



La era de la televisión y de nuevo *Fargo*

Juan Patricio Riveroll

ESTAMOS EN UN MOMENTO EN LA HISTORIA de la imagen-movimiento en que, en ocasiones, la televisión es mejor que el cine: el alumno supera al maestro. En este texto, el término “televisión” quedará supeditado a la producción estadounidense. Salvo un segmento de la programación de la BBC, el abismo que separa parte de lo que se produce para ser consumido en televisión en el país vecino del norte es insondable en relación a lo que se produce con el mismo fin en el resto del mundo. Comparar la televisión mexicana con los ejemplos que mencionaré aquí sería un ejercicio risible.

Se descubre el mundo mediante el *Discovery*, el *History*, el *Biography Channel*. Se habla de arqueología, astronomía, biología, química. El viejo sueño de Alexandre Astruc paulatinamente se convierte en realidad por medio del hijo bastardo del cine (bastardo por no deseado, que desde un inicio llegó a rivalizar). “El cine se apartará poco a poco de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito. (...). Ningún terreno debe quedarle vedado. La meditación más estricta, una perspectiva sobre la producción humana, la psicología, la metafísica, las ideas, las pasiones son las cosas que le incumben exactamente”.¹ Aún no se hace verdadera filosofía en televisión, pero cada vez más campos del

¹ Astruc, Alexandre, “Nacimiento de una nueva vanguardia: la ‘Caméra-stylo’”, *Textos y manifiestos del cine*, Joaquim Romaguera I Ramió, Homero Alsina Thevenet (eds.), Cátedra, Madrid, 2007, p. 221.

conocimiento abren trechos en ese universo. Robert Bresson dijo que la escritura cinematográfica era la escritura del futuro: o ya estamos ahí o hacia allá vamos, de la mano de la televisión.

En cuanto a la ficción este es un hecho irrefutable. El nivel de experimentación no puede ser muy elevado en la televisión pues los *ratings* jamás lo permitirían, pero el cine popular se arriesga todavía menos. De los refritos, las adaptaciones de cómics y los churros estilo *B movie* con presupuestos inflados a *Game of Thrones* o *Breaking Bad* no hay punto de comparación. Las películas más recientes de Scorsese no son tan buenas como las seis temporadas de los Sopranos.

La vanguardia que aún le pertenece al cinematógrafo es el cine de autor. No quiero decir con esto que los guionistas, es decir los creadores, de los nuevos shows de televisión no sean autores. El sello de David Simon está impreso en *The Wire* y el de Nic Pizzolatto en *True Detective* sin ser ellos quienes dirigen los episodios. Arman la estructura general del programa, escriben algunos capítulos y supervisan como productores ejecutivos todo el proceso. Los directores y escritores invitados participan como parte de una franquicia, como cuando Alfonso Cuarón dirigió la tercera entrega de *Harry Potter*. La televisión se nutre de los mejores guionistas de Hollywood porque ahí tienen todo el control, mientras el cine es el reino del director. Pero el sello autoral de guionistas como Simon o Pizzolatto no tiene nada que ver con lo que hace Michael Haneke, Lars von Trier, Werner Herzog, Jim Jarmusch o Carlos Reygadas. La expresión personal más exquisita dentro de la imagen-movimiento está en el cine, que todavía se puede dar el lujo, cuando lo amerita, de olvidarse completamente del público para seguir una visión individual, esperando que algunos la sigan. Jean-Luc Godard, el más grande de todos, habla de su público como si fueran amigos regados por el mundo. El cine puede hablarle a un nicho, la televisión no.

Dentro de este contexto, entre *Mad Men* y *House of Cards*, ejemplos de una televisión de alto nivel, la adaptación que Noah Hawley hizo de *Fargo*, la cinta

de los hermanos Coen, brilla más que las demás. Y eso es mucho decir.

Si hay algo que la televisión puede hacer mejor que el cine, por una simple cuestión de tiempo, es desarrollar personajes de una manera más amplia, más profunda y más satisfactoria para el televidente. ¿Cómo competir, en términos de desarrollo de personajes, con, por ejemplo, ocho temporadas de *Dexter*? A lo largo de siete películas de *X-Men* no podemos conocer mejor a esos personajes que a los de *Lost* después de ciento veintitún capítulos.² No es sólo aritmética, sino la naturaleza misma del medio, y para muestra otro botón: *Fargo*. La película de menos de dos horas, una obra maestra, no indaga en sus personajes como la mini-serie (o primera temporada: eso aún está en el aire), incrustada en el mismo universo de ficción. El Lester Nygaard interpretado por Martin Freeman es un homenaje al Jerry Lundegaard de William H. Macy, pero no es el mismo personaje, al igual que la mujer policía que en la serie hace Allison Tolman y en la cinta Frances McDormand, la esposa de Joel Coen. Este par son una suerte de réplicas que conservan los atributos y defectos más esenciales de los personajes originales. En cambio el matón a sueldo de Billy Bob Thornton no tiene nada que ver con los secuestradores interpretados por Steve Buscemi y Peter Stormare en la película, salvo que en ambos casos fungen como antagonistas.

Los Coen no tienen mucha relación con la serie. Su crédito es de productores ejecutivos entre varios, sin una sola palabra escrita para ninguno de los diez capítulos, escritos todos por Howley. Pese a ello, si no

³ El caso de *Game of Thrones* abre otra comparación, y pone en relieve un arte superior para desarrollar personajes: la literatura. Por más temporadas de la serie que HBO esté dispuesto a producir será imposible replicar la extensión de las novelas en las que está basada. *A Song of Ice and Fire* de George R. R. Martin, de la cual *A Game of Thrones* es la primera entrega, está compuesta, hasta ahora, de siete libros, con un posible octavo en el horizonte. James Manos Jr., en cambio, usa la primera novela de la serie de Jeff Lindsay para la primera temporada de *Dexter*, que de ahí en adelante evoluciona de forma independiente a los otros libros.

hubiera créditos, cualquiera podría afirmar sin temor a equivocarse que la serie fue escrita, producida y dirigida por los hermanos Coen. Ese universo les pertenece, y su *Fargo* original está presente en cada plano filmado por los cinco directores participantes, con la música como otro elemento perfecto para igualarlas.

Si tuviera que escoger entre una y otra me quedo con la serie. En mi opinión es superior, no sólo por la duración sino también por la participación de Billy Bob Thornton y otros personajes, muchos de ellos secundarios. El matón jugueteón es una de las grandes aportaciones de Howley. Es un placer permanecer en ese espacio por más tiempo que el que permite la estructura convencional del largometraje.

Los guiños a la obra de los hermanos Coen en general y a *Fargo* en particular, esparcidos a lo largo de la serie, los hallará cada *coenmaniaco*. Entre más conocedor de la obra más referencias encontrará. Hay tal vez decenas.

El nuevo *Fargo* es uno de los homenajes más serios, dignos y espectaculares encuadrados en una pantalla, que además funciona de forma independiente

al modelo original. Verla se acerca a la sensación que pueda tener un detective tras la pista de un asesino serial que está siendo copiado, impresionado por el nivel de maestría en la copia de los asesinatos. El equipo que armó Howley mimetizó el universo fílmico de los Coen al mismo nivel, logrando que el mundo de ficción llamado *Fargo* crezca, evolucione y madure al mismo tiempo.³

Howley llama a este experimento una antología de los hermanos Coen. La segunda temporada revolverá alrededor de un suceso en 1979 en el pueblo de Sioux Falls, con la madre de la protagonista de la primera temporada. El universo *Fargo* crece en espacio y tiempo. El reto es enorme. **AAA**

³ *Hannibal* y *Bates Motel* son dos ejemplos interesantes pero distintos a *Fargo*, ambas con dos temporadas hasta ahora. Amplían el universo fílmico mediante la analepsis: cuentan respectivamente el pasado de Hannibal Lecter y de Norman Bates (y su madre). Son los mismos personajes. En cambio *Fargo*, la serie, toma como personaje el triángulo entre Minnesota, Dakota Norte y Dakota Sur, cerca de la frontera canadiense. El “personaje” que lo cubre todo y le da continuidad es ese preciso universo ficticio.

