

PRECARIZADOS Y SOÑADORES

Crítica a *La noche está marchándose ya* (Ezequiel Salinas y Ramiro Sonzini, 2025)

POR ALEJO ALONSO SUAREZ

La historia es la del recorte. Uno de los proyectoristas de un cine municipal es despedido. No sólo eso: despedido y re-ubicado como guardia nocturno en el mismo edificio. El acuerdo es triste, vago, deprimente en su informalidad. A ninguna de las partes le sirve de forma concreta pero tampoco los perjudica. Al ejecutor del recorte lo podemos imaginar menos apesadumbrado por la culpa de despedir a un empleado; al empleado, no tan asustado por la incertidumbre del futuro, a mitad de camino entre estar y haberse ido. La situación es evidentemente despereja y la decisión del despedido, por ello, resignada, pero decisión al fin. Mal que mal, el orden habitual se modifica lo menos posible; todo es decepcionante y agotador y por ello, familiar y cotidiano. Una película sobre un cine que existe fuera de la pantalla (el Hugo del Carril) y sobre las desventuras que lo desarman, tan similares a las que atraviesan instituciones públicas no ficcionalizadas.

Todo pasa rápido para el Pelu (el ex-proyectorista interpretado por Octavio Bertone). No le alcanza para compartir el alquiler con su amigo, deja el departamento y se muda clandestinamente al cine. Dicha mudanza será motivo de conflicto más adelante, pero lo que primero se configura es, por el contrario, un escenario de una comodidad total, en el que el goce y la precariedad son una misma cosa; un pequeño paraíso personal de cervezas y proyecciones del Hollywood clásico que anula a su personaje, como si fuera el habitante de una casa a la que sólo puede acceder si está en peligro de derrumbe. La inacción hace sistema incluso cuando la casualidad y la amistad hacen entrar nuevos intrusos: un grupo de trapitos, o una trabajadora de OnlyFans que acuerda hacer contenido pornográfico en la sala y repartir las ganancias con Pelu. Entre las butacas, un celular sobre un trípode y una transmisión en directo para redes; afuera, Pelu observa a través de la pantalla a su amiga desnuda. La escena es más que suficiente para ilustrar el fracaso financiero de la sala y llevar a cabo una humillación casi paródica, pero su tono es impreciso y el efecto se acerca al desconcierto. La sensación es que algo está pasando en esas noches más y menos solitarias, más y menos exóticas, más allá del funeral privado del cine a manos de un recorte que parece ser incompatible. Algo que brilla pero no resplandece, que se muestra sin desplegarse.

Las elecciones de fotografía de la película son un apartado imposible de ignorar. Si tanto las tensiones de la trama como las particularidades con que se despliegan dotan al relato de una cercanía familiar y deprimentemente coyuntural, la estética visual, por el contrario, hace aparecer un misterio que tarda en revelarse como contenido. Dicho vagamente, la noche en esta película está repleta de pequeños brillos: la lámpara cuyo contorno se difumina, los ojos como de vidrio que reflejan lo que ven en la pantalla, la linterna solitaria que recorre la inmensidad del edificio vacío. Desde el primer plano, el blanco y negro de la imagen resalta una belleza desolada que remite a cierta estética clasicista del melodrama, a películas en las que los personajes se sienten diminutos y vencidos por el mundo, y para los que el cine conjuró siempre un refugio –una posible referencia, también noctámbula desde su título: *It Happened One Night* (1934) de Capra. Sin embargo, no es que *La noche está...* establezca dicha estética como sistema. Son meras reminiscencias con las que se permite jugar para que su universo diegético mantenga una relativa distancia con el espectador, como en esa otra secuencia de la primera noche, en la que Pelu recorre el edificio oscuro y vacío. Las escaleras y los pasillos se funden en un solo plano de forma imprecisa y su linterna se mueve entre las imágenes, ilocalizable. El Hugo del Carril de pronto parece traer algo del terror y el fantástico, de historias de mansiones embrujadas o castillos abandonados.

Sin embargo, el vínculo más íntimo con el clasicismo aparece desde la cita. Entre las películas que miran Pelu y sus compinches (todas antiguas), la más nombrada es *Man's Castle* (1932), de Frank Borzage. Cuenta la historia de una pareja pobre que atraviesa la Gran Depresión en Estados Unidos, de las tensiones entre una mujer que no cree necesitar más que el amor de su novio y un hombre que siempre está pensando en estar en otro lado. Como con varias de las películas realizadas antes del código Hays, esta es una que, vista desde el presente y con el relato del cine norteamericano ya consolidado, resulta insólita y poco probable. Es difícil creer que haya varios casos en los que el cine de Estados Unidos se sumerja en la historia de personajes pobres sin que la representación llevada a cabo resulte falsa y descomprometida. Aquí, la clase social de los personajes es algo más que el disfraz con el que se nos presentan porque Borzage tiene la capacidad de sostener conflictos universales en el vínculo con los matices morales que presenta el contexto. El período de tiempo en el que el cine de género existió previo al código Hays habilitó esa estética irrepetible: novelesca y coyuntural, sucia y romántica, decepcionada y soñadora. En la película de Borzage, el protagonista, interpretado por Spencer Tracy, necesita que la claraboya que está sobre sus cabezas esté abierta a la hora de dormir para poder ver las estrellas. Como en la película cordobesa, acá la noche también guarda un brillo particular que se traduce en el anhelo de un futuro distinto.

En este sentido, el título elegido por Sonzini y Salinas puede resultar algo enrevesado, engañoso incluso, porque se trata del recorte de una estrofa musical más grande, de la que aísla exclusivamente el sentido de la pérdida. La oración nos habla de algo que se va –a priori, a tono con la decadencia que transmite la historia de la precarización de un cine– pero la canción completa revela la esperanza de un sueño que llega.



Yo te diré, temblando la voz

El tiempo va deprisa y ese día que soñamos vendrá

Apaga la luz, la noche está marchándose ya

Un fogón ilumina los rostros del grupo que canta al unísono, y Pelu escucha. La escena es el momento de una enunciación que se incluye dentro de un proceso más grande, que se inicia con la irrupción del grupo de amigos al edificio. Son pequeñas peripecias las que definen esa convivencia que roza el encierro y que terminan de dar forma a una dinámica en la que la hermandad y la generosidad aparecen como reacciones naturales en la interacción social. En una de ellas, Pelu le presta su celular a uno de sus *¿roomies?* para que mande un mensaje de voz declarándosele a la mujer que le gusta. Más tarde, llevan a cabo socarronamente una larga competencia de pedos que interrumpe el silencio de una proyección. La atención se corre del cine hacia los amigos porque entre ellos se condensan los sentimientos que antes mirábamos en la pantalla de la sala, aunque en última instancia esa realización permanezca estéril, insuficiente para que el protagonista reaccione antes de que llegue el hondazo de realidad.

Pero *La noche...* en definitiva, sueña. Se trata de una proyección utópica pero escurridiza, difusa, inconsciente, que le permite trascender los límites a los que podría someterse una estética del realismo social. Si de *Man's Castle* podíamos destacar que el contexto social mantiene un vínculo íntimo con las tensiones dramáticas con las que lidia la trama, en este caso podemos hacer el movimiento inverso: decir que es más que una novedad que una película le deje lugar a los problemas del alma para pensar su tiempo. Hay una noche en la que Pelu se encuentra de vuelta solo y practica un karaoke privado. La escena deja de ser cómica rápidamente: está borracho y lo vemos entre angustiado y furioso, gritando las letras de su canción. Ahora que las puertas se abrieron para la participación de diversos intrusos, el disfrute personal del espacio parece imposible, y se ve reemplazado por la impotencia de no tener a dónde dirigir el enojo, los gritos que rebotan contra las paredes de esa sala insonorizada. Es el punto en el que la película de Sonzini y Salinas termina de separarse del panorama del cine contemporáneo argentino – imposible no pensar en *Puan* como correlato del apocalipsis de las instituciones públicas –, pero también de las obras más reconocidas del nuevo cine argentino de la década del 90: el retrato del sujeto social no es la obra en su totalidad, sino un punto de partida sujeto a interrogantes y posibilidades motivadas por la potencia de los sueños –en el sentido de un deseo último, un horizonte. ¿Cuántas películas dedicadas al clima de época en el que se crearon están dispuestas a decirnos que podemos ser distintos?

La pregunta que se pone en movimiento no es tanto por la identidad en sí misma como por la capacidad de asumirla; se trata mucho más de esa sensibilidad cansada que vuelve inasible y lejano a lo que la rodea cercanamente, y que tanto nos espeja como espectadores contemporáneos. Condenado a la pasividad, la verdadera reacción de Pelu sólo llega cuando el inminente cierre del cine se confirma. Una derrota puntual puede ser favorable en la larga disputa por los espacios, y para nuestro protagonista es el último paso antes de la aceptación de una total marginalidad: una vez despedido, se convierte en uno más del grupo de trapitos y trabaja



en los semáforos de las calles de Córdoba. Es escueta y críptica la forma en que nos llega esa información: vemos a los personajes moverse entre los autos, charlar entre ellos, juntar y pasarse plata de mano en mano, todo encuadrado distancientemente –un teleobjetivo hace ver la calle como un desierto– y sin sonido diegético. Lo que se da por entendido viendo la secuencia siguiente es que entre esos apretones de manos se gestiona la posterior irrupción en el abandonado Hugo del Carril. Se trata definitivamente del tramo menos esperado y más falible en términos de construcción narrativa –hay una omisión del momento puntual en el que el personaje toma la decisión más radical de la película que le quita definición a su transformación– pero incluso esas falencias pueden resultar conducentes a la hora de pensar una respuesta desde la estética: la subterrneidad que reivindica el film como identidad política necesariamente tiene que tener un efecto descolocante. Si nos resulta ajena la soltura con la que se realiza la toma del edificio abandonado es porque el grupo que la lleva a cabo ya es parte de lo otro para nosotros. El plano final es una invitación, y una síntesis efectivísima del choque entre la condición marginal –que acá es decir ficcional– de los personajes y la normalidad coyuntural desde la que se sitúa nuestro punto de vista. Porque entre las paredes que rodean al recinto clausurado puede leerse, rayado, un “*Milei culiadazo*”, pero los personajes que las tiran abajo, acompañados de la imponente figura del edificio abandonado, conforman un aspecto oscuro y crepuscular, casi salido de una película de Carpenter. En la voluntad de sostener esa tensión estética se cifra una imaginación política.

Alejo Alonso Suarez (ENERC)

AleAS2004@gmail.com

Estudiante avanzado de la Licenciatura en Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes, estudiante de Guion en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica.