ESCRIBE **CARLOS ESQUIVES**



Remo busca refugio en Abril antes de una carrera decisiva. Las amenazas de sus jefes vinculan el mundo de las competencias hípicas con la criminalidad propia del cine negro.

LA HISTORIA NEGRA DE REMO MANFREDINI:

UN ANÁLISIS DE *EL JOCKEY* DESDE UNA LECTURA *NOIR*



Foto: IMDb

La película de Luis Ortega actualiza los tropos del cine negro. La historia de un hombre sin memoria se convierte en un vehículo para revivir aquellos relatos sobre identidades rotas y mundos llenos de trampas. El cineasta retoma las claves del género —el misterio, la confusión, la fatalidad—, pero las conduce hacia lo absurdo y la fabricación constante de incógnitas.

¿Quién es Remo Manfredini? O, más bien, ¿quién fue Remo Manfredini? Esa es una de las tantas interrogantes que se reconocen a lo largo de *El jockey* (Luis Ortega, 2024), película argentina cargada de misterio y varios eventos extravagantes, aunque atractivos para la expectativa de cualquier espectador dispuesto a decodificar, fabricar lecturas o solo dejarse llevar por la intriga que libera su historia. Remo, interpretado por Nahuel Pérez Biscayart, es una leyenda del mundo de la hípica que está tocando fondo, preso del alcoholismo y otros vicios, Remo recibe un ultimátum: de no ganar su próxima carrera, podría meterse en grandes problemas. No se lo dicen así, pero los antecedentes criminales de su jefe y sus secuaces lo dejan en claro. Llegado el esperado día, Remo no solo pierde la carrera, sino también la memoria. Acto seguido, acontece una extensa persecución: la confusa huida de Remo, quien se escapó del hospital tras un leve descuido, y la búsqueda desesperada de sus "dueños".

El director Luis Ortega nos presenta una película muy peculiar si se la aprecia desde su personalidad entre excéntrica y absurda. No solo se trata de los personajes dominados por comportamientos desasociados a su entorno o situación, sino también por varios hechos en concreto que rompen con la lógica o la verosimilitud. Por otro lado, si *El jockey* es analizado a partir de su conflicto, tópicos o el modo en que son representados sus personajes, resulta ser una película familiar al alinearse con los rasgos propios de un género clásico. Me refiero a sus numerosas referencias al cine negro, que parten de la figura de un personaje autodestructivo vinculado al hampa, poco lúcido respecto de su pasado o presente, y dispuesto a encontrar respuestas de su propia mano. Remo, hasta cierto punto de la trama, inconscientemente, se convertirá en detective de su propia biografía como consecuencia de su pérdida de memoria, un tropo recurrente en el cine *noir*.



UN HOMBRE SIN RECUERDOS BUSCA

En *Solo en la noche* (*Somewhere in the Night*. Joseph L. Mankiewicz, 1946) tenemos a un soldado recuperando la conciencia y no la memoria, algo que le intriga resolver luego de haber encontrado una carta que lo pinta como un individuo despreciable. Por su parte, siguiendo una línea narrativa fragmentada y cronológicamente desordenada, Christopher Nolan en *Amnesia* (*Memento*, 2000) nos narra una similar búsqueda a partir de un hombre que ha perdido la memoria y tiene que resolver el asesinato de su esposa. La amnesia para el cine negro se convierte en el punto de partida por excelencia al introducirnos en un misterio, donde un personaje abstemio de culpas que no recuerda haber sido responsable está dispuesto a internarse en un entorno violento y enmarañado con el fin



Remo espera en el establo antes de la carrera que desencadenará su pérdida de memoria y posterior huida.

Foto: Star Distribution

de descubrir su pasado. Es el precio de la verdad, que no es más que "su" verdad. Es una ejecución personal, aunque también fruto de un impulso natural humano: explorar lo desconocido por más peligroso que sea el camino.

A propósito de esto es que existe algo de morboso en esa obstinación por pisar un terreno amenazante. Películas como *El cartero llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*. Tay Garnett, 1946), *El callejón de las almas perdidas* (*Nightmare Alley*. Edmund Goulding, 1947) o *Retorno al pasado* (*Out of the Past*. Jacques Tourneur, 1947) nos presentan a hombres de una moral dudosa sintiéndose atraídos por lo prohibido. Ellos se obsesionarán con hermosas mujeres, aunque comprometidas. Ellas son las *femme fatales*, personas ambiciosas y manipuladoras que mediante su persuasión sexual convencerán a los protagonistas a realizar un acto que terminará por arrastrarlos a la perpetración de un crimen. La violencia y el sexo son constantes en varias de las producciones del cine negro. Los mismos tópicos se perciben en *El jockey*, aunque con mayor sugerencia. La violencia se aprecia ante el argumento de que Remo está a merced de un grupo de apostadores con antecedentes de mafia organizada. Lo sexual, en tanto, se ve desplazado por el tópico de la identidad sexual, lo que a su vez nos conecta a la identidad de género. Remo es varón, pero a medida que avanza la trama salen a la luz sus antecedentes de una vida anterior como mujer o capaz como sujeto transexual. Es otra de las incógnitas de la película. Como consecuencia de ello, la historia de Ortega va robusteciendo su personalidad ambigua, otra palabra clave en el *noir*. En vista general, el historial del protagonista, su propia identidad, el comportamiento del resto de los personajes, así como varias de las situaciones que surgen, se tornan confusos y tramposos.

REALIDAD Y PERCEPCIÓN

Al borde del abismo (*The Big Sleep*. Howard Hawks, 1946) posiblemente es la película *noir* que mejor describe y explota lo

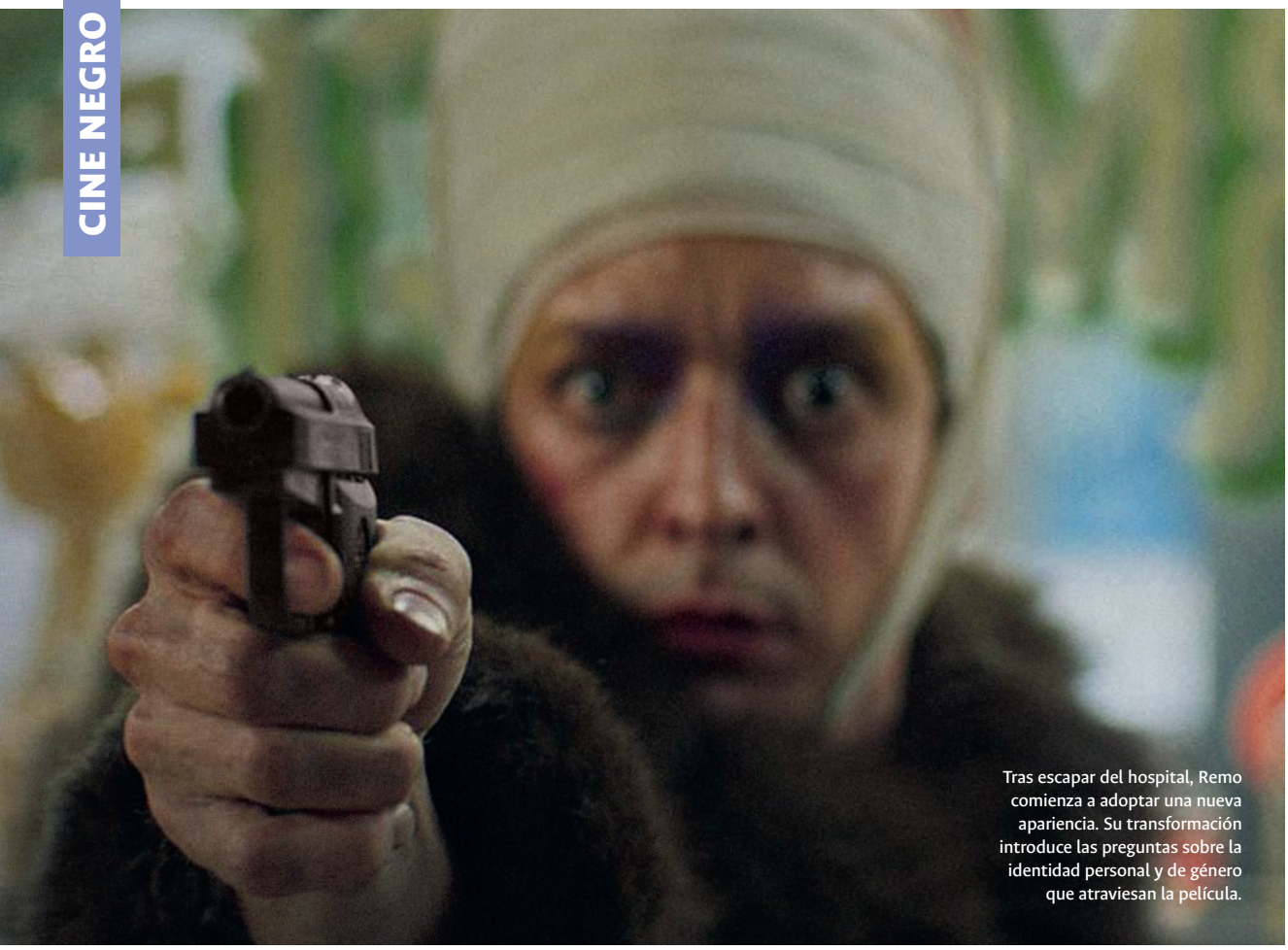
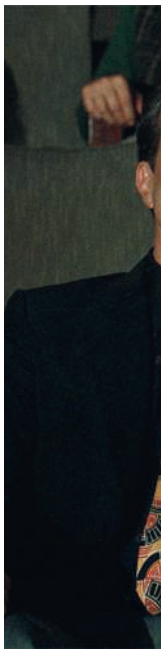
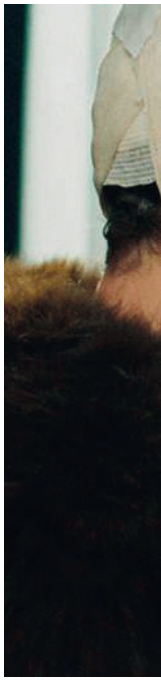


Foto: Star Distribution

Tras escapar del hospital, Remo comienza a adoptar una nueva apariencia. Su transformación introduce las preguntas sobre la identidad personal y de género que atraviesan la película.





ambiguo. Esta es una historia detectivesca atropellada por personajes que entran y desaparecen, eventos que intrigan y luego quedan como pendientes, pero que, de igual manera, nos mantienen en vilo por efecto de la agilidad de la acción y la particularidad de cada uno de sus personajes, por muy secundarios que sean. Es una película que finalmente resuelve un caso, a pesar de que deja tras de sí demasiadas interrogantes que se prestan a múltiples interpretaciones.

En tanto, en *La isla mínima* (2014), un *noir* español moderno, vemos el excepcional ejemplo de un personaje ambiguo, un policía cumpliendo su rol de detective para un caso de trata de mujeres. Es el perfil de un héroe urbano, pero que hasta cierto punto de la trama va expresando un comportamiento impulsivo y, además, un pasado que lo vincula a un grupo de verdugos de la España franquista. En su memorable final, el director Alberto Rodríguez nos hace enfrentar a los dramáticos y frustrantes efectos que implica la imagen ambigua de su protagonista.

En *El jockey*, tal como ya lo había mencionado, lo ambiguo se manifiesta en sus distintos recursos argumentales y en la construcción de sus personajes. Lo cierto también es que, cuando nos referimos a su protagonista, específicamente a su identidad de género, es que la ambigüedad resulta más inquietante y compleja.

Tomando en cuenta los difusos antecedentes de Remo es que no sabemos a ciencia cierta cuál es la identidad de género e incluso la identidad sexual del protagonista. Al principio de la película, percibimos a Remo como un hombre heterosexual, a propósito de su relación con Abril, interpretada por Úrsula Corberó. Ya después de su pérdida de memoria y tras robar las prendas de una mujer, Remo escapa del hospital donde se encuentra. Luego, en el trayecto de su fuga, el protagonista, esta vez travestido, comenzará a recuperar sus recuerdos, pero, curiosamente, serán los recuerdos que se remontan hasta antes de su vida como Remo o *jockey* al servicio de una exmafia, donde se identificaba como una mujer de nombre Lola. Entonces, surgen distintas preguntas.



Foto: Star Distribution

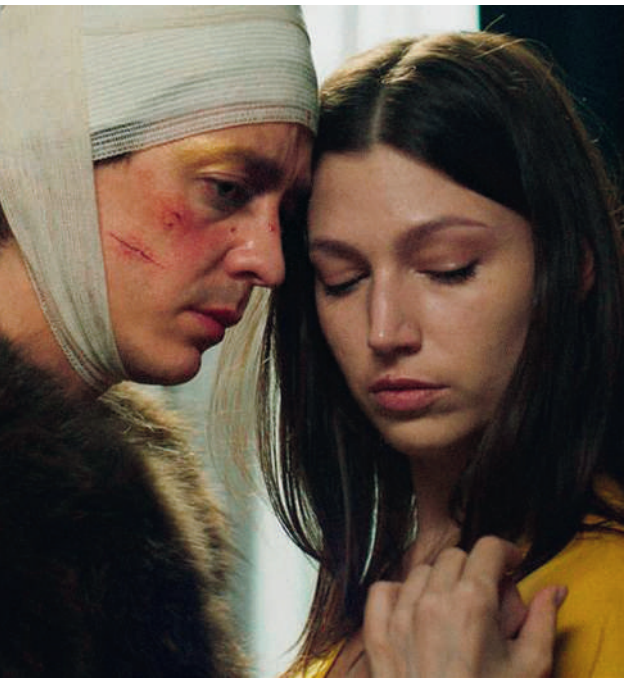


Foto: Star Distribution

DATO CURIOSO

CABEZA DE SANDÍA. Antes de titularse *El jockey*, la película se llamaba *Cabeza de sandía*. Luis Ortega imaginaba a su protagonista con la cabeza alargada y vendada, imagen que comenzó a dibujar mientras escribía el guion.

AL FINAL, TENDREMOS MUCHAS PREGUNTAS SIN RESPUESTAS, efecto de las muchas sugerencias y de la poca información que gestiona la trama.

¿Remo ya antes había cambiado de identidad? ¿Ese cambio fue por una influencia externa, una decisión propia o también por efecto de una pérdida de memoria? ¿El que Remo haya adoptado la apariencia de mujer tras su fuga del hospital fue coincidencia o un acto fallido en el que intentaba restaurar su anterior identidad? ¿Es que siempre su género fue femenino o simplemente se autopercibía como mujer? Ante esto último y tomando en cuenta que Abril está esperando un bebé del *jockey*, es inevitable sumarle otra consulta: ¿el que Remo vaya a convertirse en padre confirma que su género es masculino o solo es otra extravagancia por parte de la película el poner a Remo en esa situación siendo dueño de un género ambiguo o incógnito?

La complejidad de la película de Ortega radica en que su realidad, aquella que o bien es difusa o simplemente rompe con la lógica, incita a que el espectador vaya creando su propia interpretación o definición de los hechos. Lo cierto también es que, al final, tendremos muchas preguntas sin respuestas, efecto de las muchas sugerencias y de la poca información que gestiona la trama. Esta es una película que lleva a otro nivel el choque entre la realidad y la percepción, algo que varias tramas del cine negro provocaban sin tanta confusión; por ejemplo, a propósito de la interacción entre los protagonistas y las *femme fatales*. En el caso de *Laura* (Otto Preminger, 1944), un detective intenta resolver el asesinato de una mujer que lleva el nombre del título. A medida que va profundizando en su investigación, el detective se irá enamorando de la muerta, a quien solo conoce por un retrato y que ha venido romantizando desde su apreciación. Es así como la realidad y la percepción se confunden y fundan la imagen ambigua de Laura, tomando en cuenta que la mujer, la real, no ha sido o termina siendo como el detective la idealizó. Respecto de *El jockey*, aquí el director no se interesa en dar información, incluso concluyente, de su protagonista o de algún otro personaje. A eso se suma el absurdo que define varios hechos. Estamos ante un argumento que obliga al espectador a siempre analizar la realidad representada desde su propia percepción.

LA IDENTIDAD EN UN TERRENO ABSURDO

Son varios los cambios o rupturas de la lógica que manifiesta esta realidad, provocando situaciones difusas o comportamientos erráticos por parte de los personajes. Ahora, de alguna manera, esa característica parece encontrar su sentido para cuando analicemos el estado de la realidad misma. Al

respecto, la fractura de la identidad del protagonista guarda relación con que una mafia ya no desea ser una mafia o que Abril, la pareja de Remo, no está segura si ceder a la seducción de Ana, una *jockey* de aspecto andrógino que continuamente se le insinúa. Es a partir de lo dicho que varios de los personajes manifiestan un conflicto similar al de Remo, lo que nos hace pensar que estamos ante un contexto en el que la crisis de identidad se ha generalizado. Esta idea de alguna manera nos remonta al estado anímico y la coyuntura percibidos en los escenarios del cine negro. Si nos remontamos a sus orígenes, las historias de este género se abocaban a representar un escenario cínico que es efecto de la crisis moral de la posguerra, la que habría suscitado un conflicto existencial en sus protagonistas. Este fue un distintivo que, independientemente, también compartió la novela negra y el expresionismo alemán, ciertamente, influencias inmediatas del *noir* fílmico, tanto narrativa como estéticamente.

Básicamente, las tramas del cine negro se reducían a la búsqueda de una verdad que pudiera, tal vez, ayudar a los personajes a reconocer su identidad moral, algo que no podían aspirar por sí mismos al sentirse emocionalmente imposibilitados ante su estado depresivo o desesperanzado. A esa evidencia se sumaban los escenarios asediados por las luces y sombras, pasajes vaporosos o el asfalto mojado que otorgaba un brillo onírico.

REFERENTE CLAVE

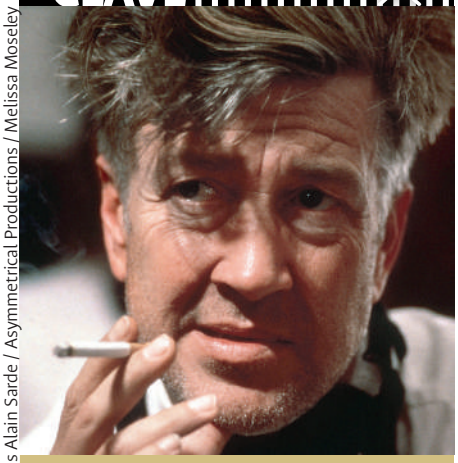


Foto: Photo12 / Les Films Alain Sarde / Asymmetrical Productions / Melissa Moseley

DAVID LYNCH

La amnesia, las identidades cambiantes y las situaciones que desafían la lógica vinculan *El jockey* al universo de Lynch, especialmente a *Carretera perdida* (1997) y *El camino de los sueños* (2001).



Remo baila con Abril en una escena de gestualidad exagerada. La secuencia ilustra el tono absurdo con el que Ortega reinterpreta las convenciones del cine negro.

Foto: IMDb

Así como el expresionismo alemán, la estética deformada y de muchos contrastes era reflejo de la crisis moral generalizada en el cine *noir*. Respecto de *El jockey*, esta película desplaza la estética de aliento gótico por el razonamiento absurdo. Pienso en el cine de David Lynch, un director que adaptó los géneros clásicos a su universo surreal. En el caso del cine negro, se ve adoptado en *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986) o *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997), pero es en *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, 2001) donde el absurdo y el misterio alcanzan un nivel muy alto. Las fantasías, los sueños y la ruptura de la lógica se veían confundidas a fin de estimular el sentido ambiguo. Era un propósito similar a la estética monocromática y expresionista del *noir* estadounidense de la década del cuarenta.

Lo absurdo en *El jockey* se entiende como una extensión de la identidad en crisis de los personajes, confundidos o desorientados y, por tanto, faltando contra la lógica o dándole cuerda a lo ilógico. Aprovechando a Lynch, hay una secuencia en *El camino de los sueños* donde a uno de los protagonistas, dudoso de una decisión, se le recomienda visitar al Vaquero, un sujeto enigmático, una suerte de aparición, que, en efecto, cumplirá el rol de guía. Narratológicamente, este individuo juega el papel de mentor del héroe. En *El jockey*, se reconoce a alguien de una naturaleza similar. Me refiero a un sujeto que también viste de *cowboy*, sin nombre o identidad, también cumpliendo un rol de guía, pero no para los personajes. Este es más bien un orientador para el espectador. El sujeto aparece una y otra vez, como un fantasma. No interactúa con los protagonistas, a excepción de un único instante en la historia, cuando Remo, luego de haber recuperado su identidad, la de Lola, tendrá que volver a ser Remo a la fuerza; es decir, volverá a perder su identidad. Ya más adelante, cercano a la secuencia final, regresa a la escena el vaquero misterioso preguntando por el *jockey* a los nuevos dueños de Remo. Estos no le dan razón y en lugar le preguntan al sujeto quién es. El vaquero dice que no sabe y a su vez pregunta a cada uno de los presentes: "y tú, ¿quién eres?". Nadie responde. Al parecer, nadie sabe quién es, todos han perdido su identidad y el misterioso los ha puesto en evidencia.

EL RENACIDO

El cierre de *El jockey* evidencia también que Luis Ortega no hace caso del todo a las normativas del cine negro. Las películas de ese género terminaban siempre con un misterio resuelto, el descubrimiento de un asesino o el desenmascaramiento de los embusteros. Lo adicional era, además, un final amargo. Al terminar su historia, el ánimo melancólico y depresivo del protagonista seguía intacto o hasta se había agravado. Ahí está la resolución de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). El protagonista logra librar a su amada de una cacería; sin embargo, el costo es separarse de ella. Más angustiante y ambiguo es el final de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), otro clásico del cine negro contemporáneo a propósito de que se pone en tela de juicio la naturaleza del protagonista. Existe la posibilidad de que el cazador de replicantes, o robots físicamente humanizados, para sorpresa del personaje, sea también un robot. Si bien al final ese mismo protagonista terminará reuniéndose con la mujer que ama, queda en el aire esa interrogante que provocará una paradoja y un conflicto de identidad en el cazador. Es decir, son casos de finales cuestionablemente felices. Esto no pasa en *El jockey*. Remo —o Lola— se refugia en un establo para realizar su último acto de mago escapista. El volver a nacer es la única forma de recuperar su identidad en un mundo de gente sin identidad y que imagina encontrarla a partir de la explotación de identidades o fantasías ajenas. Es un final feliz que ningún detective del cine negro ha podido gozar. Remo, o Lola, en medio de misterios que la trama no se preocupa en resolver, volverá a nacer, a fin de reconstruir una identidad propia.

RECOMENDAMOS

Foto: IMDb



Relatos salvajes (Damián Szifron, 2014) reformula la comedia negra y el cine de episodios mediante relatos que llevan situaciones cotidianas hacia el exceso, la violencia, el absurdo. Como *El jockey*, toma convenciones genéricas reconocibles para llevarlas a terrenos imprevisibles.

Foto: Filmaffinity



La ciénaga (Lucrecia Martel, 2001) reimagina el melodrama familiar desde una puesta en escena dominada por la ambigüedad, el malestar y una extraña sensorialidad. Al igual que *El jockey* respecto al *noir*, convierte un género reconocible en una experiencia radicalmente personal.