

CRÍTICA DE EL SISTEMA K.E.OP/S

POR MILAGROS VILLAR

Cinéfilos paranoicos

Crítica de *El Sistema K.E.OP/S* (2022) de Nicolás Goldbart

Comienza la película, escuchamos una alarma y la imagen dispara: un ojo se abre. Es el detalle de un ojo que refleja la ciudad que tiene enfrente, esta imagen se actualiza y vemos el paisaje urbano, se enderezan sus encuadres a medida que el cuerpo de Fernando (Daniel Hendler) se levanta lentamente. Mientras, mi cabeza comienza a generar asociaciones y siento un acelere. Se que vengo a ver una película plagada de citas al cine y a la cultura popular, lo leí antes de llegar a la sala. Por eso, cuando la película abre con la imagen de un ojo, se empiezan a producir sentidos. El plano detalle de un ojo es como empieza *Peeping Tom* (1960), el clásico de Michael Powell. Luego tengo la ciudad a través de una ventana, edificios que miramos y nos miran. Ojos, ciudades y miradas: Hitchcock y De Palma se empiezan a entretejer en mis elucubraciones. Al cine le encanta hablar de cine y a los cinéfilos les (¿nos?) encanta encontrar relaciones cual pistas de un gran rompecabezas.

Con la siguiente imagen comienzo a sentir que entro en un estado de paranoia. Es el plano detalle de una abeja apoyada sobre la ventana. Pero una abeja en la ventana no puede ser simplemente eso, la pantufla que la aplasta no puede ser simplemente el miedo a ser potencialmente picado o las ansias de descargar una violencia sobre el insecto. No, la abeja en la ventana es una pista. Podría creer que me estoy volviendo loca, pero no, porque ahora sé que tenía razón. Esa abeja es el cuerpo que hecho ícono representa a la corporación mafiosa que perseguirá a Fernando.

La historia viene así: Fernando es un guionista frustrado que no es respetado ni por su mujer ni por su hija, como parte del escenario *freelance* contemporáneo se encuentra todos los días en su casa “buscando ideas para futuros guiones”. En la realidad solo duerme, juega con realidad virtual y las ideas que tiene son copias remañidas de otras películas o cómics. Lo más peligroso es que Fernando está aburrido y resentido. Mientras usa un perfil falso de Facebook para bastardear a su “amigo” y guionista Sergio Israel (Alan Sabbagh), se inscribe desde este mismo a una clara estafa de internet llamada Sistema Keops, que promete volverlo millonario. En resumen, este sistema es un aparato de vigilancia y chantaje que usa a personajes como él

para tejer una red de poder a lo largo de la ciudad de Buenos Aires.

El Sistema Keops es una película que nos invita a la paranoia. Es más, diría que nos obliga a posicionarnos como investigadores paranoicos que buscamos descubrir el porqué de cada elemento de la puesta en escena. Este es un cine que nos invita a entrar e intentar husmear y buscar qué más hay, porque un primer plano de una abeja no puede ser simplemente eso. Nos preguntamos “qué hay detrás de la imagen”, la misma pregunta que Daney, en su célebre texto “La rampa (bis)”, dice corresponde a la etapa histórica del cine clásico. Daney plantea que en el periodo clásico, gracias al montaje, la imagen logra profundidad. En este cine siempre hay algo detrás porque construye mundos orgánicos y totales. La abeja, más adelante, se nos revela como el ícono de la marca de miel (que vemos repetidamente aparecer) que funciona de pantalla para la conspiración.

En su artículo “Amenazas del otro lado...” (2020) Rosana Díaz Zambrana refiere a *Fase 7* (2011), primera película de Nicolás Goldbart, como parte de lo que se ha denominado una tendencia del cine latinoamericano reciente hacia el “horror materialista” (Draper III) o “terror incidental” (Cánepa). Estas películas trabajan con modos del suspenso y la ciencia ficción pero establecen encuentros con otros géneros y referencias para construir ambientes inquietantes que presentan los miedos de las clases medias y altas. En *Fase 7* los personajes se entregan a la violencia y la paranoia en un clima post apocalíptico en el que las personas son obligadas a encerrarse en sus casas por una misteriosa pandemia. Los “enemigos” están envueltos en un halo de ambigüedad que la atmósfera de extrañamiento de la ciencia ficción permite. En *El Sistema Keops* por otro lado, el peligro tiene una doble dimensión, ambigua y concreta a la vez, lo cual es posible porque no es solo una película de suspenso sino principalmente, porque también es una comedia. Fernando e Israel son dos especímenes de una parodiada masculinidad exacerbada. El primero es el clásico porteño canchero y mala onda con sus camisas floreadas y sus pantalones deportivos. El segundo es el metalero ñoño y puteador que explota en frases como “los vamos a encontrar y los vamos a cagar bien a trompadas”. En esta deriva narrativa encuentran rápidamente (dando cuenta de su carácter de “papelitos”, como dice Israel) a los espías “Número 3” (Nicolás García Hume), Patricio (Rodrigo Noya) y Marcos (Gastón Cocchiarale), con quienes protagonizan una serie de patéticas escenas de violencia en las que se quedan sin aire después de correr una cuadra. Estos “enemigos” son concretos, pero a la vez son víctimas del mismo juego, el encuentro con estos rostros no habilita ni la desarticulación del peligro ni la restauración de un lazo social.

La gran corporación de espionaje y chantaje se presenta omnipresente e invisible, el miedo se construye gracias a los planos del paisaje urbano. El peligro acá está en el extrañamiento fantástico de esta imagen cotidiana en la ciudad, que ahora no es fondo sino amenaza que aplasta sobre las ventanas del departamento. En esta atmósfera opresiva se nos presentan la multiplicidad de referencias cruzadas con el cine de terror, suspenso y ciencia ficción: la secuencia de créditos animada que recuerda a *Vertigo*, los posters de las películas que tiene Fernando colgados en su casa *Peeping Tom*, *Blow Up*, *They Live*, *The Andromeda Strain*, los constantes planos de la ciudad que nos mira igual que a la protagonista de *Someone’s Watching Me!*.

Todas estas, son películas de paranoia.

Encontrar las referencias produce placer y alimenta la actividad esquizofrénica necesaria para sostener la actitud paranoica. De este modo, capas sobre capas de referencias cinematográficas se despliegan en múltiples formatos para avisarnos que estamos realizando las operaciones correctas y estamos ordenando el rompecabezas. Hauke Lehmann, teórico alemán dedicado al estudio de los afectos y el cine, toma la noción de “estilo de la paranoia” a la que define como un modo de ver o una posición frente al mundo. Como estilo cinematográfico requiere entenderlo como “la conexión operacional entre percepción y expresión, o mejor dicho, es un modo enteramente específico de conexión entre estos”¹ (2019: 108), esta conexión está directamente vinculada a la acción de convertir elementos fragmentados por el mundo en una pieza observable e interpretable de un todo conspirativo. En otras palabras, el estilo paranoico en el cine requiere de una forma particular de ordenamiento de lo que estaba fragmentado y necesita de un espectador que participe activamente de este proceso. O como dice Daney, de un espectador que se pregunte qué hay detrás de la imagen y de una película que quiera darte las respuestas.

¿Pero, nos da las respuestas? A lo largo de toda la película sentimos que al igual que los protagonistas, Fernando e Israel, estamos siendo desafiados. En la ficción ellos buscan resolver el misterio de la corporación que los espía a través de una serie de improbables y bizarras pistas (como el casual envoltorio de un caramelo de miel), y nosotros lo hacemos con las herramientas que nos da el cine. Es en los planos donde la cámara se autonomiza, como ese plano en el que mientras Fernando está anotándose a la clarísima estafa cibernética, la cámara abandona el foco sobre su rostro para llevarlo a lo que estaba en el fondo, al paisaje de los edificios que súbitamente toman una dimensión perversa. En estos planos la cámara se vuelve un tercero (en una operación referencialmente Hitchcockiana) obligándonos a ser cómplices con ella, advirtiendonos a los espectadores por dónde acecha el peligro. Por estos planos creemos, como espectadores-investigadores, estar un poco más adelante que los personajes, creemos que la película nos está permitiendo (mientras nos deja al borde de la silla) un poco más de claridad. Pero no es así.

Finalmente, *El Sistema Keops* nos deja en la incertidumbre. Luego de un desarrollo de acción, violencia y persecución, Fernando e Israel creen haber terminado el asunto, pero en el último minuto Fernando recibe un llamado y la cámara se aleja con movimiento esquizofrénico, dejando a nuestro protagonista dando vueltas en medio de una plaza totalmente expuesto y visible frente a un peligro omnipresente e invisible, como solo un sistema total de conspiración puede serlo. A pesar de haber seguido todas las pistas y actuado activamente en la investigación esquizofrénica la película elige dejarnos en el aire, creíamos que nos sostenía pero finalmente nos suelta la mano y como espectadores no nos queda otra opción que sostener la actitud paranoica y seguir preguntándonos ¿quiénes son y dónde están los enemigos?

1 Traducción propia del original: Paranoid style thus has to be understood as an operational connection between perception and expression or, rather, as an entirely specific mode of connection between them.

Bibliografía:

Daney, Serge (2004 [1983]) "La rampa (bis)" en *Cine, arte del presente*, Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Díaz-Zambrana, Rosana (2020) "Amenazas del "otro lado": Invasiones y miedo neoliberales en *Parabellum* (2015) y *Los decentes* (2017) de Lukas Valenta Rinne" en *La otra isla N° 3 (2020): Géneros*

Dixon, Wheeler Winston (2009) *Film Noir and the Cinema of Paranoia*, Edinburgh: Edinburgh University Press

Lehmann, Hauke (2019) *Affect Poetics of the New Hollywood: Suspense, Paranoia, and Melancholy*, Berlin: De Gruyter

Milagros Villar (UBA_Conicet)

milagrosvioletavillar@gmail.com

Licenciada en Cine y Artes Audiovisuales por la Universidad de Buenos Aires. Becaria Conicet. Co-directora y editora de *Revista Encuadra*. Integrante del SEGAP, espacio de investigación sobre género, afectos y política. Adscripta en la cátedra "Análisis, Crítica y Estudios sobre Cine" de la carrera de Artes de la UBA. Docente de cursos y talleres sobre historia y teoría de las artes.