

Santiago: encuadres en el tiempo

Juan Carlos Prudencio*

Santiago (2007) es un film sobre las entrevistas que mantuvo el realizador João Moreira Salles con su ex-mayordomo Santiago. Este personaje, entre otras peculiaridades, habla combinando cuatro idiomas distintos, posee una formidable capacidad para recordar y tiene una obsesión por la “alta cultura” que lo llevó a recopilar y redactar treinta mil páginas de historia de la aristocracia y nobleza universal. Pero la particularidad del documental no es el testimonio “de” las entrevistas con Santiago sino precisamente “sobre” ellas¹. Moreira Salles entrevista a su personaje, filma escenas de estudio y escribe una tentativa organización de montaje, pero no logra llevar a término la obra sino trece años más tarde. Tras esta larga interrupción, el director revisa y reflexiona sobre el material desde un nuevo punto de vista y una nueva intención. La finalidad explícita ya no es Santiago sino una re-visión de él. Este volver a ver involucra también un giro subjetivo del propio director. El film termina siendo también una re-visión de sí mismo, de sus propios recuerdos y la casa de su infancia.

El trabajo de re-visión al que se somete el material fílmico tiene, entre muchas otras, dos consecuencias, aparentemente paradójicas. Por un lado, hay una consciencia de la distancia irreductible que separa al realizador tanto de Santiago como del pasado mismo. Pero, por otro lado, el film adquiere mayor cercanía e intimidad respecto al realizador. Estos movimientos de cercanía y consciencia de la distancia conforman un reposicionamiento en el film². Vemos de manera superpuesta una serie de acciones y reflexiones sobre estas: la historia de las aristocracias redactada por Santiago y su mostración, el testimonio de las entrevistas en su casa y la revisión de las imágenes hechas por el realizador. Si algo une a todas estas acciones es que comparten un fundamento en común, todas ellas son operaciones relacionadas a la memoria. La visualización de estas, tomando a la memoria como eje forman, entre muchas otras, dos preguntas básicas ¿Quién es el que recuerda en el film? y ¿Cómo se configuran y materializan estas actividades de memoria?

Memoria, recuerdo e imaginación

Antes de continuar es necesario aclarar a qué nos referimos con operaciones relacionadas a la memoria. Para Elizabeth Jelin (2002: 23) habrá tantos tipos de memoria como tipos de temporalidad y sentidos del pasado se tengan. Esto implica confrontaciones tanto sociales como disciplinarias (o teórico-metodológicas) a la hora de definir que es memoria; desde la legitimidad social hasta su pretensión de verdad³. En el film, dadas las formas, medios y códigos de aprehensión y representación del pasado, favorecemos la noción de memoria entendida como facultad psíquica, en oposición a la memoria entendida desde una perspectiva colectiva. Esta última pondrá el acento en

* Estudiante en curso de la carrera de Artes combinadas (UBA).

¹ En la película se presentan dos títulos introductorios. El primero “Santiago” muestra los fragmentos del primer montaje y la explicación de su fracaso hechas por el Narrador/realizador. Explícitamente la nueva intención ante el material filmado el segundo título presenta la película como “Santiago reflexiones sobre el material en bruto”. *Santiago*, 2007.

² aclaramos que por distancia y cercanía nos referimos a nociones formales, huellas inscritas en el propio material fílmico, que sobrepasan las intenciones explícitas del autor.

³ Jelin *Los trabajos de la memoria*, 2002:17

las memorias compartidas, encuadradas dentro de marcos sociales y relaciones de poder.⁴ Para evitar confusiones llamaremos recuerdo al primero y memoria al segundo. Esto no quiere decir de ningún modo que recuerdo y memoria, tal como los entendemos, sean términos indisociables. Para Jelin, el recuerdo no es una operación en soledad, se recuerda siempre a partir de algo, o de recuerdos de alguien⁵; siempre insertos en contextos sociales específicos. Las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente (Jelin 2002: 20).

A diferencia de la memoria, entendemos al recuerdo o facultad de recordar, desde una perspectiva fenomenológica y subjetiva. Para Edelman⁶ es la capacidad de crear a cada instante recuerdos; una operación, siempre en presente, donde el pasado se reformula en función de la coherencia que ese presente le puede otorgar. Los recuerdos, según el autor, son como icebergs que se forman o se derriten ante cada situación. A la par, Jelin sostiene que si bien es imposible recordar fuera de un contexto social específico, “el ejercicio de las capacidades de recordar y olvidar es singular [único y subjetivo]. Cada persona tiene sus propios recuerdos, que no pueden ser transferidos a otros”⁷. Sólo podemos recordar nuestro punto de vista, nuestra propia experiencia⁸. En este sentido, Zylberman⁹ sostiene que para empatizar con el recuerdo del otro la conciencia debe asistirse de otra facultad, la de imaginación. Lejos de las connotaciones denigrantes de fantaseo, para el autor, la imaginación es una forma y posibilidad de conocimiento que hace presente a la conciencia objetos ausentes en calidad de cuasi reales, permitiendo generar huellas mentales sobre hechos no vividos. “Al ver un documental es por medio de la imaginación que podemos sincronizarnos con el predecesor”. Es decir, la imaginación permitirá tender un lazo empático con ese ser humano del otro lado del aparato.

Textos, voces y cuadros

Definidas las formas con que se hace presente el pasado y antes de ver cómo se configuran en la obra, sería oportuno retomar una noción clave para acceder a esta. Los marcos o encuadres, presentes a lo largo del material fílmico, permiten sino responder sí formular las preguntas con que se interroga el acceso al pasado en el film. Al hablar de marcos nos referimos tanto a marcos espaciales como temporales. Desde encuadres en la imagen, hasta los distintos tiempos que se superponen, cuando un presente reflexiona sobre un tiempo pasado, al que vemos simultáneamente. Dada la naturaleza del formato audiovisual nuestro acceso a estos marcos pasados es posible por dos vías: los encuadres espaciales donde explícitamente vemos las capas pasadas; y los comentarios, textos y relatos que introducen el pasado por medio de un registro lingüístico. Ambos registros se superponen, se imbrican, se representan mutuamente y por supuesto adquieren nuevos sentidos a lo largo de toda la obra.

⁴ Se debe tener el cuidado de no interpretar la memoria colectiva desde una visión durkheimiana extrema, tomando los hechos sociales por cosas (ver Jelin, 2002: 22) “Lo colectivo de las memorias es el entretrejado de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante”

⁵ *Ibid.*

⁶ Edelman en Zylberman “La imaginación como prótesis de la memoria” 2011.

⁷ Jelin 2002:20

⁸ Husserl en Zylberman 2011.

⁹ Tanto recuerdo como imaginación son facultades de la conciencia que hacen presente aquello que está ausente. *Ibid.*

Para ver de qué manera ocurre esto, volvemos sobre la pregunta ¿quién es el que recuerda en el film? Una posible respuesta sería que tanto Santiago como el realizador se apropian de los registros lingüísticos y audiovisuales para aprehender o materializar el pasado de cierta manera. Es decir, utilizan el medio fílmico o escritural para recordar el pasado, imaginarlo o imaginar el recuerdo del otro, pudiendo ser este otro uno mismo. En este complejo proceso de apropiación y representación podemos distinguir algunas capas o niveles: En un primer cuadro estará Santiago, sus recuerdos y su obra escrita; enmarcando el primer cuadro, en un segundo nivel, estará la mediatización de Santiago hecha por el realizador. Por otro lado, paralelamente a los recuerdos de Santiago se hallan los del propio realizador; finalmente, enmarcando a todos ellos, estarán los comentarios y reflexiones del mismo.

Veamos que ocurre en el primer cuadro: Santiago, dotado de una prodigiosa facultad para recordar, relata verbalmente los recuerdos a lo largo de su vida. Si bien esta capacidad para recordar vislumbra muy pocas fisuras y olvidos, notamos algunas recurrencias en sus relatos, por ejemplo, su obsesión con las formas de la muerte: la fuerte impresión que le causan los cementerios no se debe a los ataúdes como tal sino la forma y belleza de estos. No parece casual que siempre se le venga a la mente la cita de Begman “somos muertos insepultos, apudresendo debajo de un cielo gris y vacío”. Tampoco parece arbitrario que uno de sus personajes favoritos de Santiago sea Francesca de Rimini, con su poética muerte junto a su amor prohibido. Por otro lado, llama especialmente la atención una operación distinta al recuerdo con la que Santiago pretende aprehender el tiempo. Con la redacción de su “historia de la nobleza y aristocracia universal”, tarea que le lleva más de 40 años de realización, Santiago “literalmente” reescribe el pasado, lo compila. Un pasado no vivido directamente y al cual sabe muerto¹⁰. Pero que por medio de la compilación y la escritura no sólo pretende conservar, sino transportarse a él y vivirlo. Esta aprehensión del tiempo va unida a una operación de imaginación con la que Santiago, no sólo tiene acceso sino, empatiza con el pasado. Ambas operaciones –recuerdo e imaginación– forjan un pasado concreto para Santiago. A pesar de ser consciente que este pasado está muerto, él, se dota a sí mismo y a su presente de sentido a partir de él “yo vivo del pasado, vivo de mis muertos, aquí puede pasar lo que sea yo no me entero de nada a mi edad nada”

Santiago se apropia del registro lingüístico para dar sentido al pasado. Sin embargo, nuestra vía de acceso a ese pasado y a Santiago mismo sigue siendo dentro de un “marco audiovisual” que en última instancia depende del realizador. Esto implica que de las treinta mil páginas escritas por Santiago sólo tenemos acceso a una selección de fragmentos: imágenes de los textos, de algunos nombres y sobre todo fragmentos leídos por el narrador/realizador. De esta selección destacan Fred Astaire y Francesca de Rimini como los personajes favoritos de Santiago, según el realizador. En este punto podríamos incluso poner en duda si la obsesión con la muerte que vemos en Santiago no es en realidad parte de la lectura y selección del propio realizador, al fin y al cabo son sólo sus selecciones a las que tenemos acceso.

En esta misma línea, respecto a la arbitrariedad de la mediatización e intervención del realizador en el testimonio verbal de Santiago, coincidimos con Bill Nichols(1997), quien caracteriza a la

¹⁰ Repeticiones incesantes de Santiago en el film diciendo “todo eso está muerto”

entrevista audiovisual como un dialogo imperfecto y asimétrico entre entrevistador y entrevistado.¹¹ Entre las características de este tipo de dialogo destaca la ausencia del entrevistador. Al realizador/entrevistador no se lo ve, permanece fuera de pantalla; en muchos casos tampoco se lo oye, es decir, accedemos al testimonio del entrevistado sin saber si ese testimonio no fue sugestionado por alguna pregunta previa del realizador la cual nunca escuchamos en pantalla. Por otro lado, como generalmente pasa en las entrevistas, es Santiago quien responde a las preguntas de Moreira Salles y no a la inversa. Esto implica que la conversación está encausada por las preguntas y el interés personal del entrevistador sobre el entrevistado. Sin embargo, en convergencia con una modalidad de documental reflexivo que propone el mismo autor (Nichols, 1997: 90), es precisamente sobre estas arbitrariedades que el realizador reflexiona años después. Él llama explícitamente la atención que de todo el material filmado sólo se lo ve dentro de cuadro junto a Santiago en dos tomas hechas por casualidad. Revela también la arbitrariedad de sus preguntas antes de entrar a escena, las cuales dirigen el testimonio de Santiago e incluso, en una escena, llegan al límite de dictarle el parlamento que debe decir. Este testimonio que buscaba Moreira Salles con las preguntas, durante las entrevistas, reafirmaban una imagen mental previa que el realizador tenía de Santiago.

Además del contenido lingüístico de las entrevistas, las imágenes son otro testimonio mediatizado de Santiago y sus recuerdos. Nuestra visión de Santiago se compone de las imágenes que el realizador nos muestra de él. Su intervención más clara son las imágenes con las que hace alusión a los recuerdos de Santiago: un boxeador, una nube de humo, unas flores, un tren y unas bolsas volando¹². Estas imágenes son, antes que nada, selecciones del realizador, efectuadas en un tiempo dado, y que privilegian ciertos recuerdos de entre tantos otros. A diferencia de las otras imágenes del film la responsabilidad visual de estas recae casi completamente sobre Moreira Salles.¹³ Son imágenes de recuerdos ajenos al realizador pero ideadas y visualizadas, o si se prefiere imaginadas y materializadas por él. Creer o empatizar con estas imágenes implicaría empatizar no con los propios recuerdos de Santiago sino con la visión con que el realizador los imagina. La factura visual de estas imágenes permite ver como accedemos a los recuerdos de Santiago. En estas imágenes vemos un blanco y negro muy cuidado y de contrastes muy definidos. También contrastan fuertemente los movimientos entre ellas: la agitación del boxeador, el acercamiento a las flores y el lento movimiento con que se enredan las bolsas. Estos movimientos proporcionan accesos cualitativamente distintos al recuerdo. Algunos invitan a la empatía otros al distanciamiento del espectador. La pretensión reflexiva del realizador, materializada en los comentarios narrativos y en la posición estratégica que tienen estas imágenes en el segundo montaje, son acciones conscientes que promueven el distanciamiento o empatía.

La distancia y mediatización del realizador sigue presente en el resto de las imágenes de Santiago; sin embargo, su responsabilidad visual es más cuestionable o menos tajante. Él mismo es consciente de la falta de planos más cercanos en las escenas transcurridas en casa de Santiago y su correlación semántica con la distancia que el mismo tenía con su personaje. Pero más allá de la reflexión del

¹¹ Nichols, 1997: 88

¹² Salvo las bolsas, todas las tomas son realizadas en estudio.

¹³ Como tomamos en cuenta la materialidad de las imágenes, un porcentaje de la responsabilidad también recae en el equipo técnico.

propio realizador, podemos desmenuzar cómo se conforma esta distancia formal y qué involucra en el acceso al tiempo. La visión que tenemos de Santiago en su casa está mediada por distintos objetos que ocupan gran parte del encuadre. Todas las tomas de la casa siguen la misma estructura: el espacio lleno, apiñado de objetos, con la figura de Santiago ceñida y encuadrada verticalmente en él. Esta disposición del encuadre deniega visualmente el espacio diegético al espectador. Llama la atención que entre los objetos que restringen la mirada entre Santiago y el espectador se encuentren cortinas y puertas. Ambos, objetos cuya función es abrir o denegar el espacio.

Otros objetos al interior del cuadro son especialmente significativos. La máquina de escribir o los escritos exhibidos detrás de Santiago pueden verse como accesorios que componen su imagen. Estos presentan a Santiago visualmente relacionado a ciertas prácticas, lo personifican. Por otro lado, la incomodidad del mismo en su propia casa; Las gavetas abiertas en la cocina, exhibiendo su espacio privado; el bastón que se le cae en plena escena; y la figura de Santiago cubierta de objetos, casi tan grandes como él dan la impresión de una cierta fragilidad en la imagen de Santiago. Las preguntas reveladas por el realizador, antes de comenzar la escena, muchas veces consolidan esta imagen.

Sin embargo, a pesar del marco arbitrario que supone la forma del registro audiovisual, la puesta en escena y las entrevistas, hay dos escenas a las que podemos responsabilizar en mayor grado a Santiago: un plano cerrado del movimiento de sus manos, con música de clave; y la escena en que baila con castañuelas. Ambas muestran movimientos típicos que él practicaba y una de ellas es un pedido explícito de Santiago al realizador. Junto a los movimientos característicos de Santiago, que se repiten en los tiempos muertos, otra marca personal suya a lo largo del film es la sonoridad con que habla. Una especie de latín macarrónico que mezcla palabras del castellano, portugués, francés e italiano. Tanto ambas escenas como la voz de Santiago a lo largo del film comparten una responsabilidad sonora que recae sobre la imagen y que atribuimos al personaje. Habrá que preguntarse hasta qué punto el sonido y la música no son efectivamente un acceso directo al pasado y a Santiago o de lo contrario un medio para generar empatía imaginariamente con la representación de él.

Como dijimos al principio la intervención del realizador implica distancia y cercanía. Mencionamos la consciencia de la distancia por la modalidad reflexiva y la composición de la imagen; Sin embargo, Moreira Salles adopta otro camino al cambiar de intención en el segundo montaje. El realizador no sólo toma consciencia de sus pasos como entrevistador, paralelamente se voltea sobre sus propios recuerdos de la infancia a partir de la imagen de Santiago. Los recuerdos que conserva de él están casados con los de la casa de su infancia, la casa Gavea. La imagen con que vemos esta casa, en ese momento abandonada, es compositivamente muy distinta, casi podríamos decir contraria, a las imágenes en casa de Santiago. Salvo una excepción no menor que son las imágenes de archivo del realizador de pequeño, el film se exhibe totalmente en blanco y negro. La decisión es claramente estética y no parece descabellado relacionarla como un medio de acceso, tal vez bastante consciente, para acceder y ver el pasado. Sin embargo, pese a esta característica en común, se tratan de imágenes muy distintas. Las tomas en la casa Gavea son de un blanco y negro mucho más limpios y puros. Por medio de movimientos de cámara, travellings laterales y en profundidad, se accede a un espacio vacío. Estas tomas se repiten a lo largo de la película acompañadas de

distintos comentarios del narrador. La repetición y la fusión de imagen con el texto invitan a un nuevo acercamiento a ese tiempo. La yuxtaposición con las escenas en la casa de Santiago, de una composición mucho más rígida, con cuadros estáticos, llenos de objetos y sin movimientos de cámara, acentúan el contraste entre estos dos espacios. La decisión de acceder al pasado de esta manera, en las escenas de la casa Gavea, está en íntima relación con la subjetividad del realizador. Son imágenes, es decir, productos materiales de la imaginación del realizador, para proyectar sus propios recuerdos.

Señalamos algunos de los procesos de aprehensión del pasado en el film y los registros que permiten esta captura del tiempo. Las superposiciones de estos registros son múltiples, y dan como resultado a su vez a múltiples fines y sentidos de ese pasado. A modo de conclusión, podemos llamar la atención sobre dos de estos procesos:¹⁴ la captura visual de los escritos de Santiago y los comentarios del narrador sobre las imágenes. En otras palabras, la aprehensión audiovisual de un registro escrito, en un caso, y el comentario lingüístico de imágenes, en el otro. Si se quiere estas aprehensiones de aprehensiones del pasado son operaciones inversas pero simétricas que sirven a finalidades distintas. En el caso de Santiago la escritura tiene un fin casi secretista, él rehúye a la idea de su difusión.¹⁵ Sin embargo, las imágenes de estos escritos hacen precisamente eso; el dispositivo audiovisual actualiza y hace accesible fragmentos de páginas y relatos de él. Del otro lado, las imágenes de la casa del realizador son en sí mismas testimonios de ese momento pasado en que fueron realizadas. Sin embargo, mediante los comentarios del realizador, aluden a un pasado anterior. De este modo, los comentarios no sólo hilvanan las imágenes para obtener un sentido lineal, sino transforman y resignifican su contenido.

Bibliografía

- Jelin, Elisabeth 2002 (2001) *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo XXI).
- Zylberman, Lyor 2011 “La imaginación como prótesis de la memoria” en *Revista Cine Documental* (<http://www.revista.cinedocumental.com.ar>) N°5

¹⁴ Se pueden pensar otros casos como los comentarios o lecturas sobre los mismos textos, o las repeticiones de las imágenes o imágenes de esas imágenes.

¹⁵ Su interés explícito cuando se muera es que alguien que guste de ellos los conserve, de lo contrario que se quemen todos.