



Raúl Beceyro



Hay vida después de Netflix

Por esas vueltas que tiene la vida, estoy abonado a Netflix, y en consecuencia, veo lo que Netflix me ofrece, ya que no tengo televisión ni ningún otro sistema de *streaming* para ver películas. A primera vista tengo ante Netflix una impresión contradictoria; al mismo tiempo que me parece ofrecer diferentes opciones (distintas películas de varias nacionalidades, series, etc.), lo que hace que Netflix parezca un cable, con diferentes canales que ofrecen materiales muy distintos, tengo la impresión de encontrarme, siempre, ante lo mismo. Hay reiteración de contenidos (series policiales con violencia, muerte, sexo), aun cuando los orígenes difieran: pueden ser series estadounidenses, inglesas, polacas, surcoreanas, son todas muy, muy parecidas. Pero aun así pienso que todo juicio sobre Netflix, así, en conjunto, tendría que ser matizado, porque habría excepciones, y me parece que deberíamos tratar de aplicar, con Netflix, eso que Adorno decía con relación a la práctica de la estética, y que, parafraseándolo, podríamos enunciar así: la reflexión sobre el cine debe desarrollarse hoy en zonas que en otra época hubieran sido solo ejemplos. Así, voy a tomar 5 ejemplos de materiales (films, series) que he visto en Netflix, y que deberían dar una idea precisa de lo que es Netflix. Netflix, de alguna manera, es todo esto.

1. Bobby Kennedy for President



La serie sobre la vida de Robert Kennedy (4 episodios de 1 hora cada uno) tiene un contenido sorprendente: se incluyen largos fragmentos de dos clásicos del cine documental: **Primarias** y **Crisis**, dos films extraordinarios realizados por el grupo de grandes documentalistas estadounidenses: Richard Leacock, D.A.Pennebaker, Albert Maysles, Robert Drew. **Primarias** cuenta, en detalle, el enfrentamiento de dos precandidatos demócratas: John Kennedy y Hubert Humphrey, en las elecciones primarias en el estado de Wisconsin, en 1960. **Crisis** cuenta el enfrentamiento entre el gobierno federal de Kennedy y el gobernador de Alabama George Wallace, en torno a la integración racial en la universidad de Alabama, durante la presidencia de Kennedy.

Los dos films, junto a los documentales canadienses contemporáneos **Días previos a Navidad** y **La lucha**, establecen lo que se puede llamar el cine documental moderno, que aún hoy sigue delimitando el territorio del cine documental.

No solamente la serie sobre Robert Kennedy muestra largos fragmentos de los dos films, incluyendo la voz en *off* que se escucha en los films originales, sino que también aparece D.A.Pennebaker, uno de los realizadores, cuando vemos material filmado por Pennebaker cuando Robert Kennedy se postula, y gana, la

banca de Senador por Nueva York. El día en que Kennedy asume esa banca, Pennebaker lo acompaña en su auto y lo filma yendo en dirección del Senado.

No solo eso, sino que, cuando, utilizando material de **Crisis**, vemos al presidente y a su hermano, con colaboradores, discutiendo en la Casa Blanca sobre cómo lograrían superar el enfrentamiento con el gobernador Wallace en la puerta de la Universidad de Alabama, vemos una toma, no utilizada en **Crisis**, en la que el presidente le indica al *cameraman* que detenga la filmación, la cámara apunta al piso, donde se ve el grabador, y viene el corte. Ahí uno se da cuenta de que esa toma también la tenía Pennebaker en su archivo, aunque él no aparezca en ese momento de la serie, y que la prestó para el documental de Netflix. También uno se pregunta cómo, teniendo una toma en la que el presidente Kennedy indica que se deje de filmar, no fue incluida en **Crisis**, siendo una toma que, si se consiguiera en la filmación de un documental actual, seguramente el realizador se apresuraría a incluir en su film. Y la respuesta a la pregunta ¿por qué no se incluyó esa toma en **Crisis**? es que seguramente los cineastas pensaron que hacerlo significaría mostrar algo que pertenecía a la intimidad del presidente Kennedy, y por una especie de pudor no incluyeron esa toma, o quizá el propio Kennedy les ordenó que la sacaran.

Ahora, gracias al documental de Netflix, dirigido por la cineasta Dawn Porter, nuestro recuerdo de **Crisis** incluye esa toma que no está en **Crisis**.

Hay un momento perturbador en la serie de Netflix. En cierto momento se cuenta que el candidato John Kennedy se entera que Martin Luther King está en la cárcel y le sugieren que hable con la mujer de King para manifestarle su simpatía y comunicarle que iba

2. Soupçons / The Staircase

a hacer lo que pudiera para que su marido fuese liberado. La voz en *off* nos dice que Kennedy la llamó por teléfono y lo vemos, en efecto, hablando por teléfono. Ahora bien, quien haya visto **Primarias** sabe que esa toma no muestra a Kennedy hablando con la mujer de King, sino que muestra un momento de la noche de la elección primaria, y que Kennedy está escuchando por teléfono los resultados de la elección. Desconcierto y desilusión produce esta «mentira» del film, porque uno supone que la llamada telefónica existió, porque en eso se le cree a la serie, pero uno sabe que no es «esa» llamada.

Hay ejemplos de mentiras en el cine semejantes a esta. Ya se sabe que tomas que, en **Noche y niebla** de Alain Resnais, muestran la vida en los campos de concentración (detenidos tomando una taza de sopa, por ejemplo) han sido filmadas, en realidad, después de la liberación de los campos. Eso quizá en la época de **Noche y niebla**, que fue realizada en 1955, no era considerado muy grave, pero años después, cuando se ha generalizado un uso más estricto de tomas y fotografías de archivo, puede ser algo criticable.

Gracias a Netflix, entonces, en su serie «Bobby Kennedy for President», tenemos el placer de ver varias partes de **Primarias** y **Crisis**, y uno piensa que gente que no ha visto esos dos documentales extraordinarios, tiene la posibilidad de verlos, aunque sea parcialmente, y de ver y escuchar a Pennebaker, y de ver tomas filmadas y nunca montadas de Robert Kennedy, y, sobre todo, ver esa toma en la que el presidente Kennedy dice a Pennebaker (que estaba en Washington, mientras Leacock, en ese mismo momento, filmaba en Alabama al gobernador racista George Wallace), que pare la filmación.



La serie **Soupçons**, en francés, o **The Staircase**, en inglés, puede verse actualmente en Netflix, y tiene su historia.

Su director, Jean-Xavier de Lestrade, había realizado en el año 2001 un documental extraordinario: **Un culpable ideal**, que había recibido el Oscar al mejor documental, y que cuenta la historia de Brenton Butler, joven negro acusado de haber asesinado a una mujer blanca, en un hotel de Jacksonville, ciudad del estado de Florida. El protagonista del documental es, sin duda, Patrick McGuinness, Defensor público, que defiende a Brenton y que logra establecer su inocencia. Al mismo tiempo, en ese mismo 2001, Lestrade empieza a filmar una historia también policial, en la que hay también un juicio, y que desemboca en la serie que podemos ver en Netflix. El 9 de noviembre de 2001 se produce la muerte de Kathleen Peterson, de la que se acusa a su marido, Michael Peterson, novelista. En octubre de 2003, cuando Peterson es declarado culpable del asesinato de su mujer, termina la primera etapa de la serie, los primeros 8 episodios, que en ese momento, y por varios años, fue todo lo que se conocía del film de Lestrade, que desde el comienzo tenía la forma de serie, con sus 8 episodios. Hoy, en Netflix, se pueden ver 13 episodios, los 8 ori-

3. Roma

ginales más los 5 que narran los avatares del caso, desde 2003 hasta el 22 de febrero de 2017.

En 2003 Peterson es condenado y llevado a la cárcel, donde permanece durante 8 años.

En 2011, 10 años después de la muerte de Kathleen Peterson, casi 8 años después del final del capítulo 8 de la serie, debido a otro proceso que descubrió que uno de los expertos del caso Petersen había cometido muchas irregularidades, se reabre el caso Peterson, y Lestrade sigue filmando los avatares del proceso.

Así vemos cómo fracasa un pedido de los abogados de Peterson para que se anule el proceso, y como van pasando los años hasta que se ofrece a Peterson dos posibilidades: un nuevo juicio o un procedimiento por el cual admite su culpabilidad y todo termina ahí. Es lo que decide hacer.

El caso Peterson tiene un elemento de ambigüedad que no tenía de ninguna manera el anterior, gran film de Lestrade: **Un culpable ideal**. Ahí se llegaba al extremo de identificar al verdadero culpable del crimen del que se acusaba a Brenton Butler. Aquí el espectador se queda con la duda de qué fue lo que realmente pasó. Y eso a pesar de que, en los minutos finales de la serie el Juez de la causa, que lo fue a lo largo de tantos años, confiesa que quizá no actuó bien, permitiendo la introducción de pruebas que perjudicaban a Peterson. Y que él hubiera tenido una duda razonable que hubiera favorecido a Peterson. Aun así el espectador queda sin saber qué pasó.



En su momento **Roma**, dirigida por Alfonso Cuarón, fue la carta de triunfo de Netflix para probar que podría ser una empresa poderosa que produjera buenas películas. La obtención de premios en festivales internacionales y del Oscar a mejor film extranjero fueron la prueba de eso. Veamos cómo son los minutos iniciales de **Roma**.

La primera toma del film es un plano fijo, de un piso, tomado desde arriba, con detalle de las baldosas. Luego entra en cuadro un baldazo de agua, y el prolongado plano fijo, sobre el cual van los títulos, continúa, gracias a una panorámica vertical, con un plano general del pasillo-entrada de la casa cuyo piso está baldeando la empleada doméstica. Ese plano inicial de **Roma** continúa siguiendo a la criada, que termina de baldear el patio, y luego se dirige a un cuartito que está en el fondo, del cual sale unos momentos después, y entra en la casa. Corte, fin del plano inicial. Ya desde el comienzo recibimos varios mensajes. En primer lugar, gracias al blanco y negro, porque el film es en blanco y negro, se nos dice que nos encontramos con un film «artístico» y que además «tiene los medios». Curiosamente el color está, hoy en día, al alcance de cualquiera, es lo más fácil y lo más barato. El blanco y negro requiere un trabajo sobre la imagen que solo se lo permiten quienes tienen dine-

ro. Qué paradoja: el austero blanco y negro convertido en eso.

Además, la segunda vez que vemos al agua jabonosa invadir el campo, en el reflejo del vidrio del techo en el agua, vemos la sombra de un avión atravesar el cielo, lo que vemos reflejado en el piso.

Una duda atraviesa la cabeza del espectador. Antes, en otra época, la toma de una multitud era la prueba de que, alguna vez, había habido una multitud frente a una cámara. Ya no es tan así. Sabemos que gracias a novedosos efectos especiales (en los títulos de **Roma** figuran varios especialistas en efectos especiales), es posible ir formando, de a una persona, esa multitud. Incluso uno puede pensar en Cuarón que, teniendo la idea de que un avión podía verse, reflejado en el agua, lo consulta con sus colaboradores, quienes le dicen: «lo arreglamos después». Esta expresión, que en otra época era una excusa para no hacer, en filmación, lo que era necesario, y para dejar para más adelante algo que, quizá, no se iba a hacer nunca, ahora es mucho más real. Hoy se puede, efectivamente, «arreglar después» casi todo. Por ejemplo: añadir a la imagen del film el reflejo de un avión en el agua del piso.

La toma siguiente es en el interior de la casa, que se nos muestra en una panorámica continua, que sigue esporádicamente lo que sucede en el plano (los movimientos de la mucama durante la limpieza de la casa), y más bien «por su cuenta» la cámara nos muestra ese interior. Solo al final del plano la cámara se detiene, y pasamos a un plano del exterior de la casa, donde la mucama sale apurada en dirección de la escuela, que vemos en la toma N° 4 del film.

Los chicos llegan de la escuela, llega su madre, comen. Luego, en la terraza, la criada lava la ropa mientras

los chicos juegan y la cámara se mueve mucho, por toda la terraza, viendo la ropa colgada, las otras terrazas, etc.

Llega el hombre de la casa, estaciona su auto dificultosamente, entra en la casa. Luego la familia entera, y la criada, miran televisión, y así llegamos al minuto 15 de la película.

Es todo lo que pude ver de **Roma**. Me pareció ver claramente, en estos 15 minutos iniciales, eso que Godard calificaba como «intención». Godard criticaba el cine de Chantal Ackerman por el gesto ampuloso, deliberado, al tratar de convertir un film en un objeto artístico. Ese gesto está presente en todo momento en **Roma**. Me sentí, como espectador, como un chorlito a quien trataban de venderle un buzón. Me dije: «conmigo no, a mí no». Dejé de ver **Roma** y por eso no puedo seguir hablando de **Roma**. El malentendido que supone **Roma**, esa película hecha con el dinero de Netflix y que es, sin embargo, buena, es excesivo. No quiero ser el gil a quien engrupen panorámicas porque sí, dado que no siguen ninguna acción, pero que evidencian a un autor, a un artista. Yo había visto otro film de Cuarón, **Gravedad**, y había sentido la misma incomodidad. Ahora, con **Roma**, la sensación es intolerable: a mí no me agarran con esa mezcla virtuosa de arte y dinero. El cuento de Netflix poniendo dinero para hacer obras de arte: a mí no me lo hacen más.



4. El Irlandés



Conozco gente que ha visto **El Irlandés** en el cine, en las pocas semanas en que se dio en los cines. En ese caso la vieron como una película, larga, pero una película. Quienes la vimos en Netflix creo que muy difícilmente pudimos verla entera, completa, sin cortes, sin levantarnos para ir al baño, o para buscar algo para picar. Yo la vi, en un solo día, pero en 4 partes, como si fuese una serie de 4 episodios de cerca de una hora cada uno. De tal manera se hace difícil percibir la «estructura» del guión. Porque después de la toma inicial de **El Irlandés**, ese travelling que recorre todo el geriátrico donde está Robert De Niro, ya muy anciano, vemos los preparativos del viaje que había hecho con su mujer y Joe Pesci y su mujer, hacia Detroit, en principio para asistir a la boda de la hija del abogado de los mafiosos (vemos la invitación), pero que en realidad va a culminar con el asesinato de Al Pacino. Eso va a suceder a las 2 horas 45 minutos, y entonces el viaje en auto tendría que sostener el relato durante todo ese tiempo. Imposible. La triquiñuela del guión (tener como columna vertebral del relato ese viaje en auto) es impotente para sostener la estructura. Pregunta: ¿a quién se le ocurrió eso? Uno no puede dejar de pensar en «otros viajes» que funcionan como ejes de la narración: el de **Cuando huye el día** de Bergman, o el de Ozu viajando a Tokio. Perdón Bergman y Ozu.

El Irlandés es, con **Roma**, otra apuesta de Netflix para unir negocios y arte. Se sabe que Scorsese no podía juntar el dinero para hacer su película y que el mecenas Netflix dijo: «aquí está». Así Scorsese pudo hacer su film.

Se sabe también que parte de ese presupuesto se gastó en efectos faciales, otro aspecto perturbador del film. A De Niro y a Pesci, sobre todo, se los ve raros, como si tuvieran una máscara de goma. Creo que deberían haber gastado ese dinero, mejor. Uno recuerda que era mediante el maquillaje que se rejuvenecía o se envejecía a un personaje en otras épocas. Ahora es mediante el costoso mecanismo de efectos digitales. No se progresó mucho.

El Irlandés es «otra» película de Scorsese. Hay espectadores que disfrutan del cine de Scorsese y que lo elogian. Nunca pude sentir ese goce. Ni siquiera con sus primeras películas (siempre cuando uno quiere hablar mal de un cineasta, se elogia su primer film). Siempre me pareció desordenado, caótico y su visión sobre los seres humanos me resultó incomprensible: no sé lo que piensa de nada. A veces uno ve a Scorsese hablar sobre otros cineastas y entonces uno advierte que es alguien que se da cuenta de que esos otros cineastas son grandes cineastas, y que hacen películas mejores que las que hace él mismo.

5. Nisman. El fiscal, la presidenta y el espía



La serie sobre Nisman, estrenada en Netflix el 1º de enero de 2020, despliega un panorama que va más allá de la propia serie, y apunta a algo que podría llamarse el cine hoy, o, lo que ve la gente hoy.

Los espectadores argentinos tienen un problema con la serie sobre Nisman, o más bien la serie tiene un problema con los espectadores argentinos: cada uno de nosotros ya tiene una opinión sobre el caso Nisman (ya sabemos si fue homicidio o suicidio, si Cristina lo mandó matar o no, si Stiuso manejaba a Nisman o no como un títere, si la fiscal Fein o el Secretario Berni (¿pero qué hacía Berni esa noche en el departamento de Nisman?) caminaban sobre el charco de la sangre de Nisman, o no. Y así con todo.

Todo argentino ya tiene una respuesta a cada uno de esos interrogantes, y si la película no dice lo que uno piensa (o si la película muestra a alguien diciendo algo diferente a lo que uno piensa), entonces la película está mal. Ahora bien: ¿qué dice la película del caso Nisman? En búsqueda de una cierta neutralidad, la película da la palabra a todas las voces posibles. Es una manera de contentar a todos sus posibles espectadores, o de demostrar que estamos ante un trabajo «serio, profesional». (He escuchado a comentaristas radiales pronunciar reiteradamente estas dos palabras.)

Además el relato se moldea en un formato típico de Netflix: es una serie de 6 episodios de una hora cada uno, lo que convierte a la película en un relato de unas 6 horas. En esas 6 horas, entonces, se dice un poco todo lo que se ha dicho sobre el caso Nisman. En primer lugar se da la palabra a Oscar Parrilli y a Sergio Berni, funcionarios del gobierno de Cristina Kirchner, a la fiscal Viviana Fein, al espía Jaime Stiuso, al acusado Diego Lagomarsino, el fiscal Luis Moreno Ocampo, y se reproducen dichos del propio Nisman, de su ex esposa Sandra Arroyo Salgado, etc.

Con algunos de esos testigos se establece cierta cercanía, como la fiscal Fein, con quien se viaja en auto y a quien se la deja hablar extensamente.

Cada uno de estos participantes dice lo que piensa respecto a cada uno de los aspectos del caso Nisman, lo que convierte a la serie en un inventario de todas las explicaciones posibles. Así la serie es tan pletórica, caótica e inexplicada como la realidad, al reproducir la realidad, lo que se produce cuando decide adoptar esa forma «neutra» de mostrar la situación.

Reitero que al tener uno, espectador, la opinión ya formada sobre, por ejemplo, Berni, Lagomarsino o Fein, al escucharlos, no se tarda en encontrar motivos para seguir pensando lo que se pensaba antes de ver la serie. Me pareció ver, hacia el final de la serie, cierta inclinación del film a privilegiar una explicación sobre las otras respecto a la muerte de Nisman (algún comentarista deslizó una afirmación parecida), pero eso quizá se deba a lo que pienso «por fuera» del film.

Pero hablemos un poco de cine. Al adoptar el «formato Netflix» de la serie de 6 episodios de una hora, el realizador Justin Webster se enfrenta a una tarea gigantesca: cómo elaborar ese relato de 6 horas. Para

hacerlo acude a procedimientos dudosos. Por ejemplo se reiteran tomas que se ven varias veces y hay situaciones que se repiten; además se utilizan materiales muy poco nobles, por ejemplo esas «tomas de ficción», que aparecen frecuentemente en el relato. No se llega al extremo de ficcionalizar completamente momentos del relato, lo que sí se haría si alguien parecido a Nisman hiciera algunas de las acciones que en la realidad hizo Nisman, pero casi se llega a eso. Vemos a la fiscal Fein (a quien reconocemos por la blusa que lleva puesta) hacer algo, y todos sabemos que no es la fiscal Fein, sino alguien vestida como ella iba vestida, o al menos eso puede pensarse, en el minuto 53 del episodio 2 de la serie. Pienso que no es la verdadera fiscal Fein, porque si lo fuera, ¿por qué no mostrar su cara?

No he logrado desentrañar la lógica que gobierna el relato. Porque la cronología no lo ayuda. La serie va y viene, delante y atrás, y cada tanto se nos muestra una línea de tiempo que, creo, agrega aún más confusión, pretendiendo aclarar las cosas. Creo que un espectador tranquilo, no comprometido con ninguna de las hipótesis que se puedan emitir, queda, al final de la serie, más confuso que antes de verla.

Otro elemento que viene, creo, del formato Netflix, además de la duración excesiva, es el uso de tomas realizadas con «dron». Esas tomas son una especie de toma con grúa exacerbada (ah, la extraordinaria toma con grúa de **A la hora señalada**, que también se puede ver ahora en Netflix, cuando Gary Cooper queda solo en la calle desierta, y lo vemos «de arriba», desolado). Curiosamente, al pretender describir el lugar en el que se producen los hechos, se da a la ciudad de Buenos Aires un aspecto muy genérico: Buenos Aires filmado con un dron se parece a Es-

tambul filmado con un dron y se parece a Nueva York filmado con un dron. La distancia que se pone entre la cámara y eso que se filma, nos separa de la ciudad de Buenos Aires.

Se utiliza una toma desde un dron no cuando el relato la necesita, sino cuando se tiene el dinero necesario para alquilar el dron. Y toda serie de Netflix que se precie debe manifestar esa opulencia. Por eso abundan en la serie de Nisman las tomas desde un dron. Se podría objetar a todo lo que he dicho, que la realidad conduce al cineasta a desplegar las cuestiones de esa manera, que las 6 horas son necesarias para hablar de todo de lo que la película habla, y que finalmente las tomas con dron son también necesarias.

Tengo la prueba de que esas objeciones no son ciertas. Se encuentra en otro film, realizado por el mismo realizador, Justin Webster, que se llama **El fin de ETA** y se puede ver, también, por Netflix.

Esta película cuenta la prolongada, trabajosa historia que condujo al fin de la actividad terrorista de la organización vasca ETA. Todo comienza con un breve resumen de las tentativas fracasadas de negociaciones con ETA llevadas a cabo por el gobierno socialista de Felipe González en 1989 y el gobierno conservador de José María Aznar en 1998–99 (se nos informa de todo esto gracias a un cartel). La primera imagen de la película es la del entierro del dirigente socialista Juan María Jauregui, asesinado por ETA en 2000. Y ahí entran en acción Jesús Erguiguren, socialista vasco y Arnaldo Otegi, dirigente de la izquierda nacionalista vasca, estrechamente vinculada con ETA. Ellos dos van a ser los protagonistas del film, porque empiezan a conversar, entre ellos, sin ningún mandato de sus compañeros de partido, que ni siquiera sabían que ellos estaban empezando esa serie de



conversaciones exploratorias que, 10 años después, conducirían al fin de la violencia política, anunciada por tres encapuchados de ETA, en 2011. Ese es el fin de la historia, y el fin de la película. El eje que la recorrer coincide con la cronología de la lucha de quienes hicieron todo lo que podían, en todo momento, para llegar a la paz. En primer lugar Erguiguren y Otegi, quienes nos van contando las tentativas, frustradas, de esos más de 10 años. Y luego, claro, la realidad suministra el final feliz del triunfo de los buenos, la llegada de la paz.

El fin de ETA es un film que dura 1 hora 46 minutos. No tiene ningún «formato Netflix» ni ninguna necesidad de alargar situaciones, ni necesidad de ficcionalizar ninguna toma. El film dura lo que tiene que durar, y no hay ningún factor externo que condicione desarrollo, duración, estilo.

Porque, claro, en **El fin de ETA** no hay ninguna toma hecha desde un dron, no hay ningún signo exterior de riqueza.

Uno puede preguntarse cómo el mismo director tomó todas las decisiones buenas en **El fin de ETA** e hizo todo lo contrario con la serie sobre Nisman. Creo que él debe darse cuenta y que hoy debe estar jurando que nunca más Netflix lo va a agarrar. O quizá está preparando una próxima serie para Netflix.

CRISTINA KIRCHNER CRÍTICA DE CINE

A partir de la exhibición, en Netflix, de la serie sobre el Fiscal Nisman, se han escuchado muchas opiniones. Una de las más interesantes, debido a la implicación de quien la emite, es la de la entonces presidenta Cristina Kirchner. En un largo texto Cristina Kirchner emite juicios, digamos, técnicos, sobre la serie: «di-

rección, producción, edición, fotografía, cámara, música (...) ritmo *in crescendo* francamente memorables.» (Tengo una opinión distinta a la de la ex presidenta: si hay algo que la serie no tiene es ritmo: a lo largo de 6 horas, con idas y vueltas, una cronología manoseada, y una velocidad uniforme, la serie olvida que el ritmo en cine es, justamente, cambio de velocidad, y solo una mirada muy, muy ingenua puede pensar que la serie sobre Nisman tiene ritmo; por el contrario, es exangüe.)

Ese franco elogio de la serie se inicia ya con el título del artículo: «La paradoja argentina o cuando Netflix hizo lo que tendría que haber hecho Comodoro Py y Comodoro Py hizo lo que hace Netflix». Esta observación señala una característica básica de la serie sobre Nisman: al intentar ser «una investigación seria», muestra de un periodismo concienzudo, lo que hace, presentando todas las hipótesis posibles, es equipararlas, haciéndolas equivalentes.

Pregúntense un momento, ante una serie que ha adoptado ese punto de vista (neutral, presentando todas las versiones posibles), qué posición adoptaría alguien implicado en el asesinato de Nisman: que lo ha ordenado, o que lo ha dejado hacer, o que dispuso limpiar las huellas de los asesinos. Estaría contentísima: creo que se diría «zafé». Porque si bien se dice que está implicada en el hecho, también se dice que no lo está, o que la madre de Nisman tiene cosas que ocultar, o que Nisman era mujeriego o mil cosas más. Así Cristina Kirchner saluda que las acusaciones en su contra se diluyan entre muchas otras cosas. Por lo menos va a zafar en beneficio de la duda. No solo eso. La prestación que hace la Fiscal Fein en la película, que defiende la tesis del suicidio (el detalle del lapsus «lamentablemente» al no encontrarse hue-

llas de pólvora en las manos de Nisman no es más que la corroboración de la «militancia» de Fein por la teoría del suicidio), es apreciada especialmente por Cristina Kirchner: «Si antes de ver este documental alguien me preguntaba qué opinaba del trabajo de la fiscal del caso Nisman, Viviana Fein, hubiera dicho, cuanto menos y que sea publicable, que no había dado la talla. Sin embargo, luego de haber visto todo lo que hizo, con filmaciones, fotos, testimonios y haber escuchado su propia palabra. *Chapeau*».

La película no es «neutral» cuando muestra a la Fiscal Fein: la cámara la acompaña en su auto (lo que no hace con ninguna otra persona), compartiendo, podría decirse, su intimidad, y la incluye varias veces teniendo «la última palabra»: aparece el programa de Lanata acusándola de haber caminado sobre la sangre de Nisman y «después» ella explica que eso no tenía ninguna importancia, porque ya se había filmado todo convenientemente. Fin de la cuestión.

Cristina Kirchner entonces saluda un trabajo periódico que disuelve las acusaciones en su contra en medio de una multitud de otras afirmaciones, y trata de manera muy considerada a la Fiscal Fein que, defendiendo a capa y espada la tesis del suicidio, absuelve a Cristina de culpa y cargo. Netflix la absolvió.

Hasta aquí 5 películas o series que he visto en Netflix. Sé lo que pienso de cada una de las películas o series sobre las que hablé. No sé lo que pienso de Netflix.

Queriendo encontrar similitudes con el pasado, uno se pregunta qué pensaba uno de Paramount, o de la Metro Goldwin Mayer, de Artistas Argentinos Asociados, o de la cadena de cines Clemente Lococo.

(Uno no pensaba nada de ninguna de estas empresas, o cuanto más sabía que la Metro hacía muchas comedias musicales, o que la Warner se especializaba en films policiales.)

Porque ahora Netflix viene a ser al mismo tiempo: productora, difusora, exhibidora, todo eso junto.

Además uno ve como en las producciones de Netflix los roles «artísticos» y «empresarios» se confunden. Muchos actores, y directores, aparecen como productores asociados, por ejemplo. Es cierto que hubo una época en que las grandes estrellas cinematográficas se convirtieron en productores: Burt Lancaster, Kirk Douglas fueron algunos de ellos, aunque ya existía el antecedente de los Artistas Unidos (Chaplin, Fairbanks, Pickford, Griffith). Hoy prácticamente todas las grandes estrellas tienen sus propias compañías productoras: Malpaso de Clint Eastwood es el ejemplo más notorio. Y ahora con Netflix todos los artistas participan del negocio.

Adorno decía que en la industria cultural el objeto, supuestamente, artístico era, íntegramente, una mercancía. Uno tiene la impresión de que Netflix es hoy en día el centro, el eje, de la industria cultural.

Entonces, tratemos de seguir viendo alguna buena película que se dé en Netflix, pero por favor, señores de Netflix, no traten de hacer «buenas películas».

