

EL PRIVILEGIO DE LA MEMORIA UNA REFLEXIÓN SOBRE EL CINE-ENSAYO

Agustín C. Lostra - Melissa Mutchinick
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes

Resumen

En este escrito se aborda la película *Santiago* (2007), de Joao Moreira Salles, a partir de dos tópicos: la memoria y la digresión. Se revisa, a partir de allí, la categoría de cine-ensayo, reflexionando particularmente sobre el modo en que el dispositivo audiovisual trabaja sobre el tiempo: fijándolo, por un lado, y por el otro, produciendo una mezcla de tiempos diversos y heterogéneos.

Se examina también los modos en que el autor regresa sobre su propio material, así como sobre material de archivo, para darle una visión renovada.

Finalmente, se propone trazar una analogía en torno a la memoria y la digresión como dos categorías centrales, tanto de la estructura del film como del “género” de *cine-ensayo*.

Palabras clave: Cine-ensayo; Archivo; Memoria; Digresión

PRELUDIO

“¡Todos muertos! ¡Están todos muertos!”¹

La película *Santiago* (2007), de João Moreira Salles es una reversión de un film inconcluso al que el realizador vuelve más de una década después, con otra mirada, pudiendo ahora sí cerrarlo aunque transformando completamente su forma.

En el año 1992 el director João Moreira Salles intenta hacer un film sobre su antiguo mayordomo, Santiago. Durante algunas semanas registra entrevistas con Santiago, en su departamento, y rueda algunas escenas ficcionalizadas en torno a la conversación que se establece entre ambos, y también toma algunos registros de su antigua casa.

En el momento en que se enfrenta con el material rodado, e intenta poner a prueba las ideas de montaje que había planificado, descubre que no funcionan y, al cabo de un tiempo, abandona el proyecto.

Trece años después retoma el material en bruto y hace un film sobre su film irresuelto. Podríamos enmarcar a éste dentro de la inestable y problemática categoría de film-ensayo, en tanto que despliega varios procedimientos que son constitutivos de lo que se entiende por ensayo audiovisual, según la teoría construida en torno al tema.

En este escrito nos proponemos recorrer algunos pasajes de la película, para dilucidar su posible categoría ensayística, y el modo en que se materializa. Para ello, nos

¹ Declara Santiago Merlo en la película *Santiago* (2007), de João Moreira Salles.

centraremos en dos pilares, que dividirán el trayecto del recorrido: la memoria y la digresión.

LA MEMORIA: ¿UN PRIVILEGIO?

“porque ya sucedió,
y por lo tanto continuará sucediendo,
aunque se olvide.”
(Orozco, O., 1967:pág 22.)

“Una mañana bajé y el diariero me preguntó:
“Santiago, ¿Qué están haciendo en su departamento? ¿Una película?”
Le dije: “Van a embalsamarme, están preparando las cosas.””²

El gran tema sobre el que reflexiona el director en esta película es el de la memoria, es decir sobre el acto de recordar, así como también sobre el acto de escribir y de cómo el pasado se fija a partir del acto de la escritura y de cómo se resucita a partir de que un *alguien* lo recuerda o lo lee o lo escribe (o reescribe).

La estructura del film es llevada a través de la voz en off del hermano del director, quien recita un texto escrito por Salles. De este modo, se permite trabajar con la heterogeneidad en la banda de imagen, ya que ésta, según lo refiere Catalá, “se aposenta sobre el evanescente flujo temporal de la narración” (Catalá Domenech, J.M., 2000: pag. 92). El uso de la voz trae además la cualidad expresiva de oír, de sentir una presencia a través del oído que, como remarca Doanne (Doanne, M.A., 1976), remite fuertemente al pasado, a un espacio entre un recuerdo y el tiempo actual de esa presencia que enuncia.

Por otra parte, el film da cuenta de una “lectura oscilante que se mueve entre la imagen y el lenguaje, el presente y el pasado, entre una dimensión espacial de la fotografía y una temporal del comentario referido a lo pasado” (Blumlinger, C., 2007: pag 54.), una lectura que se expone desde el *presente* para reconfigurar el *pasado*.

Esa voz del autor escondido, traspasado a otra persona, también se lamenta. Se lamenta, entre otras cosas, de no haber hecho un film sobre sus padres, sobre sus hermanos y sobre él, deja abierta esta herida con una exposición lateral pero definida. Este modo de exposición es una muestra de la lógica expansiva que trabaja el *cine ensayo*.

Santiago, el coprotagonista del film, junto con el autor, se jacta de tener una memoria *privilegiada*, que le permite recordar cánticos antiquísimos heredados por su familia,

² Fragmento de la película *Santiago* (2007), de João Moreira Salles.

momentos muy primerizos de su vida y atesorar historias de las aristocracias antiguas. Un *pasatiempo* al que le destinó toda su tiempo libre, en los momentos en que no trabajaba. Estas historias las transcribe a papel, junta información de diversas fuentes y traza biografías de familias enteras, de dinastías de todas partes del mundo.

En el film está muy presente el uso de ese material en pantalla, constantemente nos muestra a través de planos detalle las pilas de papeles y fragmentos de hojas mecanografiadas que, si bien no se detienen lo suficiente como para escudriñarlas a gusto, y combaten con la información que la voz comanda, permiten, sin embargo, efímeras libertades de lectura. Marcan así -junto al empleo de otros materiales: las filmaciones del primer rodaje, material de archivo de películas de diferentes procedencias, e incluso un segmento a color de un registro hogareño de la familia en la piscina-, el rasgo de heterogeneidad que varios teóricos coinciden en ligar a lo ensayístico, como por ejemplo, Christa Blumlinger, Hans Richter, Arlindo Machado o Antonio Weinrichter.

El film en sí, cerrando con la anécdota del diariero que se encuentra en el epígrafe, es un gran “embalsamiento”, que a través de escribir en imágenes y sonidos al personaje de Santiago logran fijarlo en el tiempo. Del mismo modo que los personajes que él registraba obsesivamente no hubieran sido conocidos jamás por el director sin su mediación, tampoco nosotros habiéramos accedido a Santiago si no fuera por la película.

Está aquí presente aquello que plantea Blumlinger, retomando a Adorno, sobre la palabra *ensayo*: “la búsqueda inconclusa y cuestionadora que no pretende rastrear lo eterno en lo efímero sino que pretende más bien eternizar lo efímero” (Blumlinger, 2007: pág 54). Esta es la tarea de Santiago, de algún modo, y lo que termina haciendo con el material en bruto Moreira Salles: un gran homenaje a quién fuera su mayordomo, a pequeños pasajes de su vida y de su casa abandonada. Un legado de memorias.

DIGRESIÓN: SENDEROS ABIERTOS

“Un ensayo constituye, de hecho, el inicio de una especulación lanzada hacia el futuro que lo mantiene perennemente vivo [...] siempre dispuesto a desdoblarse en nuevas alternativas” (Catalá, J. M., 2000: pág 93)

Otro procedimiento característico del discurso ensayístico es la digresión, el desvío producto de la fluidez del propio pensamiento, que lleva naturalmente hacia una zona de incertezas, de falta de solidez, de construcción a tanteos. Por eso, pese a que se

intenta arribar a una reflexión sobre un tema específico, la cruzada del ensayo se da en realidad “entre la didáctica y la poesía. [...] Habla, diríamos, fractalmente” (Jacobsen, U. y Lorenzo, S., 2009: pag. 34).

Esta característica es muy visible en la obra de Moreira Salles, marcamos aquí tres instancias donde podemos apreciar estos *desvíos*, que van tanto desde una imagen a otra, como desde un tema a otro.

Una de estas instancias es la que se da con los textos de Santiago, en donde se abre el juego al relato de historias contenidas en ellas, de fragmentos de historias, que van revelando el carácter del personaje. Partiendo del retrato, de mostrar sus colecciones de notas, la película de pronto se abre a un microrrelato de una dinastía con las apreciaciones juiciosas de Santiago.

Otra instancia es la secuencia que da comienzo al film, donde asistimos a la presentación con un travelling repetido sobre tres fotografías y una música de piano aletargada, la voz off rompe la sucesión de imágenes comentando que ese era el principio que había imaginado para la película en 1992. De allí salta al momento en que tomó las fotografías, la deriva lo lleva a hablar de la casa y de los recuerdos de la casa, hasta que retoma el flujo del film llegando a Santiago. Esta deriva no es fruto de la inconsistencia sino de la remanencia a una lógica interna y subjetiva que será la que dé forma global al relato (Catalá Domenech, J.M., 2000).

Este juego de posibilidades se abre, en principio, por la distancia con que Moreira Salles toma el material, distancia que posibilita una lectura de “segundo grado” (Weinrichter, A. 2007)³ y habilita ciertas suposiciones, desde las cuales el autor retoma imágenes de su antigua casa y se interroga sobre el carácter ficticio o documental de los eventos que acontecen dentro del plano, cuestionándose si fueron producto del azar o de realizados para la cámara. Culmina con esta reflexión: “al mirar el material en bruto, está claro que debemos ver todo con algo de desconfianza”⁴.

En esta notable secuencia, además, se pone en práctica el concepto de montaje horizontal -que plantea Bazin cuando analiza el caso de *Carta de Siberia* (1957), de Chris Marker- en tanto es la voz la que nos va llevando de imagen a imagen y nos habilita relecturas de sus representaciones. También hay un fuerte factor lúdico, que se reitera en otros segmentos y que responde a la irreverencia que cita Blumlinger de Adorno, en torno a que al ensayo “la suerte y el juego le son esenciales (...)” ya que “(...) con el ocio de lo infantil se apasiona sin escrúpulos por aquello que otros ya han hecho antes” (Blumlinger, C., 2007: pág. 54).

3

4

REQUIEM

“A veces, o casi siempre, el destino de cada uno de nosotros
me parece tan frágil, tan misteriosamente endeble,
que me sube el llanto
y me muero de piedad y de dulzura.”
(Pizarnik, A., pág. 132)

“Santiago sugería que la vida podía ser lenta,
pero que no era suficientemente lenta.”⁵

“Creo rendirles un pequeño y simple homenaje al leer
sus breves huellas por este planeta.
Ya cumplidos los cuarenta años de edad,
todo cambio es un símbolo detestable del pasaje del tiempo.
Mi actividad mental es continua, apasionada,
versátil y del todo insignificante”⁶

Creo que ésta película es un caso formidable del género ensayístico en lo audiovisual, con componentes “clásicos” de su forma (fuerte presencia de voz off, material heterogéneo, subjetividad y desvíos, fuerte hincapié en el montaje, etc) y que también por su inherencia a esta categoría no llega a una conclusión cerrada sino que deja abiertas sensaciones, entre ellas la idea de cómo el cine al igual que los libros (y de algún modo más fuertemente por su carácter indicial) es un resucitadero de muertos, un freno al impiadoso avance del tiempo, a la entropía que barre con los nombres y los rostros. Cada vez que vemos un film (en donde actúen personas) rendimos de algún modo ese homenaje del que habla Santiago.

Al mismo tiempo, en ese repliegue sobre el propio discurso que lleva a cabo la película, da cuenta de la falta de cercanía que el autor pudo lograr con su personaje a través de la crudeza de la imagen y el sonido, cercanía que se construye más con lo que, paradójicamente, Santiago escribía.

Creo que hay algo muy poderoso en el modo de construir de lo ensayístico que se ve claramente en este film. Es la presencia fuerte del sujeto enunciador, que se entrega en su forma de encadenar asociaciones digresivamente, en su manera de trazar el relato a partir de la memoria, en su insistencia sobre ciertas imágenes. Este procedimiento duplica el proceder de Santiago en su escritura incansable, creo que

⁵ Declara João Moreira Salles en la película *Santiago* (2007), de João Moreira Salles.

⁶ Declara Santiago Merlo en la película *Santiago* (2007), de João Moreira Salles.

hay en ambos casos una barrera de significantes contra la muerte que unifican de algún modo al hecho de registrar imágenes con el hecho de registrar ideas y también de confrontar imágenes e ideas para dar cuenta de un pensamiento, de una voz, para cristalizarla a salvo del avance impiadoso del tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

Blumlinger, Christa. "Leer entre las imágenes" en AA.VV. *La forma que piensa. Tentativas en torno al film ensayo*. Pamplona, Festival Punto de Vista, 2007.

Catalá Domenech, Josep María. "La didáctica como una actividad subversiva" en *Archivos de la Filmoteca #34*. Valencia, Filmoteca de Valencia, 2000.

Doane, Mary Ann. "The voice in the cinema; the articulation of body and space" en Nichols, Bill (comp.) *Movies and Methods II*. Los Angeles, UCLA Press, 1976. (traducido por Eduardo A. Russo).

Jacobsen, Udo y Sebastián Lorenzo. *La imagen quebrada. Palabras cruzadas. Apuntes y notas (provisorias) sobre el ensayo fílmico (en Chile)*. Valparaíso, Fuera de campo, 2009.

Machado, Arlindo. "El filme ensayo" en Jorge La Ferla (comp.) *El medio es el diseño audiovisual*, Manizales, Universidad de Caldas, 2007.

Orozco, Olga. "Y todavía la rueda" en Orozco, O. *La oscuridad es otro sol*, Buenos Aires, Losada, 2010.

Pizarnik, Alejandra. "Diarios", Barcelona, Lumen, 2007.

Richter, Hans. "El ensayo fílmico. Una nueva forma de la película documental" en AA.VV. *La forma que piensa. Tentativas en torno al film ensayo*. Pamplona, Festival Punto de Vista, 2007.

Weinrichter, Antonio. "Un concepto fugitivo. Notas sobre el cine ensayo" en AA.VV. *La forma que piensa. Tentativas en torno al film ensayo*. Pamplona, Festival Punto de Vista, 2007.

FILMOGRAFÍA

João Moreira Salles. "Santiago: una reflexión sobre el material en bruto", Brasil, 2007.