



LOS NUEVOS DETECTIVES

TELEVISIÓN ALONSO
RUALCABA

Es fácil dejarse llevar por la idea de que vivimos una “época de oro de la televisión”. La prensa lo repite como un mantra y gusta de tomar algunas series interesantes, y su relativo éxito, como evidencia de esta áurea cualidad. (También hay cómics, novelas, películas sumamente interesantes y relativamente exitosos pero, por suerte, nadie los toma como evidencia de ninguna época de oro.) *Los Soprano* (1999-2007), *The wire* (2002-2008) y *Deadwood* (2004-2006) son la base del entusiasmo que el tiempo y la necesidad constante de “nuevos clásicos” convirtieron en fe. Pero a estas alturas es muy raro encontrar una obra con una ambición tan abarcadora como las de esas tres. El sujeto primordial de *Los Soprano* no es Tony y

su familia sino la gran maquinaria de la mafia en la Costa Este gringa; *The wire* quería meter en su lente toda una ciudad, Baltimore; *Deadwood*, aún más amplia, se proponía explorar la gestación de Estados Unidos: de tierra sin ley a un atisbo de Estado. Las tres tendían su mirada hacia un horizonte y en él, todo lo que abarcara la vista. Sus narrativas son tejidos complejos que admiten digresiones y secuencias no lineales. Son *network narratives* con múltiples protagonistas que distribuyen más o menos equitativamente el interés.

Después de eso —tal vez a razón de la existencia y el peso portentoso de esas series de HBO—, en general, la mirada de las series dramáticas más ambiciosas tendió a fijarse en un punto del horizonte: el destino de un hombre, una mujer, con mayor

o menor textura de puesta en escena. Don Draper en *Mad men* (2007-), Walter White en *Breaking bad* (2008-2013), Carrie Mathison y Nicholas Brody en *Homeland* (2011-) son ejemplos muy a la mano. (Repito: *en general*. Por supuesto existen ejemplos ambiciosísimos aunque no siempre exitosos de la amplitud de miras al estilo de los “clásicos” de la década pasada. *Boss*, que no logró asir su narrativa de la gran ciudad; *Luck*, que tuvo que ser cancelada.)

Sin embargo, dos series muy recientes podrían ser señales de una mediata renovación: *True detective* (2014), escrita por Nic Pizzolatto y dirigida por Cary Joji Fukunaga, y *Top of the lake* (2013), escrita por Jane Campion y Gerard Lee, dirigida por Campion con Garth Davis.



No es raro que, en la televisión o el cine hollywoodense, la innovación llegue a través de la narrativa de género. El género establece límites y los límites ponen a prueba a los creadores. La premisa de *True detective* y *Top of the lake* —un crimen y un detective que trata de resolverlo— ha sido explorada exhaustivamente, pero en ambos casos esa premisa es un pretexto para exploraciones rara vez vistas en televisión, de oro o de las otras.

Obra de género, en *True detective* confluyen corrientes que han adquirido poder en el cine hollywoodense y la tele gringa en las últimas décadas. El protagonista con una gran falla no es la menor de ellas. El detective Rustin Cohle es un alcohólico intratable, incapaz de la mentira pero también de la empatía; su compañero, Martin Hart, también alcohólico, mente y básicamente destruye lo que más quiere, como en el poema de Wilde. El *flawed protagonist* es común a casi todo el cine actual de género. En televisión, Tony Soprano fue el primero que se pasó de la raya y Vic Mackey, policía asesino de policías de *The shield* (2002-2008), fue la exasperación del lugar común. Los detectives de *True detective*, ya no en el extremo del péndulo como Mackey, se ven en parte liberados de sus fallas por su compromiso con la solución del crimen y, en el caso de Rust, por su lectura tal vez precisa del mundo que lo rodea. “Somos cosas que trabajan bajo la ilusión de que tienen un ser”: los primeros capítulos de *True detective* están poblados de frases especiosas como esa.

La estructura narrativa de *True detective* también pone a prueba los límites de su género. Sucede en dos grandes bloques temporales —2012 y 1995—, a su vez subdivididos en pequeños bloques desordenados cronológicamente. En un *police procedural* —subgénero de ficción detectivesca— de narrativa menos arriesgada encontraríamos 1. el crimen; 2. el procedimiento detectivesco; 3. la primera solución; 4. el gran revés o revelación; 5. la solución verdadera. En *True detective* sabemos desde los primeros minutos del primer capítulo que el crimen ha sido solucionado; en los últimos del tercero conocemos al asesino.

La narración soluciona el “problema” de conocer a los culpables con una estructura parecida a una serie de espirales: avanza, da una vuelta, vuelve a avanzar, vuelve a voltear. El juego de la estructura narrativa ha ganado fuerza en cine desde *Pulp fiction* (1994) y en televisión desde algunos experimentos de *Seinfeld*, como el orden inverso de “The betrayal” (1997). En los primeros cuatro capítulos de *True detective* la estructura es un gran *tease* casi insoportablemente provocador. Gracias a esa estructura la clave de lo que vemos no es el proceso de investigación de un crimen sino la lenta revelación de la locura en el sur profundo de Estados Unidos y, más allá, las labores de Satanás sobre todos nosotros.

Twin Peaks (1990-1991) estableció la premisa del crimen y el detective como una posibilidad para la televisión en modo “de arte”, incluso “de autor”. Sin embargo su propuesta fue tan extraña, tan torcida, que prácticamente también *canceló* esa posibilidad. (Interesados, acudan a *Storytelling in film and television* de Kristin Thompson.) Tuvieron que pasar doce años para que una obra se atreviera a andar de nuevo ese camino: *Top of the lake* toma claves del modo “cine de arte” y las reinserta en el *procedural* genérico. Planos muy abiertos, largas tomas sin movimiento, una indiscutible confianza en el paisaje como testimonio del carácter de sus personajes y una relativa desconfianza en el recurso (insistente en cine y tele de modo clásico o “comercial”) del *close-up*. *Top of the lake* es una obra personal, tan de Jane Campion como las películas *Sweetie* (1989) o *The piano* (1993). Es errática, paisajística; no está interesada tanto en encontrar a la pequeña Tui —cuya violación y posterior desaparición echan a andar el drama— como en el descubrimiento de un pueblo vivo pero podrido por dentro, donde las relaciones entre hombres y mujeres están dominadas por la salvaje penetración de la vagina y por la cuchillada que cerceña al pene de la pelvis. Un pueblo igual al mundo.

En esa búsqueda y hallazgo de verdades ocultas bajo la superficie del “pueblo” o el condado *True detective* y

Top of the lake son las *Chinatown* (1974) de nuestros días. (*Blue velvet* [1986] lo fue de los suyos.)



Y sin embargo la verdadera infracción de estas dos series está en lo que sus autores han hecho con su formato, que es el de la antología y la miniserie. *True detective* es lo mismo que un “unitario” pero extendido durante varias horas: diferentes actores, diferentes escritores, *por temporada*. Ya *American horror story* (2011-) ha intentado algo similar, aunque sin la claridad de propósito de *True detective*. (La primera temporada de *American horror history* fue “retitulada” para acomodarla mejor a la segunda.) *True detective* es una antología como lo fue *The twilight zone* o, mucho antes, *The Mercury Theatre on the air*.

El formato les permite la *autoría*. Normalmente, los directores de una serie son intercambiables si bien recurrentes. Dirigen unos cuantos episodios salteados de tal o cual serie y hasta ahí. Ni *True detective* ni *Top of the lake* admiten eso. La historia completa está escrita y dirigida por una sola persona o una pareja. La continuidad estilística es notabilísima. En esto también son obras “de autor”.

Va un ejemplo. El capítulo cuarto de *True detective* termina con una larga toma de seis minutos de duración, que sigue a Rust, tras un atraco venido a mal, por los pasillos, casas y traspacios de una unidad habitacional. Es un *bravura shot* hecho, al menos parcialmente, para mostrar los arrestos técnicos del director Fukunaga y su equipo. Pero ese lucimiento es también funcional y expresivo porque durante las varias horas anteriores ha habido una contención, una sujeción a las costumbres de la medida estilística. La toma larga en el capítulo cuarto es una válvula de escape de la presión acumulada del capítulo uno, dos y tres. Solo considerando la historia completa y su desarrollo a cuadro *a priori*, solo teniendo el formato de antología extendida, solo teniendo a Fukunaga como *único* director a lo largo de su corrida, es posible la gran liberación, la planeada explosión de esa última toma.

Eso, creo yo, sí es una novedad. —