'Hubert (Keith Carradine). Un hecho aparentemente equívoco e insignificante se convierte en el motivo desencadenante de un encono que dura quince años y provoca varios duelos entre ambos. La nimiedad del hecho (la detención de Feraud ordenada por su jefe, llevada a cabo por D'Hubert y en presencia de una dama) provoca una reacción que no es totalmente comprendida por D'Hubert ni tampoco por el espectador. Revela una herida en la integridad del personaje de Keitel que solo él conoce.

Fotografía, iluminación, vestuario y ambientación, la música original de Howard Blake, además de la verosimilitud histórica, todo este impecable conjunto, le valieron a *The Duellists* el elogio de la crítica y el premio a la mejor ópera prima en el Festival de Cannes (1977).

*Black Rain* es una típica película de acción y suspenso. Nick Conklin (Michael Douglas) y Charlie Vincent (Andy Garcia) son dos policías de New York que deben trasladar a Osaka a Sato (Y saku Matsuda), un criminal japonés, sanguinario y psicópata. Al llegar al aeropuerto en Japón, Sato burla a sus custodios y se escapa ayudado por la mafia local. Ken Takakura interpreta a Masahiro Matsumoto, el policía japonés que ayuda y secunda a los neoyorquinos.

Nuevamente Ridley Scott utiliza el fondo negro en la primera escena, integrando un gran sol rojo que se convierte en la imagen de una escultura de un globo terráqueo, delante de la cual aparece Michael Douglas, campera negra y anteojos de sol, piloteando una moto (sin casco). Con el sol rojo ya se anuncia el escenario japonés, acompañado de escenas de motos a la carrera, hombres rudos con camperas negras y mafia oriental. Humo, niebla, cielos nublados y almacenes abandonados ponen un marco de caos, marginalidad y "ciudad gótica".

Michael Douglas y Andy Garcia actúan el cliché que tantas veces hemos visto en la pantalla.

El fracaso de la tarea encomendada se convierte en una obsesión para Nick Conklin, una cuestión de honor profesional. A partir de ese momento recapturar a Sato se convierte en su único objetivo. Luego la venganza será el elemento que, adicionado al orgullo herido, impulsará la acción. El duelo queda planteado: Conklin o Sato.

*Black Rain* fue nominada para el Óscar como mejor sonido y mejores efectos de sonido.

*Gladiator* es una película que bien puede encuadrarse dentro del género de la acción, a la vez que se inscribe en lo que conocemos como drama histórico o también como *péplum*, es decir "cine histórico de acción".

En el año 182 (d. C.) Marco Aurelio (Richard Harris), emperador romano, presiente que morirá pronto, por lo que decide designar como su heredero a Máximo (Russell Crowe), uno de sus generales, para que este devuelva el poder al Senado y Roma se convierta nuevamente en República. Cómodo (Joaquín Phoenix), hijo del emperador, se resiste y discute con su padre. En la escena siguiente Marco Aurelio aparece muerto, no tuvo tiempo de nombrar a Máximo como su sucesor al trono del Imperio. La causa de la muerte no aparece explicitada, solo se sospecha. Cómodo manda apresar a Máximo y matarlo. Máximo, atado de pies y manos logra liberarse de sus ejecutores y huye, pero no puede evitar que Cómodo haga asesinar a su mujer y a su pequeño hijo. El daño y la ofensa están planteados y el duelo final será inevitable.

Máximo termina herido y capturado como esclavo en el norte de África y es comprado por Antonio Proximo (Oliver Reed) y convertido en gladiador, podría decirse un supergladiador, invencible, sagaz y poderoso. Pero el objetivo y la obsesión de Máximo es enfrentar y matar a Cómodo, a la sazón, emperador del Imperio más grande de la Tierra. Antonio Proximo logra un contrato para llevar a sus esclavos a Roma, a luchar en el mismísimo Coliseo, y allá va Máximo con el resto del grupo.

En este film, Ridley Scott no repitió la performance de su ópera prima, no aplicó ningún rigor histórico, pese a los historiadores que contrató, y el vestuario muestra anacronismos, todo lo contrario con lo sucedido en *The Duellists*.

En esta película Scott vuelve sobre el tema del duelo como instrumento para la venganza y también como herramienta para restaurar lo justo. Con la eliminación de Cómodo mediante la lucha podría restaurarse el "buen gobierno" en Roma, como si con una acción tan individual y personal pudiera cambiarse el curso de la historia de uno de los imperios más grandes de la historia.

La película tiene una duración de dos horas cincuenta minutos. La acción intenta sostenerse y por momentos se hace llevadera. Cuenta con una importante banda



Russell Crowe tendrá su venganza en esta vida o en la próxima.

sonora y numerosos efectos especiales y todo lo que se necesita para pensar en una gran producción. Se dice que gozó de un presupuesto cercano a los cien millones de dólares.

*Gladiator* recibió cinco Óscar en la 73ª edición de la Academia, a mejor película, mejor actor para Crowe, mejor diseño de vestuario, mejores efectos visuales y mejor sonido. Además, recibió el Globo de Oro a la mejor película dramática y al mejor sonido.

En *The Last Duel*, film aún en proceso, protagonizada por Matt Damon, Ben Affleck y Jodie Comer, Ridley Scott retomaría las cuestiones del honor defendido mediante el duelo, en una historia que sucede en el siglo XIV. Un hombre reta a su mejor amigo ante la afirmación de su mujer de haber sido violada. Pero bueno, deberá esperarse el estreno para poder integrarla en este análisis.

En las tres películas que recorrimos, en la que se anuncia como próximo estreno, y más aún, en la historia del cine y la literatura, el duelo como

herramienta de venganza y amparo del honor es una acción exclusivamente masculina. Las mujeres, en el mejor de los casos, cumplen el papel de víctimas ofendidas que deben recurrir a hombres fuertes y valerosos que las defiendan. El duelo se convierte en una forma de afirmación de la masculinidad.

Ridley Scott comenzó su carrera como realizador con un muy buen film donde se plantea hasta dónde el honor y la autoestima de los hombres se defienden a través de la confrontación violenta como modo de tener la razón, la Verdad Revelada. Parecería que desde *The Duellists* hasta *Gladiator* la idea del duelo, de la Justa de Dios, se iría consolidando. Esperemos al estreno de *The Last Duel* para ver si nos muestra una nueva mirada sobre el mismo tema.

Ridley Scott dio sus primeros pasos en su largo periplo como autor de largometrajes, a sus 40 años, explorando el mundo de los duelos, el honor y la venganza, y se acerca al cierre del ciclo, a los 84 años, delineando el mismo asunto.



Concept Art de Syd Mead para Blade Runner

## El diálogo visual

### Adaptación y referencias de Blade Runner

POR LUCÍA VÁZQUEZ

#### SUEÑAN

Uno de los aspectos que más impactó de *Blade Runner* en su momento, y lo sigue haciendo, fue la construcción de la ciudad en la que transcurre la acción, Los Ángeles del 2019. Podemos pensar que lo onírico es uno de los principios constructivos de este imaginario visual y hay dos tipos de ensoñación que se corresponden con dos formas de iluminación que contrastan en todo el film, el sueño y la pesadilla. Al comenzar la película, la cámara nos lleva a recorrer rápidamente esta metrópolis del futuro (y no elijo el término metrópolis al azar, ya que si bien *Blade Runner* fue inspiración para incontables películas del género, ella misma también tuvo sus influencias y se pueden observar en la *Metrópolis*, de Fritz Lang de 1927, por ejemplo) y lo nuevo se brinda al ojo del espectador; no solo lo nuevo de esa ciudad, sino la novedad en la representación de un género que había cansado, ya en esa época, con sus repetitivas y sosas representaciones del futuro. Vicente Molina Foix (1) habla del medio ambiente (*environment*) como protagonista del film. Un cielo encapotado de una noche profundamente oscura contrasta con las innumerables luces artificiales de los altísimos edificios, cuyas cúpulas escupen fuego; cruza frente a nosotros, espectadores, un auto volador, y un ojo aparece en primer plano: el ojo refleja las miles de luces y los fuegos sin pestañear. El cielo no es azul sino de un color gris enfermizo, plomizo, el azul está en el ojo que observa. Las luces artificiales parecieran no bastar para iluminar el paisaje, aparece el color por primera vez en este ojo azul que observa. El auto volador va a aterrizar en un edificio que recuerda una pirámide mexicana, el ojo vuelve a reflejar y la pupila se cubre de fuego. La música, de Vangelis, predispone al espectador a ver algo “nuevo” (2). El interior del edificio contrasta con el exterior, vemos una oficina, como un cubículo entre otras, donde un ventilador de techo gira lentamente moviendo el aire arriba de un escritorio lleno de papeles y máquinas. Hay un hombre de traje que fuma, lo familiar empieza a filtrarse en este futuro que parece caracterizarse por una oscuridad predominante, los tonos del interior son fríos: azules y grises, el humo del cigarro se mezcla con la luz neblinosa que entra del exterior, y se conjugan en un interior que, aunque luminoso, sigue pareciéndonos oscuro. También hay un ojo que se ve, en “directo” y en una pantalla, pero este ojo no parece reflejar nada en especial. Una pregunta hipotética que hace el hombre de traje que fuma hace suponer al interrogado, que, luego sabremos, es uno de los *replicantes* que se ha fugado de Marte, que está en un desierto. El sujeto no parece comprender por qué

iría a un desierto, no ve el sentido de ese paisaje, que claramente contrasta con lo poco que vimos del exterior: la multiplicidad de luces y la altura hiperbólica de los edificios nos hablan de una superpoblación. El ojo no refleja nada, o al menos, nada en particular, el ojo del *replicante* replica la mirada humana a la perfección. Antes de darse cuenta con los resultados del test que está aplicando, el agente interrogador descubre que está frente a un no humano al recibir dos violentos disparos. El *replicante* sabe que no podrá responder “correctamente” las preguntas del test de empatía, sabe que las “respuestas emocionales” no se pueden replicar. Una de las acepciones de “replicar”, justamente, es la de “repetir lo que se ha dicho” (3), el no humano sabe que no puede repetir la respuesta que eliminaría las dudas sobre su humanidad, no puede reproducir la empatía, no puede dejar de ser artificial, al menos en ese aspecto.

La mirada sale al exterior nuevamente y observamos con mayor detalle el 2019, pantallas gigantes con mujeres orientales que consumen productos e invitan a consumirlos (son productos de marcas conocidas para el espectador de la época –también para el de esta, ya que son megacorporaciones en su mayoría que han sabido llegar al “futuro”–, carteles luminosos, cables, plataformas y distintos niveles para los autos voladores, publicidades en distintas lenguas, cientos de figuras de luces de neón, una voz masculina que invita a vivir en las “colonias del mundo exterior” (*off world*, anuncia la pantalla del vehículo volador que hace la propaganda), voces que se repiten y ordenan “enjoy”. Desde arriba hacia abajo, cuando llega a la superficie, a la calle, el ojo se rebalsa de cientos de personas, la mayoría, de rasgos asiáticos, que caminan en todas direcciones debajo de una copiosa lluvia. Los colores de nuevo están en la paleta del azul, pero lo brillante sobresale y le da movimiento, contrastando con la quietud neblinosa del interior. Vemos un cartel luminoso que titila ruidosamente con forma de dragón, especie de animal maravilloso, que podemos pensar como un anticipo del animal con el que Deckard sueña, un unicornio; y que a su vez representa la predominancia de la cultura oriental en el paisaje. Hay hombres y mujeres sentados a una barra tomando té y comiendo *noodles*. Observamos un escaparate lleno de pantallas que reproducen imágenes sin sentido, históricamente, y un hombre que contrasta, leyendo un diario, y que parece hacer oídos sordos a las promesas de una vida mejor en el *off world*: nuestro protagonista. Rick Deckard intenta dialogar verbalmente con el vendedor del puesto de comida y termina por hacerse entender a través de señas. En Los Ángeles, 2019, la heterogeneidad abarca cada aspecto de la ciudad, incluyendo la lengua.

¿Cómo construye Ridley Scott este portentoso escenario a partir de la novela de Philip Dick, en cuyas primeras páginas vemos a un Deckard de “entrecasa” intentando que su mujer no se deprima y subiendo a la terraza de su edificio a alimentar a su oveja eléctrica? El narrador de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* no se detiene tanto en la descripción del paisaje como en el interior de sus personajes, estados de ánimo e inquietudes. Focalizado en el personaje de Deckard, este narrador nos muestra desde el comienzo un hombre lleno de deseos y marcado por la contradicción interna. En la soledad de la azotea de su edificio, Deckard solo puede interactuar con su oveja eléctrica que pasta en una parcela de pradera cubierta. El narrador no se detiene en la descripción del paisaje, pero la impresión que deja en el lector es de completa desolación: “El aire gris de la mañana, lleno de partículas radioactivas que oscurecían el sol, ofendía su olfato. Aspiró involuntariamente la corrupción de la muerte” (4). Esa muerte que se “aspira” contrasta con la desordenada vida que muestra Los Ángeles de *Blade Runner*, al menos si pensamos en la muerte como una quietud frente al movimiento vital. Mientras que en la novela la atmósfera está dominada por la presencia del polvo, es la copiosa lluvia la que predomina en el film. Lo gris de la breve descripción en la obra literaria aparece poblado de una oscuridad artificial y exageradamente iluminada en la película. La falta de vida no artificial en la novela se muestra en estos lugares vacíos de descripción, mientras que, en la película, la imagen está recargada y los objetos y vestuarios brillantes parecen hacer un intento para contrarrestar con más artificialidad la ausencia del componente humano.

Alberto Cardín (5) dice que Scott cambió con *Blade Runner* la forma de ver el futuro, este ya no es difícil de imaginar; creemos, porque se encuentra de alguna manera anclado al pasado, y eso lo hace completamente posible. Dijo Ridley Scott en una entrevista (6): “Al comenzar a trabajar en la película no era mi intención un cambio tan pronunciado del futuro cercano. La gente podría no entenderlo y quedarse solo con lo exótico y lo excesivo”. El espectador es capaz de sentir empatía por ese futuro posible. Es significativo que Scott haya estudiado tres años la carrera de pintura en Bellas Artes y tenga conocimientos de ilustración y publicidad. Los efectos especiales en el film están al servicio del significado y no intentan ser simples efectos visuales. De hecho, uno de los artífices de esta visualización “viva” del futuro es Syd Mead (7), cuyo rol en la película fue, explícitamente, el de “futurista visual”; hay una “filosofía visual” (Molina Foix) en el film que produce una fuerte ruptura con las artificiales y poco creíbles representaciones de un tiempo que es más que significativo para el espectador, lo que vendrá. Impacta en él esa

sensación de cercanía, de que lo que está viendo es la aceleración y multiplicación lógica de lo que observa en su cotidianeidad. Si bien una de las críticas negativas que se le hizo a la película fue la de ser “superficial”, creemos que, justamente, esta lectura que hace del gris paisaje de Dick y su reelaboración son adrede una búsqueda de plasmar visualmente la contradicción entre lo humano y lo artificial en un futuro para nada lejano. El film logra provocar en el espectador la misma confusión que los *replicantes* producen en Deckard y los otros humanos, la misma imposibilidad de distinguir lo humano de lo no humano, lo natural de lo artificial.

## LOS ANDROIDES

De ninguna manera la temática del androide es nueva para la ciencia ficción ni en la época de Dick ni en la de Scott, pero cada autor ha sabido significarla de manera particular. Llama la atención el cambio de la nominación para estos seres que no son humanos, pero tampoco son máquinas, en el film: *replicantes*. Scott explica que fue una decisión consciente transformar “en tabú la palabra ‘androide’” (8) porque suponía que podía significar un prejuicio sobre el tipo de film que se esperaba. El uso y abuso del término lo llevó a buscar uno nuevo, que recupera la esencia de la contradicción humano-no humano en Dick. El desafío de los *blade runners* (en vez de “cazadores de bonificaciones”, como se llaman en la novela) (9) es descubrir quiénes son los *replicantes* antes de “retirarlos”. No solo el test Voight-Kampff es esencial para cumplir la misión y, sobre todo, conservar la propia vida, sino también la perspicacia del *blade runner* a la hora de enfrentarse a un potencial *replicante*. Pero darse cuenta de las diferencias es tan difícil que incluso Deckard se enamora de una *replicante*. Esto sucede gracias al avance de la tecnología (y este parecería ser el elemento más obvio respecto al género) que ha permitido producir este último modelo, el Nexus 6, perfeccionando los anteriores. ¿Y cuál es la solución a esta amenaza? Resulta peligrosísimo que el *replicante* sea indistinguible del humano; por eso, solo pueden “vivir” cuatro años, tienen una fecha de vencimiento, y la consciencia de esto (de la propia finitud, una característica intrínsecamente humana) es lo que los lleva a huir de Marte en búsqueda de su creador, Tyrell, para exigirle que los haga inmortales.

Acompañado por el inocente Sebastian, Roy (el líder del grupo de los replicante fugados) logra entrar en la habitación del doctor Tyrell, en la que predominan los tonos dorados y los muebles antiguos, la iluminación no es eléctrica aquí, gracias a numerosas velas. “¿Qué te preocupa?”, le pregunta Tyrell a Roy. “La muerte”, responde el replicante. “Eso está fuera de mi jurisdicción”, afirma el doctor, con una ironía que escandaliza, si él dio vida, ¿no puede prolongarla? Excepto que él crea que no ha dado vida como la entendemos. “Quiero vivir más..., padre”, ruega u ordena Roy. “La vida es así”, vuelve a ironizar Tyrell. El doctor habla de un “sistema vital orgánico”, niega



El Spinner, vehículo de Blade Runner.

ante el replicante su total y absoluta responsabilidad en la existencia artificial que ha producido. La discusión se da en el plano de lo químico y lo físico, pero nosotros, espectadores, sabemos que la decisión de que los replicantes no existan más allá de los cuatro años es una decisión completamente perfectible que obedece solo al temor de los seres humanos ante la superioridad de aquello que ha creado. “La luz que brilla el doble dura la mitad”, termina sentenciando Tyrell; ¿es entonces este futuro iluminado por la luz artificial mucho más perecedero? “Eres una obra de arte, Roy”, y el replicante, luego de besarlo, explota los ojos de su creador, matándolo. Opera la ceguera edípica en quien, para la visión de la película, ha cometido un error trágico, ha ido más allá de los límites de su humanidad. Ha intentado crear vida. Porque, si los androides sueñan o no con ovejas eléctricas no lo sabemos, pero sí podemos ver que los replicantes sienten deseos, y muy humanos, deseos de vivir.

En el film hay líneas argumentales de la novela que no se desarrollan, aunque son absorbidas por algún elemento visual. El caso del papel de la empatía en la sociedad post Guerra Mundial Terminal es uno de ellos. Los habitantes de la Tierra en Dick, además de contar con “órganos de ánimo” (el órgano Penfield) que pueden seleccionar qué sentimientos, en qué grado y por cuánto tiempo uno experimentará determinado estado de ánimo, también tienen un dispositivo que les permite sentir su humanidad en este páramo infértil en que se ha convertido la Tierra. La religión del futuro es el *mercerismo*, casi todas las personas cuentan en sus hogares con un dispositivo (la “caja de empatía”) que les permite empatizar con un sujeto llamado Mercer, una especie de mártir que asciende indefinidamente por una colina mientras lo apedrean. La “fusión” se produce en simultáneo con Mercer y con todas las personas que en ese momento están conectadas al dispositivo. Es una experiencia de comunión y aprendizaje espiritual que aleja a los habitantes de este mundo agonizante de lo gris e inanimado de sus existencias. La historia de *Blade Runner* carece en principio de religiosidad, podemos aventurar que el mensaje publicitario reemplaza al religioso, y que la comunión se da en la calle, en ese transitar en el que todos son atravesados por la misma experiencia sonora y lumínica de los discursos publicitarios (cuyos mandamientos parecen a simple vista más placenteros).

Hay dos personajes que se muestran en la novela, y que no aparecen en la película, el grado de desolación que experimentan los habitantes de la Tierra del futuro, uno es la esposa de Deckard y el otro es un personaje llamado Isidore, un “especial” que vive prácticamente solo en un edificio abandonado lleno de *kippel* (10). La primera siente algo muy parecido a una depresión, mientras el segundo sufre su profunda soledad; una recurre constantemente al órgano de ánimos y el otro, a la fusión con Mercer gracias a la caja de empatía. Isidore está reelaborado en el film en el personaje de Sebastian, un diseñador genético que, si bien no sufre retrasos madurativos en el sentido intelectual (como sí Isidore), está condenado a envejecer de forma acelerada por sufrir del “síndrome de Matusalén”, por lo que, igual que el personaje con el que dialoga en la novela (también vive solo y aislado y recibe y ayuda a los replicantes) está “fallado”. Y esta falla es más visible cuando se lo ve a la luz de la perfección de los replicantes. “Son tan distintos... son tan perfectos”, dice embelesado Sebastian al conversar con Pris y Roy, y descubre fascinado que “hay algo mío en ustedes” cuando le dicen a qué modelo pertenecen, Nexus 6, modelo que Sebastian ha ayudado a diseñar. El humano fallido encuentra en el no humano la posibilidad de perfección, pero esa “superhumanidad” se da solo gracias a la intervención de algún componente humano. Sebastian, al igual que Deckard (que se equivoca, sale herido, es moralmente cuestionable), presenta la humanidad como falla, como vulnerabilidad, en contraste con la supuesta perfección de los replicantes. Pero, retomando lo que decíamos antes, estos replicantes no son perfectos en absoluto, primero, porque son finitos, igual que los mortales, aunque no sufren la corrupción del desgaste orgánico; segundo, y tal vez más importante, porque no pueden sentir empatía. Pareciera ser esta la clave que distingue al humano del no humano, la posibilidad de sentir con el otro. De todos modos, esta falta de empatía también será una cuestión relativa, ¿son todos los humanos capaces de sentir empatía?, ¿son todos los replicantes incapaces de esto?

En relación con el “medio ambiente” del que hablábamos al principio, llama la atención que los tonos cálidos solo parecen predominar a partir de la aparición de Rachael, la replicante que desconoce serlo hasta avanzada la película. La calidez que irradia este personaje no había aparecido en la presentación de Deckard, por ejemplo, que también está inmerso en la frialdad azulada de Los Ángeles, 2019; lo urbano desprovisto de lo humano, como anticiparon algunos artistas ya en el comienzo del siglo XX. La Tyrell Corporation no llega a ser dorada, parece más bien ser color cobre, recuerda en su textura y diseño a una máquina en sí misma. A medida que Deckard se acerca por primera vez al edificio, la luminosidad amarillenta va en aumento, pareciera anticipar la primera calidez que se experimentará en este gélido y artificial universo. No es la única vez que ocurre esto, más adelante, Deckard regresa a su departamento y el oscuro ascensor se ilumina de pronto: en unos instantes alcanzamos a ver junto a él

que Rachael, que ha descubierto su verdadera identidad de *replicante*, se oculta en las sombras para pedirle ayuda. La mayoría de las escenas que comparten el *blade runner* y Rachael están anticipadas por una luminosidad que resalta en la oscuridad predominante y anuncian una calidez que acompaña la intimidad que van creando estos dos personajes. El camino de humanización que hace Rachael de la mano de Deckard tiene que ver profundamente con la empatía que genera en este. A Deckard, Rachael “le gusta”. Mientras que su porte, vestuario y peinado hacen de la muchacha una figura un poco artificial, la expresividad de su mirada le aporta emocionalidad. La elección de la actriz es acertada, Sean Young, y difiere estéticamente de la blanda frialdad de Pris y Roy. La muchacha le pregunta si alguna vez ha “retirado” un humano por error y ante la negativa del *blade runner* le advierte “dada su posición, es un riesgo”. La cálida luz que ilumina a Rachael pone en duda cuál es el verdadero riesgo para Deckard, ¿podrá distinguir lo humano de lo artificial llegado el momento? Adelantándonos al final de la película, cuando Deckard y Rachael huyen juntos, podemos pensar que esta distinción no hace a la esencia, al menos en el plano de lo emocional.

Más adelante, luego de salvar la vida de Deckard, asesinando a su congénere, Leon, Rachael va al departamento del *blade runner* y opera sobre sí misma una transformación asombrosa al soltarse el pelo y quitarse el maquillaje, luce más natural, está más humanizada. En una visita anterior al departamento de Deckard, Rachael ha llorado al escuchar la explicación sobre sus recuerdos. Le causa dolor saber la verdad sobre su no humanidad. “Pienso luego existo”, dice Pris en un momento. Seres que son conscientes de sí mismos, de su finitud (Rachael quiere saber su fecha de expiración porque sabe que existe), que sienten dolor al saberse, pero que no son humanos porque no tienen recuerdos propios, ¿es la memoria un artificio? Lo artificial parece ser un accidente, lo existencialmente humano habita en los *replicantes*.

### CON OVEJAS ELÉCTRICAS

El lector apasionado de ¿*Sueñan los androides con ovejas eléctricas*? lamenta el poco desarrollo que tiene el tema de los animales eléctricos en el film de Scott. Creemos que a los fines de contar una historia que se enmarca en el *thriller* se “sacrifica” el desarrollo de esta cuestión, pero no se la anula, sino que se la condensa en dos elementos: los animales y los *replicantes*. Aparecen cuatro animales en total: dos maravillosos, un dragón y un unicornio, representado el primero, ensoñado y representado el segundo; y dos aves, el búho artificial de la Tyrell Corp. y la paloma de Roy Batty.

La motivación de Deckard en el film resulta mucho más arbitraria que en la novela; en el primero lo detienen, obligándolo a la tarea de retirar a los *replicantes* fugados, mientras que, en la segunda, la perspectiva de ganar cuatro bonificaciones en poco tiempo le permite soñar con la compra de un animal verdadero. Los animales eléctricos tienen dos grandes problemas, se descomponen y no son “reales”, no están “vivos”. Este segundo aspecto guarda una profunda contradicción que se relaciona con el primero. Al no estar vivos, no pueden estar muertos, por lo que con un “buen mantenimiento” pueden durar muchísimo tiempo; pero no significan lo mismo que un animal vivo, en un mundo donde la mayoría se ha extinto, tener uno habla de un gran poder, no solo económico, sino también moral. Poder cuidar de algo que está vivo y que, al ser un animal, es inocente y no tiene nada que ver con la destrucción que el propio ser humano ha operado sobre sí mismo, es uno de los puntos más altos de la empatía en este mundo habitado por la gris hostilidad. El “riesgo” de cuidar al animal vivo es justamente la enfermedad, la amenaza y la concreción de la mortalidad, como lo había sabido de la peor manera Deckard con su oveja, la finitud. El animal eléctrico garantiza seguridad en este aspecto, pero emocionalmente no es suficiente para quien lo posee. Podemos establecer una analogía entre los animales eléctricos y los *replicantes*, que se encuentran en oposición a la vitalidad y potencial corrupción de los animales verdaderos. Pero los animales reales no se sienten amenazados por la existencia de los eléctricos, hombres y mujeres los preferirían si fueran accesibles como los artificiales; pero los *replicantes* son superiores a los humanos, no tienen fallas como ellos, no se desgastan y corrompen con el tiempo, y aunque moralmente parezcan inferiores por la falta de empatía, no carecen por completo de ella.

Roy Batty, en una de las más memorables escenas de la película, deja ver su “humanidad” en las palabras finales previas a su muerte. La empatía se da en numerosas ocasiones en el film, tanto Zhora como Leon, Pris y Roy tienen la posibilidad de asesinar a Rick, pero no lo hacen. La primera decide huir, los otros dos son eliminados porque se demoran antes de cumplir su cometido, y el último, Roy, repite la pregunta afirmativa que le había hecho también Leon: “es duro vivir con miedo, ¿no?” (11). “En eso consiste ser esclavo”, dice Batty antes de salvarle la vida a Deckard, que estaba a punto de caer al vacío, ¿cómo es posible esta acción, si hasta hace un momento estaba luchando a muerte con él? La empatía llega a su punto cúlmine en la figura de Roy, él está peleando por su vida,



Famosa y tal vez única foto de Philip K. Dick y Ridley Scott juntos.

pero decide salvar la de su potencial asesino. La inocencia del *replicante* reside en que no es malvado. Leon no demostró lo mismo, había sido más violento, pero lo cierto es que al primer policía solo lo hiere y a Deckard no sabemos si lo hubiera asesinado efectivamente tras su afirmación, “es hora de morir”, antes de recibir él mismo un disparo por parte de Rachael. Esta aseveración sobre el tiempo en que termina la existencia es la que va a hacer Roy antes de su propia aniquilación. El perfecto cuerpo del replicante se yergue sobre el fallado, herido, arrastrante cuerpo de Deckard que tiembla de miedo por su suerte en el piso. Roy tiene la cara ensangrentada, muestra de vulnerabilidad, y una paloma blanca en la mano. El espectador se pregunta: ¿de dónde la sacó? ¿es artificial como el búho que habíamos visto en la Tyrell Corp. o irreal como el unicornio que “había visto” Deckard? No, es una paloma, al parecer “real”, poderoso símbolo de la vida que va a estar apoyado por el último parlamento de Roy, que vale la pena transcribir entero: “Yo he visto cosas, que ustedes, personas, no podrían creer. Naves de ataque más allá de Orión. He visto rayos-C brillando cerca de la puerta del Tannhäuser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia. Es hora de morir”. Este conmovedor parlamento condensa elementos míticos y filosóficos, muestra la memoria real de este ser que no replica, que ha visto con sus propios ojos, ha tenido experiencias propias y subjetivas, es consciente de su finitud, y va a morir, por lo que, entendemos, ha vivido hasta este momento. La paloma, ¿el alma?, que Roy sostenía emprende el vuelo pese a la copiosa lluvia y él permanece quieto, para siempre. El tiempo, como a los humanos, le ha puesto punto final a su existencia. “Se ha acabado”, dice Deckard.

En la novela de Dick, la relación entre Rachael y Deckard no se profundiza ni llega al punto que llega en el film, sobre todo en ese final abierto, pero bastante preciso que implica la fuga de ambos. El Deckard de la novela “sueña” con un animal verdadero, tal es su móvil principal como dijimos antes; en el film el sueño, como reflejo del deseo, pasa por Rachael, el objeto de ese deseo. Deckard en *Blade Runner* sueña con una *replicante*. Esto confirma un poco la idea de que, si bien no se desarrolla como línea argumental, el tema de los animales eléctricos se condensa y resignifica, e incluso viene a responder un poco sobre la pregunta de los límites de lo humano-no humano. Cuidar de Rachael, de una *replicante* que resulta más humana que muchos de los humanos

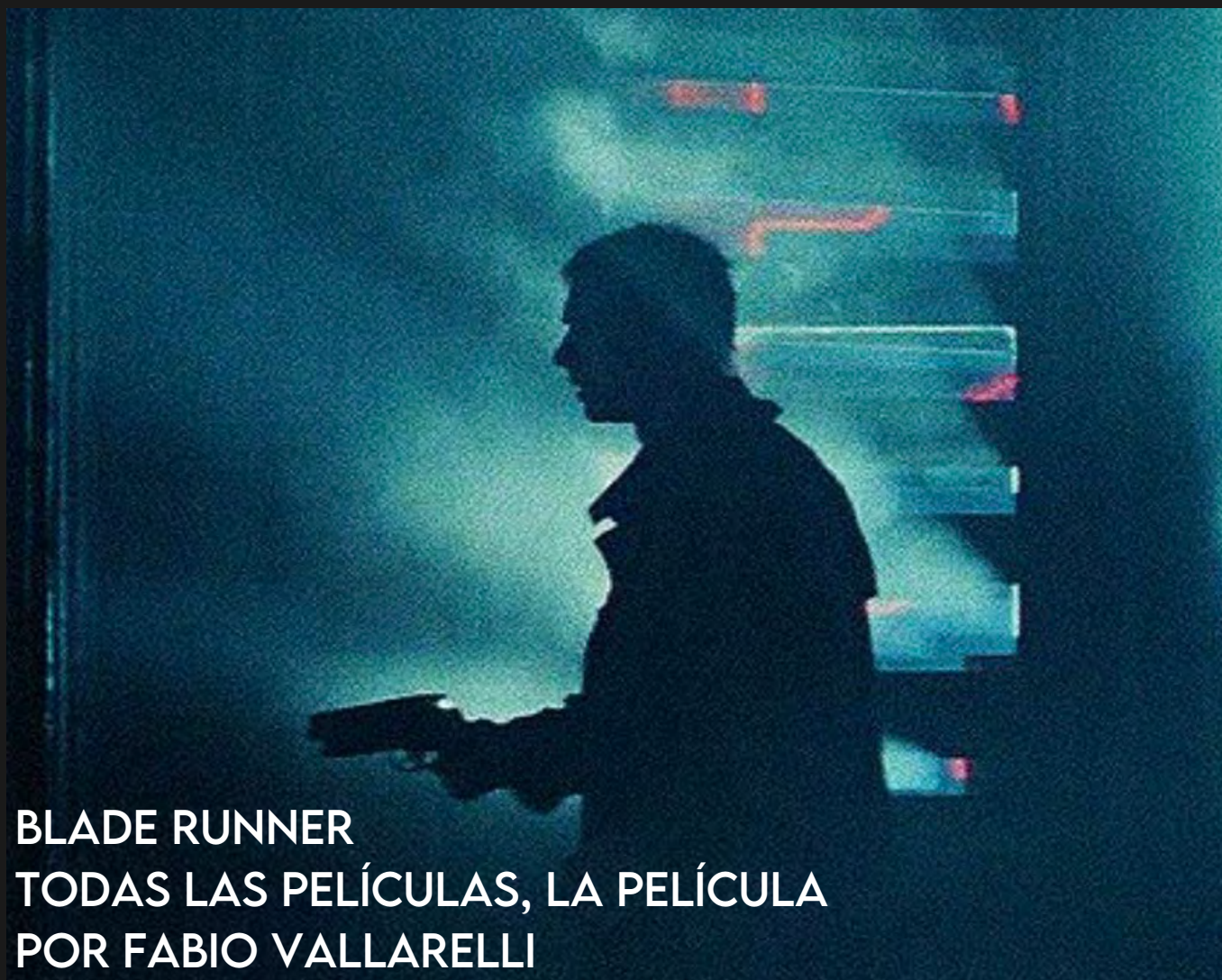


Enemigos íntimos durante el rodaje de un clásico.

que nos presenta la película, es el deseo de Deckard. Aparece un sueño en la película, que es más una ensoñación ya que Rick parece estar despierto, él ve un unicornio corriendo libre por un bosque. La figura de este animal se duplica en una representación que aparece al final. Deckard, antes de abandonar para siempre su departamento con Rachael, encuentra un unicornio hecho en *origami* en el piso, que probablemente dejó Gaff (12). Esta figura es una confirmación y una promesa: los unicornios “existen”, al menos de manera artificial; la comprobación en la realidad del sueño es también el cumplimiento del deseo. Si el animal extinto y maravilloso se puede asociar a Rachael como objeto de deseo, Deckard logra alcanzarlo, al menos parcialmente, obtiene, de alguna manera, su animal eléctrico.

## NOTAS

- 1 - Vicente Molina Foix (1988). “Irrealismo sucio”. En AAVV, *Blade Runner*. Barcelona: Tusquets.
- 2 - Ya lo expresó con magistralidad John Berger en su programa documental *Ways of Seeing* en 1972: la música predispone al espectador de una manera particular ante la imagen. La música de *Blade Runner* merece un trabajo aparte, solo haremos algunas observaciones breves cuando lo consideremos necesario.
- 3 Del diccionario de la RAE.
- 4 - Philip Dick (2003). *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* México: Octaedro.
- 5 - En AAVV, *Blade Runner*, op. cit.
- 6 - Extraída de AAVV, *Blade Runner*, op. cit.
- 7 - Que se inspiró, a su vez, en un comic que le había mostrado Scott: “The Long Tomorrow” con guion de Dan O'Bannon e ilustraciones de Moebius (1976).
- 8 \* Extraído de un texto de Ridley Scott en *Blade Runner*, op. cit.
- 9 - Literalmente, algo así como “el que corre con espada”. Este cambio, que se produce porque la denominación original no lo convencía, es un préstamo que Scott tomó de una novela de ciencia ficción poco conocida de William S. Burroughs, de título homónimo, autor que, a su vez, había tomado el término *bladerunner* de una novela de Alan E. Nourse.
- 10 - En la novela de Dick, el *kippel* es la basura que parece reproducirse sola y velozmente y que va “comiendo” los espacios



## BLADE RUNNER TODAS LAS PELÍCULAS, LA PELÍCULA POR FABIO VALLARELLI

Hace unas semanas, a partir del estreno del nuevo documental de Rodney Ascher, *A Glitch in the Matrix*, volví a dar con un video de Philip K. Dick que había visto hace algunos años. En ese extracto de cuatro minutos de una conferencia, el autor desliza la reflexión de que sería muy probable la idea de que vivamos en una *realidad simulada*, es decir, una suerte de *matrix*. Un mundo prestidigitado, quién sabe por quién, una deidad, un programa de computadora, una raza superior, no importa. Lo relevante sería, de comprobarse lo que dice Dick, que nuestros recuerdos y experiencias no son nuestras y que tampoco lo son nuestras decisiones. Viviríamos la vida que alguien más nos dice que vivamos.

Esto no es nuevo en la obra de Dick, muchas de sus historias bucean en discusiones sobre la ruptura de la vigilia, el libre albedrío y la posibilidad de una vida simulada: *We Can Remember It for You Wholesale*, *Ubik*, *The Minority Report* y, por supuesto, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?), para muchos más conocida como *Blade Runner*, gracias a la

adaptación que hiciera nuestro homenajeado en este número, Sir Ridley Scott.

Permítanme una breve digresión. Recuerdo con mucha exactitud la primera vez que vi *Blade Runner* y quedé fascinado. Durante muchos años, esa película y *Avalon*, de Mamoru Oshii, marcaron en mí una etapa de enamoramiento con la ciencia ficción. Se sumaron luego a la dupla otros autores y cineastas: Terry Gilliam, Ray Bradbury, Hugo Santiago, Julio Cortázar, Andrei Tarkovsky, Stephen King, Aldous Huxley, George Orwell y Alan Moore. Cuando comencé a estudiar cine estaba convencido de que quería hacer ciencia ficción. No cualquier tipo de ciencia ficción, no es que me interese la parte dura del género, más bien me había fascinado toda la cuestión existencialista y humanista que se desprende de esta categoría. Como ningún otro género, la ciencia ficción ha intentado responder muchas preguntas centrales de la filosofía: ¿quiénes somos? ¿Qué es lo real? ¿Para qué estamos acá? ¿Qué es ser humano? ¿Hacia dónde vamos?

Una segunda digresión. No es casual ese boom del género entre los 60 y 80, en pleno desarrollo y auge del posestructuralismo, movimiento epistemológico que subvirtió todos los conceptos en torno a la verdad y lo real. Ya lo he mencionado en otros artículos en la revista, pero valga la repetición, para estos autores, lo real es una categoría dinámica y no un hecho inmutable. No hay un solo relato respecto de los sucesos históricos, sino más bien múltiples percepciones. En el consenso entre esos discursos sobre lo real, aparece aquello que es aceptado como verdadero para las sociedades, pero eso no es estático, solo es válido en un tiempo y lugar y puede cambiar si los consensos se modifican. La caída de las torres gemelas puede ser un atentado terrorista de una organización extremista, un autoatentado orquestado por los servicios de inteligencia de Estados Unidos o un acuerdo entre sectores políticos para consolidar su poder y dominio sobre Medio Oriente y sus recursos.

Vuelvo a lo primero. Con el correr de los años, toda esta fascinación se quedó en mí, pero el enamoramiento con la ciencia ficción fue mermando. Hoy mantenemos una linda relación de amistad, quizá algún día nos volvamos a encontrar.

El asunto, y lo que explica todo este extenso prólogo, es que no es casual que *Blade Runner* haya sido una película tan peculiar como lo fue. Así como Dick estaba fascinado con esta idea de las múltiples realidades y posibilidades de realidades simuladas, la película basada en su obra presenta tantas versiones alternativas que es muy difícil saber cuál vio cada uno o si las vio todas.

La propia historia cinéfila de *Blade Runner* es casi tan interesante como la propia película.

**DANGEROUS DAYS: MAKING BLADE RUNNER**  
Cómo se crearon esas texturas y decorados; cómo se trabajó la fotografía, el sonido y la música; cómo fue el proceso de producción y el rodaje del film; y cómo se trabajó con los actores. Todo eso y más es lo que recorre el documental de más de tres horas y media dirigido por Charles de Lauzirika, colaborador habitual en el registro de los *making off* de Sir Scott.

La película se lanzó como acompañamiento de la salida del Final Cut de *Blade Runner*, la única versión que, veremos luego, estuvo bajo el control de Scott.

Si algo deja en claro este documental es que el rodaje de la película fue una proeza para la época, difícil de asimilar a cualquier cosa que se quiera hacer hoy por hoy e inimaginable para los tiempos que corren, donde la tecnología y las pantallas verdes han reemplazado los efectos prácticos en el set.

El documental es ideal para conocer más sobre la cantidad de personas involucradas en una producción de estas características y lo difícil que es realizar una película de esa magnitud. Entre mis partes favoritas están todo lo que se narra sobre la participación de Rutger Hauer en el film y su célebre monólogo "Tears in Rain", que, si bien estaba incluido en el guion, el actor modificó sustancialmente horas antes de rodar. Por ejemplo, la última versión no mencionaba "Tears in Rain" ni tampoco la puerta de Tannhäuser.

Pero la cosa no se queda solo ahí. Hacia el final, Lauzirika retoma un último eje vinculado a la recepción que tuvo la película en el público. Esto es algo que se insinúa a lo largo de todo el documental, que básicamente intenta explicar que la película era tan imposible de filmar y requería tanto presupuesto que los estudios estaban más asustados de perder plata que un macrista de ser vacunado con la Sputnik V.

Todo ese temor de perder mucho, pero mucho dinero, hizo que para Ridley la producción de la película fuera muy complicada y que el montaje final se viera muy influenciado por el estudio más de lo habitual. De ese modo, para que George de Ohio no se perdiera en la historia mientras come una hamburguesa y se toma una coca en el cine, Ridley fue obligado a incluir una voz en *off* ridícula que explicita todos los pensamientos de Rick Deckard (Harrison Ford) a lo largo de la película. El documental tiene un momento muy simpático en el que Frank Darabont, realizador de *The Shawshank Redemption* y *The Mist*, cuenta cómo se agarró la cabeza en el cine con la explicación por demás subrayada en el final del film.

Como decía, todo ese recorrido no es casual. Lauzirika fue uno de los principales impulsores y colaboradores en la producción del *final cut* de *Blade Runner* y su película es un manifiesto acerca de cómo un estudio arruinó por miedo a las pérdidas lo que podría haber sido una de las mejores películas de todos los tiempos. Porque, acá hay otro dato para algún desmemoriado o jovencito, *Blade Runner* fue un fracaso estrepitoso que recién con el correr de los años y gracias a las

otras versiones de la película que fueron apareciendo se convirtió en un film de culto y un clásico de la ciencia ficción. Bueno, además de la mejor película de este viejo tomador de whisky oriundo de South Shields.

### TODAS LAS PELÍCULAS, LA PELÍCULA

Si son lectores jóvenes y entusiastas tal vez hayan seguido de cerca todo este escándalo reciente sobre el Snyder Cut y cómo la película de la *Liga de la justicia* pudo haber sido una cosa muy diferente en cines a la que fue en su estreno de 2017.

Lo cierto es que este escándalo no es novedoso y no nació de una película de DC. La industria del cine, por lo menos hasta mediados del siglo XX, era la industria de los productores. El director era solo un empleado, al igual que cualquier otro técnico, que iba, ponía la cámara y se iba. Recién a partir de la Segunda Guerra Mundial y el reconocimiento de los Estados Unidos a ciertos directores consagrados de aquella época para que fueran quienes registraran la visión nacionalista de la participación del país en el conflicto bélico y luego con la explosión de la figura del *amateur* europeo, los directores de cine pasaron a ser la estrella principal del negocio. Claro que así también se chocó la calesita cuando los realizadores del New Hollywood de los 70 se entusiasmaron un poquito de más y terminaron haciéndoles perder mucho dinero a

los estudios por sus caprichos, pero bueno esa es otra historia. Quedará para el especial de Cimino.

Es muy habitual en la industria del cine norteamericano, donde la división de roles se respeta como religión, que el director no tenga el corte final de su película. Casi nunca es él quien edita el film y solo participa de intercambios con el montajista y los representantes del estudio. En la mayoría de los casos, el corte es consensuado, pero esto no siempre ocurre. Cuando no hay acuerdo es muy difícil que un director se pueda oponer al lanzamiento de la película, porque por lo general es el que tiene el menor porcentaje de los derechos. Si no me creen hablen con el bueno de Kenneth Lonergan, que filmó *Margaret* en 2005 y recién la pudo estrenar en 2011, luego de toda una serie de litigios con 20th Century Fox por el montaje final de la película.

Con el apogeo del consumo hogareño de películas, iniciado con el VHS y luego con el DVD, se volvió más común la posibilidad de contar con películas que presentaban múltiples versiones. La necesidad de darle algo extra al espectador para que disfrutara en su casa generó que los lanzamientos en DVD vinieran acompañados de metraje extra, escenas adicionales, etc. En la mayoría de los casos, los cambios no eran significativos, pero en muchos otros las películas eran completamente diferentes.



El gran Rutger Hauer como Roy Batty

Así como le pasó a *Blade Runner*, podemos encontrar muchos ejemplos: *Superman II*, de Richard Donner, *Robocop*, de Paul Verhoeven, *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, *Heaven's Gate*, del ya mencionado Michael Cimino o *Donnie Darko* y *Southland Tales*, de Richard Kelly, solo por mencionar algunos ejemplos.

En la actualidad, el fenómeno de las franquicias parece haber matado la política de los autores en la industria. Hay pocos nombres y les cuesta hacer cine. Ya hablamos sobre ellos en el número 34, dedicado al nuevo Hollywood. Explicamos en aquellas páginas que la necesidad de llevar muchas personas al cine y brindarles una "experiencia" diferente ha llevado a que los estudios inviertan mucho en un número pequeño de grandes películas y muy poco en films independientes. El resultado es el final del cine de costo medio y una saturación de películas de superiores y sagas que como mínimo llegan a una trilogía. En ese mercado los cineastas vuelven a ser directores pagos por un estudio que ya tienen formateo y seteo de cómo deben ser las películas. Hay poco margen para innovar.

Más allá de todo esto, hay muy pocos casos como los de *Blade Runner* y Ridley Scott. De existir algo así como el *récord Guinness* de películas con más versiones oficiales, de seguro tendría asegurado el primer puesto.

Veamos:

- Existe un primer corte de la película, previo a su estreno comercial, que se mostró en 1982, como prueba para el público. Este corte, llamado "Blade Runner Workprint Cut", incluía algunas diferencias con la versión comercial, la principal era la ausencia de una voz en *off* de Deckard que narrara toda la película. Además, como era un corte provisorio, faltaba la mayoría de la música de Vangelis.

- Luego está lo que se conoce como Theatrical Cut, que es el corte que salió en cines para su estreno en 1982. La característica principal de este corte es la presencia de una voz en *off* de Deckard a lo largo de toda la película y, por supuesto, un final distinto al que luego incluiría Ridley en sus dos versiones de director posteriores (el Director's Cut y el Final Cut).

- Previo a las versiones de Ridley tenemos dos cortes más: el primero es el International Cut,

lanzado en la edición especial de Blu-ray de 7 discos, y que es similar al Theatrical Cut, salvo por tres escenas de violencia explícita que se habían recortado para Estados Unidos y que luego Ridley sumaría al momento de armar el Final Cut. El segundo es la versión para Televisión de Estados Unidos de 1986, un corte hecho por la CBS que no creo que se consiga y que es medio difícil de sostener como "otra versión" de la película. Si bien lo es, es bastante normal que una película comercial sufra modificaciones de algún tipo, incluso de contenido, cuando se decide su lanzamiento en televisión.

- Casi cerca del final, pero no tanto, está la versión que se conoce como Director's Cut de 1992, y que imagino que es la que vio la mayoría de las personas, o por lo menos, la más recordada porque fue la que luego más circuló en ediciones en VHS, Laserdisc (¿se acuerdan de este formato?) y DVD. El caso de este último noble formato es especial, dado que fue el más pirateado en los albores del nuevo milenio gracias al Ares, Emule, los Torrents y hasta los viejos "VCD". Este montaje, si bien es un corte de Ridley, no es una película respecto de la cual haya tenido "el total control creativo", sino más bien la realización de la película que él hubiese querido estrenar comercialmente en un acuerdo con Warner. El montaje estuvo a cargo de Michael Arick y se realizaron una serie de cambios importantes: se eliminó la voz en *off*, se cambió el final (en esta versión la película termina cuando se cierra la puerta del ascensor), y se añadió la famosa escena del unicornio que es bastante relevante porque resignifica todo el personaje de Deckard. Según trascendió, Ridley estaba un poco ocupado con sus obligaciones de *Thelma & Louise*, así que no le dio mucha pelota a lo que estaba pasando, más bien supervisó por arriba. Por eso, cuando se lanzó, si bien manifestó su conformidad, también explicó que no podía sentirla "como una verdadera versión del director".

- La revancha definitiva apareció en 2007 de la mano de Charles de Lauzirika, quien a comienzos de los 2000 ayudó a Ridley, que estaba un poco desocupado, para recuperar los negativos, restaurarlos y planear una versión en la que el director tuviese la totalidad del control creativo del montaje. La idea original era lanzar el corte para el 2001, pero por una serie de disputas legales la cosa se demoró hasta 2007 y la película salió como parte de un boxset de 5



Deckard colgado

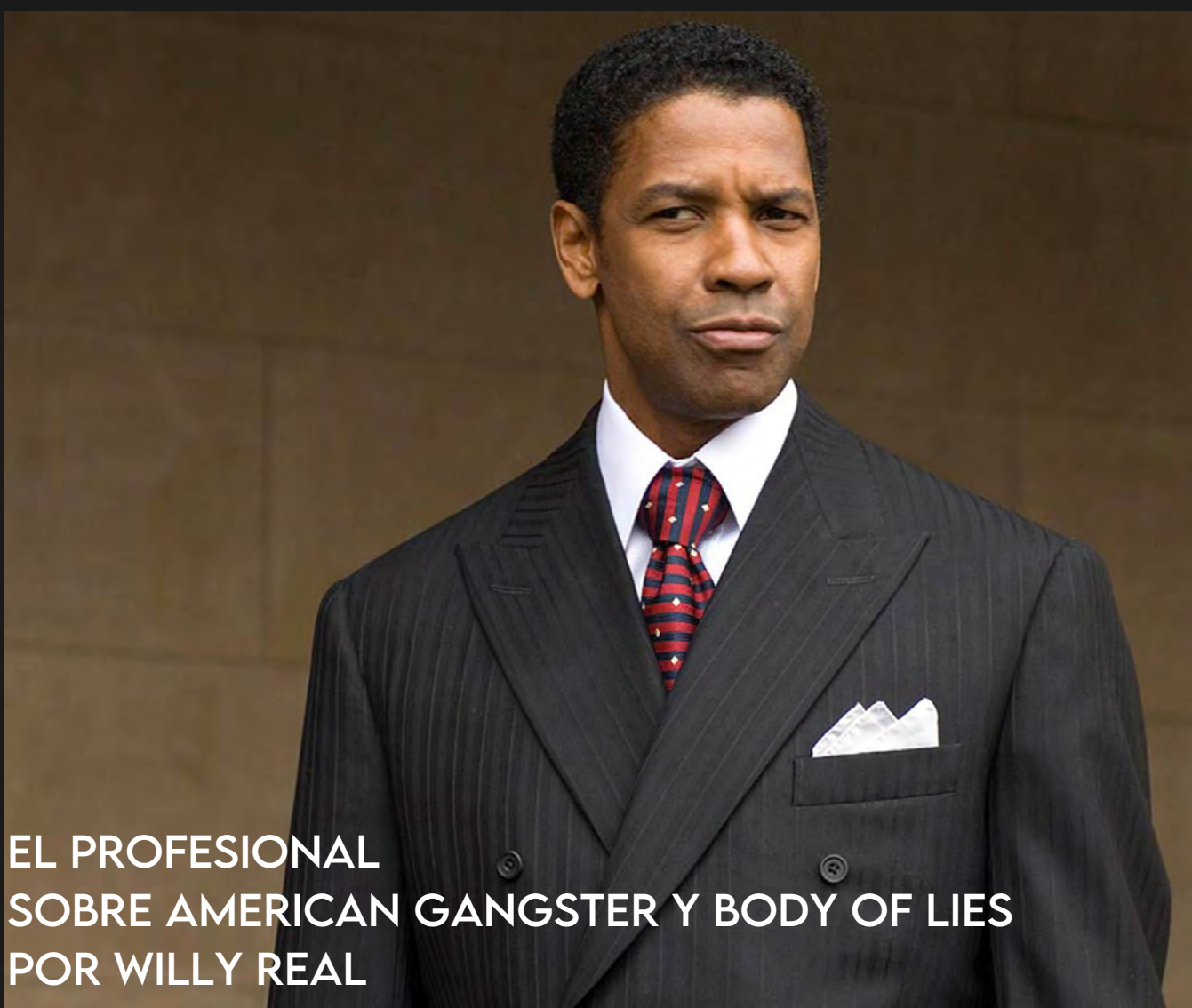
discos, llamado *Five-Disc Ultimate Collector's Edition*, que incluía el Final Cut, el Theatrical Cut, el International Cut, el Director's Cut, el Workprint y, además, el documental que mencionaba más arriba, *Dangerous Days: Making Blade Runner*. Más allá de algunos cambios medio tramposos, como por ejemplo los tonos de varias escenas y algunos cambios menores de duración de planos y escenas, lo central de este corte es que tiene la escena original del unicornio y las escenas de violencia explícita que solo estaban en el International Cut.

- Y la cosa no queda ahí. Existen algunos cortes de la película hechos por fans: The Nexus ó Extended Cut y The White Dragon Cut. Estos sí que no los vi, los encontré en la entrada de Wikipedia.

Hace algunos años, le regalé a un querido amigo, que me parece que sigue siendo el

director de esta revista, el boxset de la edición por el 30 aniversario de *Blade Runner*. Incluía todas estas versiones en formato Blu-ray y algunos extras más, por ejemplo, un hermoso Spinner en miniatura. Quizá él no lo notó en su momento, pero el embalaje no estaba sellado. Antes de dárselo, me embriagué con todas las versiones, hasta el corte internacional. Espero que no se me enoje, Deckard y Ridley lo valen.

Philip Dick murió en marzo de 1982, unos meses antes del estreno de la película (o por lo menos, una de "las películas"). Jamás se enteró de todas estas versiones alternativas que rondan a la adaptación de una de sus obras más célebres. Como mínimo, se me ocurre que le resultaría un tanto divertido todos los detalles que acompañan el film y todas las realidades alternativas del multiverso *Blade Runner* que pueden coexistir. En parte, es un lindo homenaje.



## EL PROFESIONAL SOBRE AMERICAN GANGSTER Y BODY OF LIES POR WILLY REAL

Es sabido que Ridley Scott no es guionista, no escribe, va por el supermercado de los guiones y elige alguno que le guste o recibe las ofertas que le hacen. Como es de esperar, las ofertas que llegan a nuestras manos no siempre son las mejores, si andás distraído, agarrás algo vencido o que no querías. Claro que podés devolverlo, pero si ya estás en la jugada, algo con eso tenés que hacer. Y con esta extraña y confusa introducción, me gustaría tocar el trabajo y la visión de Ridley Scott en dos películas con guiones que dieron vueltas y fueron rechazados por las majors hasta que llegaron a sus manos: *American Gangster* (2007) y *Body of Lies* (2008).

El guion de *American Gangster* partió de la idea de Steven Zaillian (*La lista de Schindler*, *Despertares*, *Pandillas de Nueva York*, *El Irlandés*) al leer el artículo "The Return of Superfly", de Mark Jacobson en el *New Yorker*, donde se hablaba de Frank Lucas, gánster afroamericano que llegó a dominar el tráfico de heroína entre los 60 y los 70. Los primeros guiones de Zaillian dieron vueltas por los estudios por años, por considerarlo demasiado complejo y aburrido,

hasta que llegó a las manos del productor Brian Grazer, quien le insistió a Scott para que se pusiera detrás de la cámara.

Casi algo similar sucedió con *Body of Lies*, escrito por William Monahan (*Kingdom of Heaven*, *Los infiltrados*), basado en la novela homónima de David Ignatius. El bueno de Ridley iba con su changuito por el supermercado de guiones y cayó este en sus manos para que hiciera algo con eso.

En ambos casos, Scott recurrió a contratar estrellas para tapar un poco los papeles flojos que presentaban estas historias (después iré a eso). Denzel Washington, Leo DiCaprio y Russell Crowe (el único que está en ambos films) con sus interpretaciones dan un brillo especial a personajes que no despegan de los estereotipos desde los que se construyeron. Nombres que atraen público, pero que también enriquecen papeles medio flojos desde el guion.

Los protagonistas no salen de los arquetipos: Denzel Washington interpreta de manera sobria a Frank Lucas, le da una dimensión que nunca llega



Body of Lies, elenco multiestelar para la trama de espías.

a explotar porque no hay más desde lo planteado en el guion. Tipo pobre y con mucho amor por su familia, pero frío y sanguinario en los negocios.

Leonardo DiCaprio en *Body of Lies* es el típico espía moderno con facilidad para salir chamuyendo de situaciones complicadas, haciéndose pasar por un yanqui copado, pero super efectivo cuando hay que pasar a la acción. Luego, comete algunos errores indefendibles, pero que tienen que ver con la trama.

Russell Crowe en *American Gangster* hace un trabajo interesante, pero quizás opacado por el trabajo de Denzel. Sin embargo, si vamos a los rasgos de su personaje, es algo que ya hemos visto: el policía abocado a su trabajo que deja de lado su propia vida. Exitoso en su labor, pero errado con su familia. Aquello que está fuera de su trabajo, aquello que debería darle una dimensión más a su personaje para fortalecerlo, queda en un segundo plano. Pero cumple. En *Body of Lies*, su papel es más un *deus ex machina*, me puedo equivocar, pero me dio esa sensación. Los puntos de giro con respecto a su trabajo son previsibles, y cuando esperás más, podés seguir esperando. Es funcional a la trama. Otra vez, cumple.

Algo que siempre llama la atención de Scott es la preponderancia que le da a la banda sonora. La música siempre acompaña, da un ritmo al montaje y al relato, con el cual logra que nos metamos en la historia. No serán las mejores bandas sonoras de su filmografía, pero el acompañamiento que hacen al montaje y a la historia es funcional, generan un plus más para ver qué pasa.

Si hay algo en lo que peca *American Gangster* es la duración extensa y los momentos aburridos, según los legos del cine. Sin embargo, Ridley logra romper con esos prejuicios con dos figuras fuertes e imponentes y una historia que desde el vamos siempre vende, como es el mundo del hampa.

En *Body of Lies*, a pesar de que es una de las películas más olvidables de Scott, en veinte minutos tenemos el ejemplo perfecto de lo que hace su mano, su visión, el ritmo que impone. Arrancamos en el mundo del espionaje en el Medio Oriente con un momento intenso y de gran factura técnica, con drones bien utilizados (es raro, en general), planteando de entrada el universo en el que nos estamos metiendo al ver este film, veinte minutos de acción que al final de cuentas no tendrán peso en la trama general. Con eso, Ridley ya nos mete de lleno en un film en el cual tanto la historia como el protagonista hacen un derrotero entre grises que parecen previsibles y básicos, como el profesional espía que se enamora a primera vista y que pasea de la mano por un mercado con su enamorada, raro. Pero ya no importa nada, logró meternos en la película desde el inicio.

Desde que estudio cine, veo que Ridley Scott es un director un tanto menospreciado, no suma al acervo cultural o intelectual de las escuelas de cine, pero el caballero, pese a quien le pese, logra atrapar, interesar y llegar al espectador. Es un artesano con capacidades únicas. Y desde que soy chico, creo que esa es la base del cine. Una buena película no la definen un grupo de pseudointelectuales con el acento finito, sino el conjunto de los espectadores, y ahí, sale ganando Sir Ridley Scott.



NÚMERO 36 / AÑO 14  
FUNDADA EN AGOSTO DE 2007

DIRIGE  
MARIANO CASTAÑO  
EDITA  
FABIO VALLARELLI

ESCRIBEN EN ESTE NÚMERO  
CASTAÑO / VALLARELLI / ACEVEDO /  
FONTE / ELESGARAY / REAL / MOGGIA  
MINEVITZ / VAZQUEZ/ DUARTE

DISEÑA  
JETHROBROWN

CORRIGE  
MIRIAM CORONEL

CONSEJO FUNDADOR  
NÉSTOR FONTE / HERNÁN CASTAÑO /  
ROBERTO GIUFFRÉ

DESDE EL OTRO LADO  
MARCELO GIL



# R24C

R24C

WWW.REVISTA24CUADROS.COM



/REVISTA24CUADROSWEB/



@REVISTA24CUADROS



@REVIS24CUADROS



REVISTA 24 CUADROS PODCAST  
EL CUARTO CERRADO

24  
Cuadros  
PODCAST



EL CUARTO  
CERRADO  
PODCAST