

laFuga

P'tit Quinquin

El horror diluido en un plano

Por Carolina Urrutia N.

Director: [Bruno Dumont](#)

Año: 2014

País: Francia

Tags | **Cine policial | Series de televisión | Cine de género | Infancia | Crítica | Estudios de cine (formales) | Francia**

Carolina Urrutia Neno es académica e investigadora. Profesor asistente de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad Católica de Chile. Doctora en Filosofía, mención en Estética y Magíster en Teoría e Historia del Arte, de la Universidad de Chile. Es directora de la revista de cine en línea laFuga.cl, autora del libro Un Cine Centrífugo: Ficciones Chilenas 2005 y 2010, y directora de la plataforma web de investigación Ficción y Política en el Cine Chileno (campocontracampo.cl). Ha sido profesora de cursos de historia y teoría del cine en la Universidad de Chile y la Universidad Adolfo Ibáñez y autora de numerosos artículos en libros y revistas.

Quinquin (Alane Delhayé) es un niño de doce años, tiene una mirada pregnante y una cicatriz en un costado de su labio. Tiene una novia –Eve– de su misma edad, a la que trata con cuidado y gran ternura. Junto a ella y a un grupo de amigos, recorren el pueblo pastoril en el que habitan, a orillas del mar, con enormes praderas verdes, casas distanciadas unas de otras, y calles que son constantemente interrumpidas por el paso de los caballos o de las vacas. En esa atmósfera pastoril y apacible, en la que el paisaje se expande al infinito, un ambiente sereno y de clima primaveral, comienzan a aparecer los cadáveres. El primero de ellos es el cuerpo de una mujer, decapitada, que aparece empotrada –no sabemos cómo– en el cuerpo de una vaca. La hipótesis inicial del detective a cargo, es que el cuerpo de la mujer fue embutido (por el culo) en el animal.

El encuentro del pueblo con el cadáver de uno de sus integrantes, será el punto de inicio de *P'tit Quinquin*, una miniserie, ligada al policial como género, dirigida por el cineasta francés, Bruno Dumont y compuesta por cuatro episodios de 45 minutos.¹

Una serie, además, junto a otras, que convoca a un director de cine –con una obra extensa y reconocible en sus estéticas y en sus temáticas– a cambiar de formato, como lo hicieron en décadas pasadas Rossellini, Godard y David Lynch; y como lo hacen en la actualidad realizadores como Gus Van Sant, Oliver Assayas, Todd Haynes, Jud Apatow, entre otros. En este caso particular, sería Bruno Dumont el director de esta nueva corriente de “TV de autor”, aunque haya en ese punto varias distinciones que no corresponden mencionar ahora.²

Nos interesa en este texto, aproximarnos a esta mini serie desde tres lugares. En primer lugar, a su relación lábil con el policial, cómo género más amplio con que el filme coquetea. En segundo lugar, a la perspectiva pictórica que imprime Dumont en la serie, en la forma compositiva de enfrentar narración, a ratos suprimiéndola, o al menos, congélándola en planos que resultan cuadros. Por último, a la presencia de los niños, que aportan un rol ambiguo al relato, desactivando el horror y desplazándolo hacia otros lugares, no tan evidentes en la trama principal.

1. Sobre el “llegar tarde” del policía al lugar del crimen.

Bruno Dumont mantiene el gusto por los planos largos presentes en varios de sus anteriores largometrajes; y lo hace mediante un plano insistente en su objetivo, desde encuadres precisos y calculados, que tensan el paisaje y los cuerpos, para fijar, mediante el uso de la cámara, la vista en el

plano. Trabaja a partir de planos extendidos, que recorren no solo el territorio y los cuerpos de los personajes. En el caso de *P'tit Quinquin*, se trata de secuencias que observan el acontecimiento luego de que este ya sobrevino, es decir, planos que llegan tarde, que en realidad no observan el acontecimiento, sino que llegan (junto con los policías) solamente después de que este ocurrió, para increpar al paisaje que alojó el suceso y que ahora expresa sus ruinas, sin que cambie su entorno... el paisaje se mantiene apacible, pero ahora contiene una fisura. Ahí, plásticamente, nos quedamos ante una imagen que esconde algo; la vista que nos ofrece Dumont, a pesar de ser panorámica, no es suficiente para ver al victimario, o tampoco comprender cómo fue que procedió con una víctima de la cual ahora quedan solo restos.

Este “llegar tarde” al acontecimiento, podría ser un punto de inicio del policial, tanto en el cine como en la televisión, el último como formato en donde el género ha sido profundamente revisitado en los últimos años. Baste pensar en las series *True Detective* (HBO) o en *The Killing* (Netflix). Los detectives aparecen luego de que ocurre el crimen, luego de que alguien encuentra el cadáver que dará origen a un misterio. Ese punto de partida –la aparición de un cadáver, una víctima, sin un sospechoso inmediatamente asociado– es compartido con las series mencionadas. Sin embargo, Dumont opera desde una desarticulación y un desmontaje de los principios del policial y también de estos nuevos giros que propone el género en la televisión actual. Podemos decir, algo se invierte en esta obra, o al menos se distancia, como si Dumont *respondiera* a la producción norteamericana, con una serie, en código policial, pero con un *made in France* muy presente y muy visible.

El desapego al género se concentra, en primer lugar, en la figura del investigador principal. La dupla de policías a cargo del caso –el comandante Van Der Weyden (Bernard Pruvost) y el teniente Carpentier (Philippe Jore)– parecen ambos meros observadores; espectadores, mirones, que visitan la escena del crimen y descubren de manera estupefacta este *despliegue del mal*. Son policías que se desmarcan de la solemnidad que invoca esa figura en la ideología propia del género, para ingresar a los territorios de la comedia y del absurdo; una comedia física, que roza con el *slapstick* –casi al estilo de Chaplin– en donde lo que se pone en escena son los rostros extraños (principalmente de la dupla de policías) invadidos por los tics nerviosos: el rostro de Van Der Weyden, nunca se mantiene quieto, siempre algo se mueve en él (sus cejas, su boca, su frente que se arruga y se estira, y luego se arruga nuevamente, como si estuviese pensando algo muy serio) y acumula un nerviosismo y un suspense que se diluye en el absurdo, transformando la solemnidad que requieren los momentos en que aparecen nuevos muertos para incrementar el misterio, en una suerte de delirio, inscrito, simplemente, en este rostro extraño del comandante de la policía.

A propósito de este personaje, en el marco de la novela policial, escribe Piglia: “Las reglas del policial clásico se afirman sobre todo en el fetiche de la inteligencia pura. Se valora antes que nada la omnipotencia del pensamiento y la lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa. A partir de esa forma, construida sobre la figura del investigador como el razonador puro, como el gran racionalista que defiende la ley y descifra los enigmas.” En *P'tit Quinquin* los policías a cargo del caso, son apenas un bosquejo de ese prototipo de personaje, en tanto son individuos torpes y, sobre todo, incompetentes, cuyas intuiciones nunca parecen ser las correctas. Amateurs, podríamos decir, aunque sus placas y las balizas que encienden sobre los autos en marcha, indiquen lo contrario.

Esa dinámica es interesante, ya que permite un diálogo y una tensión entre el rostro de los detectives (pero también el rostro de los habitantes del pueblo, donde la “normalidad”, está prácticamente solo presente en los niños), y el paisaje. El juego del plano contra plano propio del suspenso presente en la narrativa criminal, se anula, y en vez de entregarnos la respuesta que el género tiende a otorgarnos, nos ofrece un paisaje enmarcado como si fuese un cuadro. Un cuadro flamenco, dirá Van Der Wyden, en el momento en que encuentra el cuarto o quinto cadáver, el de una mujer desnuda (la amante del marido de alguien, al parecer también ya asesinado) a orillas del mar, amarrada a los roqueríos costeros mediante redes de pescadores. Dumont crea la atmósfera mediante el plano pictórico. Encuadra cuidadosamente, y va transfiriendo al estilo realista del plano largo, un elemento artificioso ligado justamente a ese encuadre y a su particular puesta en escena.

2. Sobre el plano-cuadro, “la niebla” y su ausencia en el plano

En ese contexto, esta serie se emparenta más con sus filmes anteriores (*Humanité*, 1999; *Flanders*, 2006 o incluso, *Camille Claude*, 2013 –entre otros filmes de una obra de ocho títulos), que con los

orígenes del género de policías o de detectives. *P'tit Quinquin* se compone desde planos luminosos: exteriores rurales, alejados de los ruidos de la ciudad y de la estética *noir* que tiende a exhibir el género. Acá no están presentes los claros / oscuros ni la estética expresionista de una urbe que se vuelve amenazadora, especialmente desde los emplazamientos de cámara y de sus juegos de luces y sombras, elementos iconográficos de los filmes originales de este género. La sombra, podríamos decir, es el rostro de Van Der Wyden. De hecho, sus colegas policías lo apodian “la niebla”, justamente por el halo obscuro que lo rodea, por la ilegibilidad tras su rostro. Entonces, la única niebla (en el sentido de velo, de bruma) que ensombrece el plano, es su presencia en el cuadro; el resto, como señalamos, se mantiene prístino, de una claridad abrumadora en contraposición con los acontecimientos que ocurren en el pueblo.

La obra anterior de Dumont opera como un entramado discursivo, una visión de mundo que se extiende no a nivel moral o a nivel narrativo, sino que se ofrece, sobre todo, desde un valor visual. Los extensos paisajes, los encuadres en los que estos se enmarcan, la proporción que los paisajes ejercen respecto a la puesta en escena de los cuerpos; o el suspense de esos cuerpos y esos rostros con respecto al paisaje. Si hay suspense, está en ese diálogo (configurado desde un juego de plano contra plano, o bien desde el movimiento de cámara), y no necesariamente en la narración. Recordemos el texto de Pascal Bonitzer en torno a este tema: “El problema del plano-cuadro, aquello que lo convierte en una figura cinematográfica aparte, es el siguiente: como constituye una pausa en el movimiento del film, parece no poder integrarse al conjunto, al ritmo narrativo. Así, el plano-cuadro es profundamente a-narrativo, y por esa razón pudo ser utilizado por aquellos cineastas –como Godard, Pasolini– que privilegian la puesta en escena y la plástica en detrimento del guión y de la línea narrativa. No obstante, existen casos en que se integra a la ficción, e incluso llega a ser un elemento importante de esta última, aunque de un modo muy particular y secreto” (Bonitzer, 30)

Dumont, en esta serie (y esto podría hacerse extensivo a su filmografía), desactiva el suspense y este se transfiere a los paisajes: en la naturaleza, en el verdor de la pradera, en sus extensiones. Son paisajes a primera vista inocentes. No hay una bruma que provoque extrañeza desde un estatuto puramente visual, no hay un virado de colores ni una propuesta expresionista que tense estos espacios; tampoco se inserta una banda de sonido que cumpla ese rol. Es la representación de las áreas rurales desplazadas de la normalización de las costumbres y de las relaciones que se establecen en la ciudad. El espacio rural deja de ser el lugar protegido del mal, como propone el género policial en sus orígenes³, y, por el contrario se convierte en un espacio donde se expande la malicia, sin que esta tenga un comienzo definido. Por lo mismo, como no tiene un origen perfectamente delimitado, no parece tampoco encontrar un final. Es curiosa, en ese sentido, la presencia de los animales y su relación constante con los crímenes que ocurren en el pueblo. La primera víctima, dijimos, es hallada al interior de una vaca; luego sabremos que se trataba de una ‘vaca loca’, que producto de esa enfermedad, se habría comido el cuerpo de la víctima (revelación un poco más tranquilizadora que la versión inicial de Van Der Wyden), o los chanchos que se comen a Aurelie, (la hermana de Eve), luego de ser asesinada por el loco del pueblo. Como si la presencia del animal subrayara la división con lo citadino y urbano.

El protagonismo del plano por sobre la historia se ilustra, por otra parte, en el hecho de que la ‘ola de crímenes’ que ocurren en la villa y que debieran, por lo menos, estremecer a sus habitantes, no hacen explícita la expresión del horror. No hay gritos desconsolados, no hay reacciones dramáticas (pensemos en los inicios de *The Killing* y el momento en que los padres se enteran de la horrible muerte de la hija). Acá, quizás en reemplazo de ese horror, hay un absurdo que llega prácticamente al delirio. El tono febril del policial seriado de la TV, se hunde en esta mini serie en una expresión de desopilante idiotez. La secuencia de la ceremonia fúnebre de la primera víctima puede ser muy gráfica al respecto: el pueblo se reúne en la iglesia; Van Der Weyden y Carpentier se dedican a observar, buscando pistas, actitudes sospechosas entre los asistentes. El organista toca el piano apasionadamente y no se detiene. El cura espera pacientemente para empezar su sermón. Luego, cuando es su turno, no consigue que el micrófono esté quieto, este se mueve, de un lado a otro mientras el párroco lo sigue con su rostro, incapaz de sujetarlo con una mano. Esta nueva anécdota o *gag*, también se extiende por largos minutos. Quinquin, de monaguillo observa la situación entre divertido y confuso. Los policías miran al viudo y atan cabos que luego sabremos que no corresponden; tanto es así, que podríamos afirmar que todos las dudas iniciales que van estableciendo se desmienten rápidamente en la medida en que van muriendo más personajes, como si la sola sospecha de un asesino, los convirtiese en las próximas víctimas. Finalmente (siguiendo con la

secuencia de la misa) Aurelie, quien durante todo el metraje ensaya y repite una y otra vez la misma melodía, se sube al podio y canta la misma canción que cantará posteriormente en un concurso de bandas adolescentes. Una canción, a todas luces inapropiada para ese momento, que sin embargo, es naturalizada en el clima extraño de toda la secuencia. La ‘atmósfera’ insólita que inunda toda la ceremonia, delirante, dijimos, se mantendrá con diferentes grados de intensidad durante los cuatro episodios de la serie.

3. Sobre los niños y sus juegos.

En un comienzo (durante los primeros minutos del primer episodio de la serie) se muestra a Quinquin siendo niño. Un niño de un pueblo tranquilo, que hace sus travesuras, y que a pesar de vivir alejado del mundanal ruido, no se distancia tanto del Antoine Doinel en el París de los *Los cuatrocientos golpes*: molesta a los padres, lanza petardos contra los turistas, mete las narices en el mundo de los adultos, para incomodarlos (a su familia, a los desconocidos) con sus jugarretas inocentes.

La serie comienza, efectivamente, con el primer día de vacaciones de Quinquin y sus amigos; una infancia común, podríamos decir, de peleas con los amigos, de un cruce constante en el camino de los policías. Los niños, persiguen el hilo de los crímenes a la par que los detectives. Incluso descubren cosas antes de que ellos lo hagan. Por una parte tenemos, entonces, esta infancia estereotipada; y por otra, la relación con Eve, su novia; con la que mantiene un lazo adulto, profundamente tierno y amoroso. Sin embargo, toda esta infancia normalizada se revierte cuando aparece ‘el otro’.

El otro–más bien, los otros– serán también niños. Inmigrantes, que viven en el pueblo junto a sus familias. Uno es árabe y el otro es africano. Son niños, como Quinquin y como Eve, donde lo que los diferencia es su aspecto extranjero, las tonalidades de la piel, sus acentos. Ahí se produce, podríamos decir, una suerte de paréntesis en la obra, un ancla con los conflictos actuales europeos, y los temas de raza, de inmigración, de tolerancia, de violencia, que convocan a varios autores del cine contemporáneo.

Podríamos proponer que, en el pueblo de Quinquin los crímenes (aunque el caso nunca se cierre oficialmente) formaban parte de una violencia contenida: había un asesino que mataba a los habitantes de la ciudad. Era un estado de situación que eventualmente cesaría, el hombre terminaría preso o muerto y los crímenes, con ello, acabarían. Sin embargo, con la aparición de los emigrantes y producto de su presencia, de una insospechada violencia en Quinquin y en sus amigos, pasamos a formar parte de otra clase de terror mucho más agresivo, en parte, porque se trata de la violencia de los niños. En este caso, una violencia que puede ser genética, que está totalmente injustificada y de la cual participan Quinquin y sus amigos (las niñas –Eve y Aurelie– entre otras, en cambio, no forman parte de ella, miran extrañadas a estas reacciones masculinas, parecen no comprender ese mundo y deciden no entrar en ese juego).

Son tres o cuatro los encuentros entre Quinquin y los extranjeros; el primero de ellos ocurre en los ‘autitos chocadores’ de un pequeño parque de entretenimientos. Quinquin, entonces persigue y agrede verbalmente a Mohamed y a su amigo, simplemente por ser de afuera, por estar con sus amigas, por disputar los espacios que ellos les corresponden (y que a los otros, por el contrario, no les pertenecen). Luego se encuentran en playa; cuando Eve y Quinquin vuelven de bañarse en el mar, se encuentran con los otros sentados junto a sus cosas. Finalmente se tropiezan en el concierto en donde se presenta Aurelie, cantando, por enésima vez, “Yes I Knew”, aunque esta vez, en un escenario, con una banda y frente a un público. Si hay horror en *P'tit Quinquin*, este se manifiesta recién en este sub-trama dentro de la historia, cuando, ya en el capítulo final, Mohamed, agobiado por la intolerancia vuelve a su casa, toma un arma y dispara durante horas desde una ventana del segundo piso hacia la calle; hasta que al final, cesan los disparos y Wan Der Weyden entra para sacar el cuerpo muerto de Mohamed. Recién ahí la actitud de los niños cambia, dejan de ser niños, toman conciencia. Sin embargo, la muerte de Mohamed no será la última que ocurre en el pueblo durante esos días.

Efectivamente, cuando aparece Aurelie muerta y devorada por los chanchos de la granja, se desmoronan las conjeturas de la dupla de policías. Hasta entonces, había un vínculo entre los muertos: eran esposos o amantes, o los maridos de las amantes y estaban todos (desde la primera a la última víctima, entrelazados). Aurelie, en cambio, era amante de nadie y era, su vez, la única víctima con la cual el espectador establece un vínculo más profundo. Hacia el final, Dumont no cierra la

narración, o si la cierra pero de una manera abierta, inconclusa. Nuevamente la respuesta se esconde en el plano: en el rostro de ‘la niebla’ (Wan Der Weyden) mientras mira correr al tío de Quinquin –Dany– deficiente mental, con el que ya había intentado mantener una conversación que había resultado totalmente infructuosa; en el rostro del mismo Quinquin, mirando hacia el mismo lugar, mientras abraza a Eve (consolándola por la muerte de su hermana) y el único sospechoso, se pierde y deja el plano vacío de presencias humanas. El filme nos deja una vez más ante una imagen-cuadro. Parafraseando a Bonitzer, un plano-cuadro que “sucita un desdoblamiento de la visión que le da a la imagen un carácter de misterio, tanto religioso como policial” (32).

Bibliografía

- Piglia, R. (2014) *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- Bonitzer, P. (2007) *Desencuadres*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Heredero, C. (1998) *El cine negro: maduración y crisis en la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.

Notas

1

La serie ha sido proyectada en diversos festivales de cine, de corrido, como si de una película extensa se tratara.

2

Un estudio interesante al respecto, se puede encontrar en el especial *Series y cine contemporáneo*, de la revista Kilómetro 111 N° 10

3

Respecto a esto, Carlos Heredero realiza uno de los estudios más acabados en torno al género, desde la perspectiva del Film Noir.

Como citar: Urrutia, C. (2016). P'tit Quinquin, laFuga, 18. [Fecha de consulta: 2026-01-28] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/ptit-quinquin/800>