

EL AMANTE

C I N E

Dossier Hugo Santiago
Dossier Billy Wilder

Cult movies

La casa de los espíritus
Adiós mi concubina
Chaplin

Video - Estrenos
Libros - Discos



Cine y conocimiento

La obra de Hugo Santiago es una de las más míticas que ha generado el cine nacional. Residente desde hace muchos años en París, Santiago goza de la reputación de ser uno de nuestros mejores directores mientras que el grueso de sus trabajos permanece desconocido en estas pampas. Aquí, una recorrida por sus laberintos, a menudo borgeanos.

¿Cuáles son las razones para hacer cine?

Cada uno tiene las suyas, pero todas las razones son malas. Mejor hacer otra cosa. Pero, en fin, digamos que, para mí, el cine es un sistema de conocimiento.

¿Pero por qué haber elegido precisamente el cine como tu sistema de conocimiento?

Es muy misterioso, no sabría decirte... Yo vengo de la música, hice estudios literarios y filosóficos y terminé haciendo cine. De algún modo, dado que tenía amores varios, el cine pudo, probablemente, encerrarme a todos. Su riqueza de medios debió ser tentadora, si consideramos que, en relación con mi trabajo, el objeto de conocimiento es infinito y al mismo tiempo difuso, es el vasto mundo. Pero debo admitir que, en un momento, el cine se me impuso como una enfermedad. Bresson siempre me decía que había que hacer este oficio sólo si uno no puede evitarlo.

Te aclaro que no podremos agotar, en una sola charla, todos los puntos que puedan interesarlos. Elijamos algunos, arbitrariamente, sin pretender ser exhaustivos.

En realidad, un buen film interroga, y termina por conformar una "mirada", visual y sonora. Una "mirada", que no tiene un ojo físico determinado. Por otro lado, el cine es para mí un "lenguaje articulado", inscripto en su propia materia constitutiva. La naturaleza misma del cinematográfico se asienta en una multiplicidad de elementos de origen, heterogéneos. Y es esta diversidad heterogénea, excepcional, la que debe ser gobernada.

¿Te sería posible enunciar qué es lo que conociste a partir de esa "mirada", y de ese sistema de conocimiento que es el cine para vos?

Podría hacer un discurso literario al respecto, pero no tiene mayor sentido. Si lo que yo conozco no está en el film, no sirve para nada. En mis películas, yo no enuncio un discurso sino que trato temas (como quien dice "temas musicales"). Y ese tratar implica intentar conocer, desarrollar y, eventualmente, pronunciarse sobre cada uno de esos temas. El cine inscribe el resultado de ese trabajo en su propia materia. Si yo concibiera hacer un discurso literario, que pudiera equivaler a lo que quise conseguir con, por ejemplo, *Invasión* o con cualquier otro film, entonces, el trabajo realizado perdería toda razón de ser. Es decir, que hay una serie de cosas que están inscriptas en el film, o no lo están. En todo caso, mi actitud me lleva, obligatoriamente, a poner en contacto elementos heterogéneos de manera tal que dos elementos produzcan una materia tercera, específica, autónoma. Materia que me dirá algo que los elementos separadamente no me dicen. Así pues, intento conocer ese algo, en el sentido primitivo de la palabra, conocer algo que no conozco y que

debo inscribir en esa misma materia que estoy manipulando. Todos los elementos constitutivos deben participar de la empresa. Tanto aquellos puramente formales (aun los puramente técnicos) como la trama y cada uno de los signos de la representación.

Quiero decir, por ejemplo, que *utilizo* una calle o un decorado que *hago construir*, y al mismo tiempo lo *trato* con una cierta óptica, con una cierta luz, dentro de cierto ámbito sonoro para *conocerlo*, para que me diga algo que me esconde. Y lo mismo sucede con el tratamiento de cada uno de mis personajes, que guardan siempre una zona de misterio que trato de develar, en su relación con cada uno de los otros y con todos los elementos de la representación. Cómo es en realidad un rincón de esa calle en su relación con un instante de un rostro, el color de una voz, un acorde musical, el crujido de una puerta, la materia de una pared, etc.

Habría que decir un par de cosas sobre la distancia entre la realidad aparente y la representación cinematográfica. La extraordinaria riqueza del útil cinematográfico es la fuente de sus mayores problemas. El espectador tiende a asumir una actitud pasiva, a no decodificar, puesto que supone que eso que tiene adelante es una ventana y que lo que él ve a través de esa ventana es cierto, es "realista".

No son pocas las escuelas de cine que en distintas épocas han explotado ese principio, con mayor o menor éxito. Pero, desde luego, todo lo representado es arbitrario, manipulado, y hasta hay componentes que se juegan ya desde la elección de la cámara —que de todos modos será tuerta, como todas—.

Nunca dejo de interrogarme sobre la naturaleza del útil que tengo adelante, ese rectángulo, esos sonidos. Pero sobre todo, cuál es la percepción que uno tiene de aquello que desfila en el tiempo. Cómo se percibe todo ese conjunto, qué tipo de percepción entra en juego cuando se ve una secuencia de cine, incluso cuando ya se la ha visto varias veces. Qué es lo que se pone en juego, qué solicita esa materia particular. Y a su vez, no dejar de interrogarse sobre lo que uno quiere hacer con el cine, y sobre la propia actitud frente al medio cinematográfico. Un rectángulo arbitrario en donde se proyectan luces, sombras y colores, en trozos de tiempo que se suceden, y en un espacio sonoro que sería el único que prácticamente nuestros sentidos reconocen como tal (análogo al espacio sonoro que el oído percibe cotidianamente).

El cine, entonces, tendría esa capacidad de proponer a un espectador una forma *arbitraria*, que produce en ese espectador la impresión de estar frente a una ventana sonora a través de la cual se percibe algo que de algún modo es cierto. En lo que a mí concierne, me es necesario proponerme inscribir en el tiempo una materia audiovisual codificada que contenga su propio código. Vos podrías decir que la empresa parece un poco improbable, y yo te contestaría que precisamente eso es lo

que sucede en los verdaderos films, y por qué no intentar hacer un verdadero film. Me sirvo, entonces, de signos visuales y sonoros que deben intermodificarse. Esas es la base de todo. Si las imágenes y los sonidos no se intermodifican, algo malo está sucediendo. Por el contrario, a esas imágenes y a esos sonidos les reconozco cierta bondad, en la medida en que sean aptos a dejarse modificar por los otros elementos que participan en mi sistema de signos.

Como dijimos, el cine es mi sistema de conocimiento, supongamos que es con él que trato de aprehender el vasto mundo. Ahora bien: como no se trata de aprehender el mundo tal como se muestra, y como la cámara y los micrófonos pueden dar fácilmente la impresión de "hacer mundo" cuando en realidad estos instrumentos mismos están manipulados desde su fabricación industrial... Si coloco por ejemplo una cámara frente a ese techo que estoy mirando por mi ventana, con cuatro o cinco manipulaciones, voluntarias esta vez, ese techo se mostrará como yo quiera. Más grande, más pequeño, más barroco, más desnudo, lejano y desolado, cercano y ciudadano, más rico o más pobre. Pero yo, yo sabré mucho más acerca de todas esas curvas y esas líneas de ese techo, y de su "techidada", en la medida en que me acerque a él con un



Jorge Luis Borges y Hugo Santiago

sistema de imágenes y de sonidos que, compaginados, se irán intermodificando, hasta que finalmente ese montaje me diga algo sobre ese techo que ignoro, y que vos también ignorás. Por supuesto que uno podría contentarse con una muy buena fotografía del techo. Pero el cine es capaz de otra cosa, y es precisamente esa otra cosa lo que me interesa.

¿Es transmisible ese saber cinematográfico?

Saber, saber... Digamos que, en lo que respecta a la técnica cinematográfica, sí. Orson Welles afirmó alguna vez que él podía enseñarle a cualquiera toda la técnica en media hora, lo cual es algo exagerado pero cierto. Y Welles quería decir: sólo la técnica. Sin embargo, considero que es transmisible una cierta actitud frente al medio cinematográfico, actitud que me ha sabido transmitir mi maestro Bresson. Pero todo esto es sólo transmisible en relación con un proyecto en particular; es fundamental que exista ese proyecto. Y en definitiva, es una cuestión de actitud y de rigor. Esto es fácilmente perceptible en cineastas como Bresson, Dreyer u Ozu, pero es igualmente cierto en grandes harrocos. Welles, por ejemplo, hacía un cine sumamente riguroso y en ciertos films aparentemente descalabellados y hasta excesivos, el proyecto fue llevado con un extraordinario rigor. Y cuando le han tocado eso que para él era parte de ese rigor absoluto, ha preferido tomar actitudes extremas como abandonar el film, aunque las presiones concernieran a elementos aparentemente mí nimios. La decisión de Welles es absolutamente comprensible.

¿Te ocurre sentir un dejo de frustración al terminar el trabajo sobre una película, respecto de aquello que se intentó aprehender en un primer momento?

Siempre hay frustración; cada vez que termino un film, mi primer sentimiento es el de querer hacer inmediatamente otro film para corregir el film precedente.

¿Pero en términos concretos, a lo largo de todas las distintas etapas, uno va ganando o perdiendo respecto de ese primer ideal que se intentó realizar?

Fellini me dijo alguna vez que, dado todo lo que sucede entre el momento en que aparece un proyecto y su realización, uno termina por filmar cadáveres. Sin embargo, hay cineastas que trabajan más rápido y de manera más inmediata. Ese es por ejemplo el caso de Godard, cineasta apasionante. Pero de todos modos, frustración hay siempre.

¿Cuál sería un ejemplo de uno o varios errores que hayas cometido en relación con tus películas?

Digamos que los errores son todos relacionados con sectores de la materia misma, un plano, una secuencia, un gesto, un sonido, un color... Pero de ninguna manera referidos a ese proyecto cinematográfico en particular. Porque no sólo nunca hice algo que no hubiera querido realizar, sino que todos mis trabajos tuvieron que presentarse, en mí, bajo la forma de un proyecto necesariamente cinematográfico que precedía el establecimiento de la trama. Y cada vez "puso a prueba" largamente ese proyecto, antes de decidirme en su favor. (Es por esta razón que jamás me sucedió sentir, con un film terminado, que el proyecto no tenía mayor interés desde el vamos.) Normalmente, me pongo a trabajar en un proyecto hasta que siento que, poco a poco, el cine se pone en movimiento, y ahí avanzan al mismo tiempo los personajes y la trama y el proyecto formal; es decir, que se estructura un dispositivo cinematográfico específico. Luego, viene el duro trabajo con la materia, y uno debe empujar, modelar y luchar con esa pesadez y resistencia, que sólo termina cuando la copia con la clasificación de luces está lista, te la sacan de las manos. Es allí que comienzo a sentir dolores de todo tipo en

relación con tal secuencia, tal luminosidad, tal ejecución de un movimiento de cámara, tal réplica... Son, entonces, las sucesivas imperfecciones las que me entristecen. Es muy posible que, en cada film, hubiera seguido trabajando mucho más. Pero por una cuestión de tiempo, costo y obligaciones, no fué posible. De todos modos, considero que esas obligaciones, incluidas las que me impongo yo solo, forman parte de mi mismo trabajo.

¿Qué querés significar cuando decís: "no a la psicología", más bien una serie de comportamientos —personajes/signos— imbricados en un desarrollo ineluctable?

Esto debe entenderse en oposición a un cine llamado "psicológico", que intenta profundizar en los meandros de un personaje equis: representar el retrato de un estudio coherente, con las incoherencias propias, de un corte psicológico, lo más denso y minucioso posible, con las contradicciones del caso, para realizar un objeto psicológico autónomo. Hay un tipo de cine comercial que se sirvió de este tipo de tratamiento, de una manera pedestre y estereotipada, con el consabido éxito público. Pero hay ciertos cineastas considerables que realizaron films estupendos utilizando tipologías conocidas y, por otro lado, algunos como Antonioni, en alguna de sus obras, que logró retratos acabados, perfectos, con el complemento de elementos plásticos.

Y en otros campos, existen piezas de teatro que apuntan casi exclusivamente al estudio de las psicologías de los personajes, mientras que en otras, épicas o trágicas, los personajes se manifiestan sólo asumiendo un rol propio dentro de la economía de la obra. Lo mismo sucede, claramente, en la novela. De la misma forma que hay pintura, extremadamente psicológica, que define los personajes en la expresividad de los rostros. Mientras que una pintura como la primitiva flamenca utiliza rostros fijados en un momento preciso, aparentemente impasibles, en su relación con los otros elementos del cuadro. Es evidente que tanto un rostro de un primitivo flamenco como un rostro de cualquier maestro del siglo diecisiete, son rostros humanos. Sin embargo, en esos dos pintores, tanto la concepción de la representación del rostro humano como así también la representación del mundo, no son las mismas. Uno de los rostros trata de expresar el momento emocionante a partir de un tratamiento psicológico de los rasgos. Mientras que en un rostro flamenco se trata de atrapar un misterio, un instante que no se expresa directamente. Es otro sistema de comunicación con la persona que está frente a la obra pictórica y en donde no se intenta producir una emoción por identificación. Otro tipo de lectura es indispensable, y otra actitud, para otro tipo de emoción. Quiere decir, entonces, volviendo al cine, que existen distintas aproximaciones al trabajo con los intérpretes (ya que estamos hablando de personajes), y uno podría decir lo mismo en relación con los objetos o con el paisaje. Evidentemente, con los personajes aquello se hace más evidente. Un personaje cinematográfico muy "psicologizado" produciría, en una secuencia más, un fenómeno que iría en contra de lo que pretendo hacer con el cine. Es evidente que, en *Invasión*, hay un personaje más "psicologizado" que todos los demás, Irene, mientras que los otros están tratados, simplemente, como una serie de comportamientos. En el grupo de Don Porfirio, se trata de una serie de comportamientos frente a la muerte. La cual va a llegar, efectivamente, y todos los miembros del grupo irán muriendo uno tras otro. No hay el intento de tomar un personaje —Cachorro, por ejemplo—, y hacer de él un tratamiento psicológico fino, contradictorio, denso y sutil. Se

trata, en cambio, de una identidad psicológica más acabada, relacionando el signo Cachorro con la totalidad de la representación. Y que, sin duda, puede tener contradicciones internas y así zigzaguear, pero siempre derecho, zigzagueando hacia la muerte. Y es precisamente el comportamiento singular de ese personaje yendo hacia la muerte lo que lo caracteriza.

Por otra parte, para mi cine, el realismo, o cierta verosimilitud, nunca me interesaron demasiado. En el único film en que busqué una apariencia verosímil fue en *Las veredas de Saturno*. Porque pertenece a ese tipo de lo fantástico que debía funcionar a partir de una representación creíble que de pronto derrapa. Lo que no sucede, por ejemplo, en *Invasión*, en donde muy pronto, apenas comienzan el film, hay elementos visuales y sonoros que no corresponden a "la realidad" conocida. Pero el film impone su propio sistema de credibilidad, sin ser un sistema realista. En *Las veredas de Saturno*, necesitó de una representación coherente y verosímil, casi historicista, para que el elemento fantástico hiciera temblar una realidad aparente.

En *Los otros* hay varios tipos de representación creíble, y varias credibilidades en la representación (está la trama, y la factura del film, y la filmación, momentos de la narración que la representación central no retiene, y aun momentos de la escritura del guión con Borges y Biay en la imagen...). ¿Cuál, de esas representaciones, es la más cierta? ¿Qué personaje es más realista? Sobre todo si se tiene en cuenta que el soporte general es una verdadera trama fantástica, pero filmada dejando de lado todas las leyes retóricas de la narración cinematográfica, dejando que esa trama avance sola, como por su cuenta. Entonces, volviendo a los personajes (y a todo el resto, y recapitulando): yo necesito sentir en algún momento que el cine, esa cosa, el cinematógrafo, se pone en movimiento en relación con varios temas y con una trama y con sus personajes y con cada uno de los sitios de la representación. Inscribiéndose todo esto a través de una cámara y un micrófono que manipulan las fuentes, sobre una película y un soporte sonoro, para manipular nuevamente todos los elementos en el montaje. Dispongo de un rectángulo para el espacio de la representación, más un espacio off, contiguo a lo representado en la pantalla, que controlo con el encuadre y los sonidos. Compongo, además, un espacio sonoro real, que trato en varios planos, para que signifiquen ámbitos sonoros diversos. El conjunto de los elementos engendra trozos de tiempo que son manipulados a su vez, para determinar finalmente la duración única del film (que debería ser leída "verticalmente" también, pero ésta es otra historia).

Ahora bien: ¿por qué descompongo todo este proceso, que es común a casi todos los films? Porque en un verdadero film, la alquimia de la totalidad de los elementos apunta exclusivamente a la obtención de otra materia, fundamentalmente diversa de cada uno de sus componentes; una materia específica, autónoma, que se cuela por los intersticios, y que está forzosamente codificada. Todos son signos: visuales, sonoros, temporales. El cineasta los codificó, pero ese código es de una complejidad fenomenal puesto que sus signos constitutivos no son repertoriables. No se trata de letras que harían palabras y frases, ni de cifras.

Todos los intentos de acercar el estudio de la sintaxis cinematográfica al de la lingüística durante los años sesenta se atascaron cuando utilizaban formulaciones propias del lenguaje articulado. Dado que, evidentemente, éste tiene sus propias leyes y, además, los elementos de base de su código son repertoriables: uno puede aprender el abecedario, el vocabulario y las leyes de esa lengua. Pero esto no sucede con el cine. Ya que de existir una unidad semántica, una mínima unidad significativa cinematográfica, ésta estaría constituida

por elementos heterogéneos, y éstos producen una cantidad infinita de signos. Repito: cada verdadero film lleva inscrito su propio código.

¿Y qué ocurre con el espectador?

Aun los nenes de la China, los chinitos, por ejemplo, hablan chino y vos no. Pero al escucharlos sabés que dicen algo aunque no sepas qué es lo que están diciendo. Luego, para leer y entender chino tenés que aprender chino, lo cual es posible, puesto que aun esa lengua

ideogramática posee un código repertorio.

Es por ello que la obra cinematográfica se ve obligada a proponer el código y la lectura de ese código; es esto lo que hacen los grandes films, lo cual es un misterio extraordinario. De allí surge la compleja dificultad que implica el cinematógrafo. Yo pretendo que la lectura de un film sea, aproximativamente, similar a la lectura de un cuadro, sumada a la "comprensión sensual" de una música. Picasso dijo una vez: "ahí se dice que no hay que ser pintor para juzgar un cuadro, jumás escuché idiotas más grande". MÁS uno ve y más sabe uno de pintura y mejor va a leer un cuadro, afirmaba Picasso. Por otra parte, mi maestro Bresson repetía: "yo lo único que pido es un poco de atención". A decir verdad, pedimos mucho más que un poco de atención. Pero no se trata de una exigencia muy diferente de la que se le exige a un lector medio cuando lee un texto cualquiera, en donde debe realizar un trabajo importante para hacer mundo de esos dibujitos impresos en la página. Si uno considera que la interacción filmica de las imágenes y los sonidos y el tiempo, etcétera, etcétera; si uno admite esto como punto de partida, tiene que ser más que ingenuo para pensar que uno se pone ahí, delante de una pantalla, víctima de las impulsiones identificatorias-dramáticos-visuales-patéticos-estéticas, y que con ponerse delante ya es suficiente. En cualquier film hay muchas más cosas inscriptas que las que se permite percibir un testigo pasivo, más allá de su participación emotiva. Porque ocurre que aun en un film que no haya sido "escrito", todos esos elementos de los que hablo existen (aun los contextuales y la proyección fantasmática), a pesar de la voluntad del realizador. Por otra parte, no hay que olvidar que el cine fue rápidamente adoptado por la industria del espectáculo. La dicotomía ya se manifiesta desde los primeros documentos cinematográficos. Por un lado, estaban quienes reproducían los grandes actores o bailarines, pero estaban también los otros que, como los hermanos Lumière, irían a registrar, y recrear, la llegada de un tren, o la salida de una fábrica. Es evidente que el cine se presta naturalmente al espectáculo, y el factor espectáculo, como diría Carlos Argentino Daneri, obliga a la eficacia. Y en consecuencia, a conquistar la adhesión del público, ésa es su ley. Sin embargo, el cine podría no haberse prestado a ser un espectáculo, o en todo caso, hacerlo de manera similar a la de ciertos libros en la industria de la edición. Pero el cine entró en ese terrible sistema, y hay muchos cineastas que han



Invenzione

reivindicado y reivindican esa militancia, mientras que otros, los menos, se opusieron y se oponen, desesperadamente diría yo. Sin embargo, esta discusión no toca en nada a los grandes films, sean o no espectaculares. Un gran film espectacular, realizado por un verdadero cineasta, también propone su propio código y sus propios sistemas de decodificación.

Hay otros problemas; el de la imposición

ideológica, por ejemplo. El famoso dibujito impreso en la página, nunca nadie pretendió que sea la cosa, un objeto de la naturaleza o de la cultura. Y de no ser decodificado, sin el formidable trabajo que lleva a cabo hasta el lector de un diario cada vez que lo lee, el dibujito no puede ser letra ni palabra, es sólo líneas negras sobre papel. Ahora bien, esa cosa, por ejemplo el perro de la palabra perro, es un perro que de alguna manera te pertenece, es un perro de tu memoria o la combinación de dos o más perros de tu memoria. Y digo que de alguna manera te pertenece porque así lo producís, así producís tu imagen de perro. Como ves, reutiliza una vez más mi viejo ejemplo canino. Ahora bien: el perro que uno coloca frente a una cámara es un perro impuesto al espectador. Es el perro que yo, director, quiero. A diferencia del perro de la hoja, ni hay que determinarlo con el agregado de adjetivos, etcétera. La simple presencia de un perro en una pantalla impone un perro, no tu perro sino ése y sólo ése. Y hay cineastas, y sus productores, que utilizan todos los medios posibles para que esa representación impuesta aparezca al espectador como un trozo, único y excluyente, de la realidad, decididamente mejor o peor que otros. Los cineastas que prefieren, con los que me emparento, se proponen "la escritura en cine" del perro. Pero esto es largo, y merece una próxima charla.

¿Si un espectador dice no haber entendido nada, luego de haber visto un film cualquiera, de quién sería, a priori, la responsabilidad?

Hay poetas herméticos a los cuales uno jamás trataría de malos. Hay buenos poetas herméticos y malos poetas herméticos. Y no sé por qué uno le reconocería esto a la literatura y no al cine. También es cierto que hay films perfectamente malos y enteramente incomprensibles. Pero, por otra parte, no hay que confundir esto con el éxito eventual de un film. Ya que suele ocurrir que poetas herméticos tengan menor éxito que poetas menos herméticos. ¿Pero qué sucede con el cine? Resulta que uno paga una entrada antes de entrar a una sala, ve una película y luego sale suponiendo haber debido comprender todo. Ocurre muchas veces que efectivamente uno entendió todo, pero que lamentablemente la película era una mierda. Quiero decir, entonces, que ese elemento de la comprensión inmediata no es más que un signo del éxito del film. La comprensión inmediata no está obligatoriamente ligada a la calidad de la obra.

Yo soy un fanático de cineastas tan diversos como Eisenstein, Buster Keaton, Ozu, Mizoguchi, Dreyer, Welles, mi maestro Bresson, Murnau, el Langués alemán, Hitchcock, Godard, Hawks, Straub, Tarkovsky, y otros. Sin embargo, mi amor por esos cineastas no implica que yo considere que ese sistema de conocimiento que es el cinematógrafo haya llegado a su forma acabada. Aún puede evolucionar y, además, ir ganando la capacidad de lectura de los espectadores. De suceder esto, podría hacer evolucionar al mismísimo sistema; o no... también es posible. No lo hará, si los films son simplemente instrumentos de espectáculo. Un film de Kiarostami, por ejemplo, el admirable cineasta iraní, puede percibirse simplemente como una pequeña historia "poética" bien contada. Pero, en realidad, cada film de Kiarostami es una reflexión sobre la representación, y sobre la narración. Y si uno no lee esa reflexión, estaría percibiendo una centésima parte de ese film. Lo mismo vale, en otro plano, para esa obra maestra, *Pickpocket*, de Robert Bresson.

Al escucharte siento que habría de tu parte una cierta voluntad de dificultad, que obligaría al espectador a tomar una posición más activa frente a la obra.

Existen cineastas que se proponen como parte de su discurso cinematográfico una exigencia de ese tipo, hay cineastas a quienes simplemente "les sale" de esa maniera, y hay otros que ni siquiera se lo plantean. Vos sabés que este debate es muy antiguo, existió también en la literatura, por ejemplo. Como sabés, hubo una disputa entre Quevedo y Góngora, cada uno por su lado, contra Lope de Vega: lo atacaban al Lope por su escritura llana, que ellos consideraban nula porque no hacía trabajar al lector. Pero de todas maneras, la verdadera cuestión del cine es otra. Esta discusión no tendría lugar si no fuera tan caro hacer un film. Ya que la hora-hombre de Mallarmé, de Quevedo o de Góngora, cuesta lo mismo que la de un novelista mediocre. En el cine esto no es así y ése es el problema objetivo. Es cierto que hay cineastas que no necesitan demasiados medios y que hacen obras magníficas, como el citado Kiarostami. Pero de todos modos, el cine sigue siendo caro. Y además, un cierto estilo, una materia noble cinematográfica, siempre cuesta más cara. Es por esto que se plantean los otros problemas, que hay un tal coraje y este tipo de debate. Si un día el cine fuera menos caro... Por un lado, podría haber un cine-espéctáculo, obediente de las leyes del espectáculo y la industria. Y podría haber otro

cine (que de todos modos existe actualmente), que no debería verse condenado a ser un hermano pobre del cine-espéctáculo, metido en un rincón, con pocos medios de producción. Y que podría ser igualmente narrativo, o no, y tendría su propio público.

Los grandes cineastas americanos hacen sus grandes obras, casi sin excepción, perversamente un género. Quiero decir, manejando desde el interior de la industria: como contradicciones que esa industria puede permitirse. Hemos hablado de un problema objetivo del cine, lo cual no quiere decir que éste sea un problema objetivo de la escritura cinematográfica.

¿La incapacidad de "leer" de los espectadores se debería a una cuestión cultural o más bien a un problema relativo al lenguaje cinematográfico?

La cuestión es que la escritura tiene más de 5000 años, y que los fenicios inventaron su alfabeto —de 22 signos— hace más de 4000 años. Mientras que las estructuras significantes audiovisuales son muy recientes. Y el cine se desarrolló a una velocidad impresionante, demasiado extraordinaria, como para que los espectadores puedan internalizar la convicción de que hay que intentar "leer" lo que dice ese sistema de signos no-reportables que tienen lugar en el tiempo... Es un objeto curioso y nuevo, tan sólo tiene cien años, muy poquito, casi nada. A esos espectadores, les explicaron desde que nacieron que estos dibujitos que están sobre esta tapa de la revista se deben leer, y que quieren decir: "el-a-ma-n-te". Por el contrario, el espectador de cine es más bien víctima de lo que ocurre en la pantalla y parte de ello es responsabilidad de los cineastas.

De una serie de imágenes sumada a una serie de sonidos, uno puede extraer, con cierto tipo de atención, y más allá de la emoción primera, otro tipo de emoción y además histórico, social, económico, cultural... y todavía, uno podrá seguir sin saber nada de cómo funciona ese sistema de signos aprehendidos en la materia misma. No son las palabras las que van a hablarme para aclararme algo sobre este punto. ¡Cien años es muy poco tiempo!

¡Qué horror! Cada vez que hablo de cine, termino sintiendo que no hemos dicho nada, que lo importante queda por decir. ■

Entrevista realizada por Marcelo Mosenson en París, en febrero de 1994.

Filmografía de Hugo Santiago

Hugo Santiago nació en Buenos Aires el 12 de diciembre de 1939. Vive en Francia desde 1959. Estudió literatura, filosofía y música.

De 1959 a 1966 es asistente de Robert Bresson. Asimismo, fue encargado de *mettre en scène de Histoire du Soldat* (Festival de Stravinski, 1961), luego autor y realizador de dos cortometrajes: *Los contrabandistas* (Buenos Aires, 1967) y *Los fájines* (Buenos Aires, 1968).

Por otra parte, se consagra a trabajos cinematográficos de investigación (1970-73).

Desde 1969 realiza largometrajes:

1969 - *Invasión* (35 mm, blanco y negro)

Guion de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Hugo Santiago, filmada en Buenos Aires.

Festival de Cannes 1969 (Quincena de realizadores).

Premiada en Lecrare, Mannheim, Barcelona, Harvard, etc.

1974 - *Les Autres* (Los otros) (35 mm, color)

Guion de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Hugo Santiago.

Selección oficial francesa en el Festival de Cannes.

1979 - *Ecoutez soir (El juego del poder / El juego de la muerte)* (35 mm, sonido estéreo)

Guion de Claude Ollier y Hugo Santiago. Con Catherine Deneuve y Sami Frey.

Festival de París. Festival de Londres.

1984 - *Version de Labyrinthe* (A.C.R.)

Autor, realizador e intérprete.

1985 - *Les Trottoirs de Saturne (Las veredas de Saturno)* (35 mm, blanco y negro)

Guion de Juan José Saer, Jorge Semprún, Hugo Santiago.

Con Bérangère Bonvoisin, Rodolfo Mederos, Edgardo Lusi, Emmanuel Dechartre, Philippe Clevenot, Sophie Loucachevsky y Louis-René des Forêts.

Festivales de San Sebastián, Florencia, Biarritz.

1986 - *Electre de Sófocles* (16 mm, color, 1 h 45')

Versión de Antoine Vitez sobre la obra de Sófocles.

Con Evelyne Itria, Jean-Claude Jay, Rodopé Mitrovitsa.

Sel de Oro en el Festival de Riccione.

1988 - *La Geste Gibelline* (35 mm, color, 1 h 48')

Alrededor de la *Orestiada*, ópera de Iannia Xenakis sobre la "Trilogía" de Esquilo, puesta en escena de Yannis Kokkos.

1989 - *Examenetries* (35 mm, color, 55')

Inspirado en la *Cérémonie musicale* de Georges Aperghis.

1989 - *La Voix Humaine (La voz humana)* (35 mm, color, 56')

Sobre la tragedia lírica de Francis Poulenc y Jean Cocteau.

Versión Alain Françon y Yannis Kokkos.

Cantada por Dame Gwyneth Jones.

1991 - *La Vie de Galilée* (35 mm, color, 2h 15')

Versión de Antoine Vitez sobre la obra de Bertolt Brecht.

Con Roland Berlin y la Comédie Française.

1992 - *La Fable des Continents* (35 mm, color, 1 h 27')

Opera cinematográfica en colaboración con Georges Aperghis. ■

Borges: *Invasión* y *Los otros*

Invasión es un film que realmente me interesó mucho, y del cual pude hablar con toda libertad, ya que me cabe a mí (si es que pueden medirse esas cosas) una tercera parte del film, puesto que yo lo he hecho con Muchnik [Hugo Santiago] y con Adolfo Biagi Casares. En todo caso se trata de un film fantástico, y de un tipo de fantasía que puede clasificarse de nuevo. No se trata de una ficción científica a la manera de Wells o de Bradbury. Tampoco hay elementos sobrenaturales. Los invasores no llegan de otro mundo y tampoco es psicológicamente fantástico: los personajes no actúan —como suele ocurrir en las obras de Henry James o Kafka— de un modo contrario a la conducta general de los hombres. Se trata de una situación fantástica: la situación de una ciudad (la cual, a pesar de su distinta topografía, es evidentemente Buenos Aires) que está sitiada por invasores poderosos y temidos —no se sabe por qué— por un grupo de civiles, que no son desde luego esa nueva versión de Douglas Fairbanks que se llama James Bond. Nor son hombres valientes como todos los hombres, no especialmente valientes. Ni, salvo uno, excepcionalmente fuertes. Son gente que trata de salvar a su patria de ese peligro y que van muriendo o haciendo morir sin mayor énfasis épico. Puro yo te querido que el fin sea finalmente épico; es decir, lo que los hombres hacen es épico, pero ellos no son héroes. Creo que en eso consiste la épica, porque si los personajes de la épica son personas dotadas de fuerzas extraordinarias o de virtudes mágicas, entonces lo que hacen no tiene mayor valor. En cambio aquí tenemos a un grupo de hombres, bastante banales algunos; y esta gente está a la altura de la misión que han elegido.

Y creo que hemos resuelto bien el gran problema técnico que tenemos (que surgió en el problema que enfrentan los que escriben westerns): el hecho de que tiene que haber muchas muertes violentas (esto ocurría antes con los

films de gangsters, que no sé si se hacen todavía: creo que no) y que esas muertes tienen que ser distintas; no pueden ser repetidas y monótonas. De modo que hemos intentado —repito— (no sé con qué fortuna) un nuevo tipo de film fantástico: un film basado en una situación que no se da en la realidad, y que debe, sin embargo, ser aceptada por el espectador.

Coleridge encontró una frase feliz. Habla de un *swelling suspension of disbelief*, una suspensión voluntaria de la incredulidad. Y espero que hayamos logrado eso durante las dos horas de *Invasión*. Quiero recordar además que Trilo ha compuesto, para una milonga cuya letra es meramente mía, una música admirable. Creo, además, que el cinematógrafo, como otros géneros (el teatro, la conferencia), es una obra en colaboración. Es decir, creo que el éxito de un film, de una conferencia, de una obra de teatro, depende también del público.

Y sentí curiosidad por saber cómo recibiría Buenos Aires ese film, que no se parece a ningún otro, y que no quiere parecerse a ningún otro. En todo caso, hemos inaugurado —me parece— un nuevo género dentro de la historia del cinematógrafo.

Sobre el trabajo en colaboración

Me siento tan cómodo que me alivio de que estoy trabajando con Biagi Casares. Y me ha pasado lo mismo cuando hemos trabajado los tres —Muchnik, Biagi y yo— en la elaboración de este film, y ahora en el de otro film que estamos preparando titulado *Los otros*. Es decir, nos olvidamos que somos tres personas, y pensamos con plena libertad. Nadie se siente ligeramente entristecido si una sugerencia suya ha sido rechazada, nadie acepta, por cortesía o resignación, lo que dicen los otros. No: es como si fuéramos los tres una sola persona [...]. Y creo que si no hay este olvido de las diversas personalidades, la colaboración es imposible [...].

Extracto de *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Fernando Serraventino, Casa Pardo Ediciones. ■

Sinopsis de *Los otros*

Borges no quería más sinopsis que ésta para el film.
Hugo Santiago

El hijo de un librero de París se suicida. Su padre, hombre de cincuenta y tantos años, que creía haberlo conocido, ahora siente que nunca lo conoció, y lo busca entre los que fueron sus amigos. Antes hubo un baile de máscaras, un film que estaba por hacerse, el simulacro de un duelo y una partida de póquer que era realmente un duelo. Después, brusca, la muerte. Y después, cuando el librero avanza en la busca, hechos cada vez más imprevisibles que empiezan a poblarla.

Hay un hombre que se asombra de ser alguien, un mago que dice llamarse Artajeros, una mujer que el hijo había amado y el jugador abandonado. Hay el film que estaba por hacerse y no se hace, la muchacha que no olvida el otro lado del mar y hay una aparición en una cabalgata. Hay otro hombre que arroja el dinero al fuego y apaga porque sí a la muchacha, hay el liberó que reencuentra el amor en esa muchacha y esa muchacha que lo engaña con un desconocido que se parece al hijo muerto. Y hay un crimen en el Observatorio y una revelación final: después de la muerte del hijo, el librero pasea por un baileu a ser oír, y luego otros despidos. El no interviene en esos cambios, algo que no entendió le sucede y lo arrastraba. Pues el que se asombra de ser alguien, el mago que aparece y desaparece, el violento que arrebató su dinero al jugador y lo golpeó, el desconocido que durante una noche le robó la mujer. Dejó de ser el mismo para ser tantos. Ahora puede ser todos y ya no sabe quién es. ■

Aronovich sobre Santiago y la fotografía

La fotografía de *Invasión* era muy osada para la época, o en todo caso para la Argentina. Se trató el negativo de forma tal que la gamma lo sea, el factor de contraste cinematográfico) fuese bien elevada. La película, una "4X", era muy rápida para la época, de una sensibilidad de unas 400 o 500 ASA. Fue revelada de una forma muy particular, para obtener esa serie de grises tan característica y una imagen granulada.

Dos veces tuve que ausentarme durante el rodaje. La primera vez un fin de semana en que alguien me suplantó, y lamentablemente, todo salió mal. La última semana de rodaje, me suplantó Camusso, y si bien él había trabajado muy correctamente, después tuvimos que pasarnos trabajando en el laboratorio para lograr la misma densidad de negativo. Es muy difícil que dos personas fotografien de la misma manera. Para lograr esa contundencia fotográfica particular que tienen los exteriores de *Invasión*, se trabajó de manera que aunque hubiesese sol la foto

fuerá gris, como en el caso del Tigre o la Costanera, en donde había mucho sol y sin embargo parece como una suerte de sol apagado. Todo esto le atribuyo al hecho de haber forzado la película de modo que la copia tuviese ese contraste y densidad tan característica. Cuando 16 años más tarde en Paris hicimos *Los verdes de Saturno* —que debía funcionar como una suerte de continuación de *Invasión*— en un primer momento propuse fotografíarla con un color muy apagado, pero Hugo se opuso. Tuvo razón. Lamentablemente, no sólo no se conseguía películas 4X, sino que prácticamente el blanco y negro había caído en desuso. No tuve más

remedio que trabajar con una Kodak. Era otro país y un laboratorio diferente. Por eso, a pesar de que a mucha gente le gusta *Los verdes*, yo no estuve muy contento con el resultado. No pude conseguir aquél "color" propio de *Invasión*. Sin disminuir a otros grandes directores de cine argentino, considero que *Invasión* es una de las mejores películas del cine argentino. Fue hecha con un gran rigor. Una de esas coincidencias en donde se encontraron un buen libro, un buen director y un decorado interesante. De *Los otros* tengo un vago recuerdo de lo que hice con la fotografía. No creo que tuviera ninguna innovación especial, salvo por el lenguaje particular que hace a las películas de Hugo. No la he vuelto a ver, pero él me dice que la foto es una maravilla. ■



Hugo Santiago

