

laFuga

El futuro

Y si acaso a esto se le puede llamar futuro

Por Roberto Doveris

Director: [Alicia Scherson y Cristián Jimenez](#)

Año: 2013

País: Chile

Tags | [Cine contemporáneo](#) | [Cine de ficción](#) | [Adaptación literaria](#) | [Intimidad](#) | [Crítica](#) | [Chile](#)

Bianca permanece de pie, mirando por la ventana. Está desnuda, untada en aceite y fumando en la oscuridad de la mansión de Maciste, una antigua estrella de cine en franca decadencia, con el que la muchacha se prostituye periódicamente. “Así me pasaba pensando en el futuro”, dice Bianca, describiendo desde el presente sus días de delincuencia, pero inmediatamente advierte: ‘Si es que a esto se le puede llamar pensar, y si acaso a esto se le puede llamar futuro’. Es en esa frase, dubitativa, descreída, en sintonía con el ethos postmoderno, que Scherson rescata la materia prima de *Una novelita lumpen* y establece las coordenadas de lectura de una película que, fiel a la novela, intenta sondear la precariedad de un presente donde no se puede establecer con claridad el cuando ni el quien del pensamiento: lo que resta es un cuerpo, uno que deambula en la incertidumbre y que desde ese descampado emerge como interrogación.

No sólo resulta seductor que la mente adolescente de Bianca ponga en tensión la tradición epistemológica de occidente, al dudar si lo que acontece corresponde al pensar o no, sino que al hacerlo y por contigüidad lógica, evidencie a su vez la crisis del devenir histórico. Es como si pensar y futuro fueran universales que sólo tienen lógica dentro de un marco cultural concreto y por ende, al desnaturalizarlos, la joven Bianca pone en tensión precisamente el marco, las condiciones materiales que hacen posible que ella se pregunte esa noche, qué es pensar, qué es el futuro: ese marco es occidente. La muerte de sus padres y la cierta ingravidez existencial que le sobreviene tras quedar huérfana, le permite a Bianca adquirir una distancia consigo misma y con su presente, abriéndose a un estado de lucidez que tanto el libro como la película no paran de señalar. ¿Pero cuál es esta lucidez? Y, sobretodo ¿Qué la gatilla? ¿Cómo la lucidez de la voz de un personaje puede ser, metonímicamente, la lucidez de una mirada en una película? ¿En qué puntos la voz de Bianca se une a la mirada de Scherson y forman un coro fúnebre que al mirar hacia el futuro sólo ve neblina?

Pareciera ser que **El Futuro** no sólo se hace cargo de poner en escena una adaptación narrativa, sino que se esfuerza también por poner en escena una densidad discursiva que nos transmite la experiencia de la crisis general que esa historia alude. Leí en twitter el otro día sobre la película y alguien comentaba algo muy cierto: “muerte del padre, muerte de Europa”. Y es que en estricta sintonía con el trágico accidente (luego volveremos sobre ese concepto puesto en tensión durante toda la película) lo que vemos de la gran Roma, origen ineludible de la tradición occidental, son solo ruinas y barrios periféricos, murallas agrietadas, túneles grafitados, escombros, miseria. La mirada de Scherson busca hacernos ver el aspecto monstruoso y decadente de una ciudad, y también de una cultura, allí donde la tradición nos invita a ver esplendor. Casi parecería que *El futuro* opera al revés que el cine chileno que “sale al mundo” para obtener su gloria. La tercera producción de Scherson sale al mercado internacional produciendo una película multinacional pero con un desprecio por el centro del mundo, por la monumentalidad Europea y su discurso ‘fuerte’. *El Futuro* se vuelca sobre Europa, vomitándola, denunciando su ruiniación irreversible, representando su ‘tormenta’, deslegitimando su hegemonía.

Y no sólo se trata de poner en tensión el centro de gravedad de toda la cultura en términos de ruina, sino también reflexionar cinéfilamente sobre el devenir cinematográfico y cómo el dispositivo fílmico puede volverse como un *retombée* de la crisis occidental. Si bien no está aludido de forma explícita, es el cine italiano el que pone en marcha el dispositivo moderno en la historia del cine, y al mismo tiempo también fue otrora una enorme industria visual: y es ahí donde Scherson hinca el diente. Vemos los escombros de Cinecittà cuando la adolescente recorre los estudios tal como un turista visitaría el Panteón Romano. Las enormes paredes y sets al aire libre son la huella de un apogeo que hoy sólo está reducido a su ruina, evidenciando lo kitsch de la utilería del 'cine de época', armado de plumavit y cartón, y manejando una línea realmente sutil entre el humor y la nostalgia.

La cinefilia de la directora la hace volver la mirada hacia el cine de género donde los héroes grecorromanos luchaban contra monstruos y salvaban a la doncella, no sólo por mera incidencia narrativa sino porque busca salvaguardar aquellos espacios extraños donde aún pueden surgir revelaciones inesperadas. Los films de Hércules se cuelan en los sueños de Bianca, quien al tiempo que se interioriza más en la relación con Maciste pone en duda aquellos prototipos femeninos contruidos en las narraciones del cine clásico: su hermano, por su lado, se obsesiona con el fisiculturismo y con el sexo, también en una exploración de crecimiento, más naïve y superficial, pero que permite armar el sentido del film. Sin embargo la cinefilia no sólo está en términos narrativos, sino que también se cuela hacia la imagen: los créditos de la película y la música revelan un grado de artificiosidad tan elocuente que es difícil de no percibir, pues cubre la atmósfera haciendo rendir esta inspiración *vintage* de manera transversal, teniendo sus recovecos en el universo de Maciste, interpretado por Rutger Hauer, como una estrella decadente y ciega cual Norma Desmond (Gloria Swanson) en *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950). Finalmente, la lección más radical de esta cinefilia podría estar en un diálogo que pasó inadvertido la primera vez que vi la película: Maciste le cuenta a Bianca sobre la última vez que fue al cine. El film narraba la historia de un niño y su cordero; ambos se perdían en un bosque y al pasar los días, para sobrevivir, el niño se veía obligado a comerse a su mascota. '¿Cómo termina?', pregunta Bianca, ante lo que Maciste responde 'No se, me salí de la sala, no es el tipo de cine que me gusta'. Tras una pausa, agrega que de haber sabido que era la última película que pudo haber visto antes de quedar ciego, le hubiera gustado verla hasta el final: eso es cinefilia en su definición más elemental.

Pero el paso del cine clásico al cine contemporáneo es también el paso que la historia dio hacia este descampado que es el presente (allí radica el *retombée* que es *El Futuro* con respecto a su tiempo). Los universales como la verdad, la bondad y lo justo parecen disolverse en el intento por sobrevivir en una ciudad hostil, implacable, donde todo es viejo y arruinado. La fuerza, la virilidad, el heroísmo, dan paso a una supuesta decadencia que, a pesar de sonar funesta, me gustaría interpretar en contra de Platón, como una posibilidad de reflexionar sobre la vida y de reinventar las pautas sobre las cuales crecer (y esto es precisamente lo que nos hereda el cine moderno). Y digo contra Platón porque no es una oscuridad la que se ha instalado en Europa, sino una luz, precisamente una que es tan brillante que no permite a Bianca descansar ni un solo momento. Es la apertura iluminada del accidente de los padres la que ofrece un intervalo donde lo que queda puesto en entredicho es precisamente el 'pensamiento'. Y si el pensamiento es verdadero, fuerte, masculino, unívoco y trascendente (según la filosofía occidental), la luz que sobreviene tras el accidente invierte esta lógica, abriendo espacios de subversión no masculinizante: lo falso, lo débil, lo femenino, lo múltiple y lo intrascendente, como el cuerpo, emergen como los nuevos tópicos alrededor de los cuales emerge lo real.

El pensamiento, como aquello claro y distinto, es puesto en tensión, pero ¿qué lo reemplaza?. Pensamiento débil, la experiencia del cuerpo, la opinión. Para Jacques Rancière la opinión (eso que no es pensamiento, siguiendo a Platón) es lo que permite, a la postre, repensar y ser crítico, y por eso la delincuencia de Bianca es una forma de liberación. Rodeada de la debilidad masculina por doquier, la adolescente se vuelve el pilar de lucidez, y a pesar de ir a la deriva, mantiene el timón que permite que el barco se mantenga a flote. En esa precariedad, los personajes se difuminan y se desmaterializan, algo que la cámara de Scherson construye de manera inquietante, bordeando lo fantasmagórico. Sueño y vigilia se funden en un departamento cuya atmósfera se va toxicando, irreconocible y perturbadora, donde ni siquiera la luz es síntoma de lo real. '¿Es psicológica?', le pregunta Bianca a su hermano, y este le asegura que sí. La película nos muestra a momentos esta luz inexplicable que Bianca cree ver en la atmósfera, pero a momentos esa luz se desvanece y ya no sabemos si Bianca miente, o si está completamente subsumida en el delirio.

Pero la verdad es que el accidente, aquel enclave conceptual que según el pensamiento crítico parece estar en retirada de nuestro presente (porque nada podría modificar el curso irrestricto del capital), posee efectos reales: cambia los colores, cambia las percepciones. El accidente-plot de la película se difumina en el sonido, en la imagen, en la aparición de Maciste y en la omnipresencia de la televisión que captura las miradas y que les permite abrirse hacia lo real agenciado por los medios. Bianca ve cráteres solares explotando en un tono apocalíptico espacial, y también llora junto a una pequeña entrevistada en primer plano. La televisión muestra el sexo y el dinero, pero también es síntoma de la pluralidad cultural de voces y verdades que circulan flotantes alrededor de sus vidas: y no como metáfora sino como algo factual representado a través del inquietante plano del edificio donde las antenas satelitales tapizan el horizonte al tiempo que el sonido se va llenando de capas sonoras provenientes de todo el mundo. Esta saturación, aparentemente contradictoria con los conceptos que hemos elucubrado como 'descampado', 'vacío', 'desolación', 'intervalo', 'orfandad', es también el síntoma de un barroquismo que lidia con ese 'horror vacui' en clave de saturación. Esa escritura visual barroca es visible en la cantidad de elementos marginales, detalles tanto visuales como narrativos, que desvían y que complican, que confunden y compeljizan la lectura "central": son la prueba fehaciente de una ausencia fundamental, falta de centro gravitacional tanto del personaje como de la narración, permitiendo sumergirnos en una apuesta visual emancipada del marco narrativo clásico: o sea, nuevamente poniendo al cuerpo en juego y delegando su significación central a la periferia del sentido.

Como citar: Doveris, R. (2013). El futuro, *laFuga*, 15. [Fecha de consulta: 2026-04-28] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/el-futuro/617>