

Episodios del cine moderno argentino en Francia: las primeras búsquedas de Hugo Santiago

Enzo Moreira Facca¹

Resumen

En el presente artículo buscaremos actualizar el análisis de los primeros trabajos cinematográficos realizados por el director argentino Hugo Santiago tras radicarse en Francia. Desde la perspectiva de la estética del cine moderno, en plena madurez durante la época en la que Santiago dirige estos trabajos (década de 1970), buscaremos entender las implicancias de su estética y narrativa no convencional a la hora de reflexionar sobre los diversos debates de su actualidad. Además prestaremos atención a las diferencias de producción y estéticas que el director mantiene con sus colegas argentinos, aún establecidos en el país sudamericano y con mayores dificultades para producir cine en mitad de las grandes tensiones sociopolíticas de la época.

Palabras clave: cine moderno - estética cinematográfica - transgresiones genéricas

Abstract

In this paper we will seek to update the analysis of the first cinematographic works carried out by the Argentine director Hugo Santiago after settling in France. From the perspective of the aesthetics of modern cinema, in full maturity during the time in which Santiago directs these works (1970s), we will seek to understand the implications of his unconventional aesthetics and narrative when reflecting on the various debates of its actuality. In addition, we will pay attention to the production and aesthetic differences that the director maintains with his Argentine colleagues, still established in Argentina and with

¹ Becario doctoral CIC, doctorando en arte por la UNLP. Maestrando en Arte y Sociedad Latinoamericana y Realizador Integral en Artes Audiovisuales por la UNICEN. Contacto: enzomoreirafacca@gmail.com

greater difficulties to produce films in the middle of the great sociopolitical tensions of the time.

Key words: Modern cinema - cinematographic aesthetics - generic transgressions

Introducción

La filmografía de Hugo Santiago Muchnik (Buenos Aires, 12 de diciembre de 1939 - París, 27 de febrero de 2018) se inscribe en la corriente moderna del cine, la cual tiene su auge durante el surgimiento de los *nuevos cines* de la década del 60, y viene a discutir las bases de la representación clásica del cine. En este sentido, una de las grandes discusiones llevadas adelante por el discípulo de Robert Bresson² es la búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico distanciado de las propuestas realistas del cine clásico, de esta manera busca la experimentación con los recursos narrativos y estéticos del cine. Discursos ambiguos o fragmentados, personajes sin objetivos claros, utilización del falso *raccord*, implementación del sonido de manera autónoma a la imagen, son algunos de los recursos que caracterizan al cine moderno. Por ende, se buscará dejar de lado la idea de un estilo invisible donde pasan inadvertidas las puntadas de la construcción narrativa, en cambio se pone el foco en la fusión de lo psicológico o lo filosófico y lo plástico. Los *nuevos cines* –la *Nouvelle Vague*, el *Cinema Novo*, el *Free Cinema* o el *New American Cinema*, por citar algunos ejemplos– se caracterizan, entre otras cosas, por abordar temáticamente la situación político-social del momento. El contexto político será central en films como *La Hora de los hornos* (1968) de Solanas y Getino o *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha; mientras que en los films de Antonioni o Fellini se retratan personajes vagabundos que se

² Santiago trabajó durante siete años junto a Robert Bresson como asistente y discípulo. Destaca su participación como asistente de dirección en *El Proceso de Juana de Arco* (Bresson, 1962).

enfrentan al propio tedio de no poseer objetivos en una década de grandes cambios sociales. “Los realizadores de la ‘modernidad’ trasladan a la diégesis fílmica la incertidumbre, el malestar, las confusiones y las dudas existenciales de la época” (León Frías, 2013: 60).

Este artículo es una ampliación de un análisis previamente publicado (Moreira Facca, 2022b) en el que abordamos los análisis de los filmes de ficción que Santiago escribió y dirigió luego de radicarse definitivamente en París durante los años 70’s: *Los otros* (*Les autres*, 1974), película que vuelve a contar con la colaboración de Borges y Bioy Casares en la escritura del guión, y *El Juego del poder* (*Écoute voir...*, 1979), donde el escritor francés Claude Ollier actuó como co-guionista. Aquí buscaremos ampliar el análisis incorporando una mirada actualizada sobre las características del cine moderno y de su desarrollo en la Argentina. De esta manera intentaremos comprender la inserción de estos trabajos, realizados fuera de Argentina, en el universo modernista en el que se enmarca Santiago como individualidad moderna.³

Aproximaciones hacia una definición del cine moderno

La modernidad cinematográfica se entiende como una suerte de diversas propuestas estéticas que se distancian de la propuesta clásica, y surge a partir de la crisis del sistema industrial post segunda guerra mundial. Es durante esta crisis de la industria, especialmente en Europa, donde se persiguen nuevas estéticas en miras de renovar los postulados fílmicos: el auge de las revistas especializadas, los cineclubs, los seminarios y escuelas de cine, sumado al apoyo estatal de los distintos países es lo que

³ Acorde a las definiciones de León Frías en su más reciente libro, donde identifica una serie de movimientos y grupos cinematográficos modernos por un lado, y a una serie de autores individuales que no se adscriben a ninguno de estos por el otro.

aboga al surgimiento de nuevos cineastas que debaten estos nuevos abordajes.

El cine clásico se caracteriza por su homogeneidad narrativa, sustentada, en buena parte, gracias a la estructura en tres actos aristotélica. A su vez se lo asocia a un sistema de estudios que permite la producción sistemática de piezas audiovisuales y un *star system* bien establecido. Se manifiesta de una manera narrativo-representativa donde lo fundamental es la solidez de la trama y la construcción de un espacio representativo realista, es decir, un espacio que sea verosímil en su representación y acorde a sus postulados de género. Este modelo es particularmente notorio en los productos del cine hollywoodense, donde los mismos se reproducen a nivel industrial gracias a su consolidado sistema de estudios que hace posible una labor sistemática en la producción y distribución de películas. En esencia, el objetivo principal de esta forma de cine es transmitir con la mayor transparencia posible, y con la mayor eficacia posible, sus temáticas y su historia a un espectador pasivo. Para ello debe ocultar las marcas de su representación en pos de una mejor transmisión de estos mensajes, se busca parecer lo más posible a la vida real, o a lo que sería real –verosímil– según el género abordado.

(...) el modelo clásico se estructura narrativamente según reglas de causalidad, economía dramática, perfil bastante claro de los personajes, división metódica y progresiva de escenas, disposición ordenada de espacios y modulación relativamente simétrica de tiempos. Y de manera simultánea, el lenguaje audiovisual se hace extremadamente funcional según reglas de claridad y visibilidad. Ni los movimientos de cámara son violentos o arbitrarios, ni los ángulos picado y contrapicado muy acentuados, ni la escenografía resulta perturbadora ni la iluminación excesiva en sus contrastes o la imagen abusiva en distorsiones. (León Frías, 2013: 259-260)

El cine de la modernidad, en cambio, se ubica en una vereda opuesta: nos encontramos con formas narrativas heterogéneas, opacidades, montaje disruptivo, planos extensos, deconstrucción de los géneros cinematográficos, personajes erráticos, etc. Más allá de las impugnaciones a los cánones clásicos, es imposible reconocer un modelo unificador de las propuestas modernas. Además se caracteriza por su fuerte carácter rupturista y moviementista, en tanto y en cuanto se forja al calor de las nuevas vanguardias de mediados del siglo XX. Al contrario de un cine transparente, el moderno planta bandera re-discutiendo su propia forma, generando una extrañeza en el espectador: a veces mediante la pasividad de tramas poco espectaculares, a veces de manera radicalmente experimental y exponiendo sus marcas de realización –rompiendo la cuarta pared o evidenciando el montaje. Como mencionamos en la introducción, la actualidad va a ser el tema central de los films modernos, desde variadas perspectivas podemos apreciar la crisis del sistema de valores de la sociedad occidental que se da a partir de los años 60. Adrian Martin destaca como factor determinante de la constitución del cine moderno a la pos segunda guerra mundial, donde la reconstrucción implicó “(...) un borrado total, una sensación de empezar desde cero en todos los niveles de la ética, la moral, la formación social y la estética” (2008: 20). Entonces hay una gran necesidad de expresar a través de la producción artística el cambio social que se da tras 1945, como bien se expresa con el surgimiento de movimientos premodernos⁴ como el *neorrealismo italiano*.⁵ Isaac León Frías realiza un nuevo abor-

⁴ “Son premodernidades, entonces, entendidas como rasgos o notas en los que, desde la perspectiva que el tiempo ofrece, se advierten diferencias, matices o impulsos que se condicen con algunos de los que son propios de las estéticas de la modernidad, sin que sus realizadores fueran profetas que anticipaban la llegada de un apocalipsis filmico que devendría en un nuevo mundo” (León Frías, 2022: 107)

⁵ El cine *neorrealista* aborda las temáticas sociales de la Italia de la posguerra con una mirada documentalista en la utilización de

daje sobre los cines modernos (2022) y retoma la clasificación M.R.I. –Modelo de Representación Institucional–, que Noël Burch utiliza para describir la consolidación del cine clásico, como M.R.C. –Modelo de Representación Clásico. A esto último, se incorpora el concepto de M.R.M. –Modelos de Representación Modernos– para agrupar a las distintas y heterogéneas propuestas que podemos encontrar en estas cinematografías que difieren del planteamiento industrial del clasicismo (2022: 42). El autor destaca que cuando el cine clásico estaba en plena constitución de sus bases, el resto de las artes se manifestaban en rebeldía contra sus propios cánones (2013: 254; 2022: 35); aparecen así movimientos de vanguardia como el expresionismo o el surrealismo en la pintura que vienen a rediscutir la forma del arte plástico. Salvando episodios vanguardistas del cine silente, que vienen de ser ecos de las vanguardias presentes en las bellas artes, u otros casos a partir del sonido –como el *film noir* o el propio *neorrealismo*– el cine no experimenta grandes rupturas hasta mediados de los 50. En síntesis: lo moderno busca rediscutir el lenguaje de su propio medio, busca generar un nuevo tipo de espectador que rompa su pasividad habitual. Esta búsqueda estética se da mediante dos vías alternas, según León Frías:

Pues, por un lado, el cine de la modernidad acentúa el artificio, la construcción excesiva o zigzagueante (Fellini a partir de *8½*, el propio Welles de *El proceso*, Resnais, Losey, Kubrick, parcialmente Visconti...) y, por otro en la línea si se quiere dominante de la modernidad, se impone la reducción expresiva vía la contención, la parsimonia rítmica, la reducción del relato a sus trazos más escuetos, distendidos o elípticos (Antonioni, Bresson, Eustache, Straub, Forman, Rivette, Herzog, Wenders) o vía desahogo emocional o los sacudimientos

escenarios naturales y actores no profesionales.

interiores (Cassavetes, Pialat, Pasolini, Fassbinder) y un poco de los dos en línea más ‘novelesca’ de la modernidad, la que representan Truffaut, Chabrol, Rohmer, Bertolucci, los británicos, Saura y otros” (2013: 262-263)

Otro de los trabajos de envergadura que nos sirven para trabajar la cuestión de lo moderno en el cine es el caso del dúo de textos de Gilles Deleuze: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II* (2005a y 2005b). Aquí, se plantea la puesta en crisis de la imagen-acción, que predomina en el cine clásico, es decir un modelo donde lo que sucede se modifica a partir de la acción de los personajes en la trama. Se plantea una situación inicial que los personajes deben resolver hacia dentro de la trama para llegar a una segunda situación ahora modificada; este es el modelo S-A-S', donde S es la situación inicial, A es la acción y S' es la situación modificada (2005a: 204-205). En el cine moderno se aflojarán estos vínculos para favorecer a las situaciones ópticas y sonoras y el modelo anteriormente mencionado es puesto en debate. Deleuze acuña el término *espacios cualesquiera* (2005a: 160-161), donde el espacio audiovisual pierde la homogeneidad, la conexión con sus partes, presenciamos inestabilidad y ausencia de vínculos, son espacios singulares o sin conexión, lo que potencia la posibilidad de *falsos raccords*. Aunque Deleuze nunca haya hablado del cine moderno en términos concretos, consideramos que sus aportes son fundamentales a la hora de comprender el surgimiento de estos nuevos cines y sus estéticas.

Particularmente en Argentina, el cine moderno se manifiesta a finales de los 50 gracias, al igual que en Europa, a la aparición de cineclubes, revistas críticas sobre cine y de los primeros talleres y seminarios de cine. A lo que se le suma un nuevo periodo democrático con la elección de Arturo Frondizi en 1958 y la sanción de la Ley del Cine un año antes (Feldman, 1990). De este

contexto surge el grupo conocido como la *Generación del 60'*,⁶ quienes destacan por su originalidad en el abordaje de guiones con temáticas de actualidad —en torno a la juventud, las crisis de pareja, la corrupción, etc.—, su independencia creativa y formación cinéfila. Estos autores refrescan el panorama del cine nacional durante la primera mitad de los años 60 y tras el golpe de estado de 1966, la censura estatal y el clima político cada vez más tensionado hace que sea imposible acceder a financiación para filmar. Durante el siguiente periodo dictatorial, y ante la fuerte censura ejercida por la burocracia del I.N.C.,⁷ el cine moderno se encauza en las producciones clandestinas autofinanciadas por sus propios directores. Tal es el caso de los grupos de publicistas devenidos en directores-productores que comienzan a rodar sus primeros largometrajes: por un lado el *Grupo Cine Liberación* en un formato que buscaba hacer propaganda de agitación política, con Fernando Solanas y Octavio Getino a la cabeza, ambos militantes del movimiento peronista; en una misma línea orientada a la propaganda, pero asociado al PRT, aparece *Grupo Cine de la Base* con Raymundo Glayzer como su principal referente. En otra vertiente encontramos al *Grupo de los 5*,⁸ como un intento de cine más bien experimental que buscaba llegar a grandes pantallas, de este grupo destaca el film *The Players vs Ángeles Caídos* (1968), dirigido por Alberto Fischerman con la colaboración de todo el grupo para la secuencia titulada *La fiesta de los espíritus*. Por último nos

⁶ Los directores comúnmente adscriptos a este grupo son: Simón Feldman, Rodolfo Kuhn, José Martínez Suárez, Manuel Antín, David José Kohon y Lautaro Murúa. Alrededor de este grupo también encontramos las figuras de Leonardo Favio y Fernando Birri, muchas veces ligados a este agrupamiento.

⁷ Instituto Nacional de Cine, actualmente Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

⁸ Integrado por Alberto Fischerman, Ricardo Becher, Néstor Paternostro, Raúl de la Torre y Juan José Stagnaro.

encontramos con el grupo de cineastas *Underground*,⁹ influenciados por el cine subterráneo de Jonas Mekas, estos cineastas buscaban la reflexión política a través de la estética cinematográfica con grandes cuotas de experimentación formal con el montaje y la narrativa.

En este marco de producciones clandestinas, censura y violencia política creciente es que surge Hugo Santiago con su formalista *Invasión* (1969). Film que cuenta con una clara estética modernista que plantea una inusual historia centrada en dos bandos enfrentados por el control de Aquilea –ciudad ficticia inspirada en Buenos Aires– sin explicación alguna. La película tiene la capacidad de anticiparse a los hechos de la realidad social, donde la facción juvenil del grupo defensor recoge el guante de la defensa de la ciudad luego de la caída de los viejos.¹⁰ Otro aspecto destacable es la participación de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en la escritura del guión de dicho film, y es esto lo que le permite a Santiago contar con la financiación de *Proartel* –empresa donde trabajaba– para financiar el proyecto. A pesar de poseer financiamiento privado el director contó con absoluta libertad creativa para la realización del metraje, siendo esta libertad creativa otro punto de unión con las propuestas modernas. La estética de *Invasión* le debe mucho al ascetismo de Bresson, donde la fragmentación juega un papel clave en el montaje y la atonalidad de la actuación suma al singular conjunto de extrañezas que se gestan en la cinta. La fotografía de altos contrastes ideada por Ricardo Aronovich, le debe más a la iluminación del *film noir* y a la *Generación del 60*. David Oubiña plantea que es una obra fiel al universo modernista con perspectiva autoral de *Cahiers du Cinéma* (2016: 81). Al

⁹ Principalmente compuesto por Edgardo Cozarinsky, Rafael Filipelli, Julio Ludueña y Miguel Bejo. También encontramos distintas figuras asociadas a este grupo, como lo son Bebe Kamin, Dodi Scheuer, Edgardo Kleinman o Hugo Gil.

¹⁰ Hemos trabajado con más detalle en nuestros anteriores trabajos (Moreira Facca 2020, 2021 y 2022a).

igual que el resto de las películas modernas, la ópera prima de Santiago aborda su actualidad y refleja a su particular manera las tensiones sociales que se pueden comenzar a apreciar en los años 1968 y 1969, tras el Mayo Francés y a poco de suceder el Cordobazo. Es en la disputa clandestina entre defensores e invasores donde se dibuja el panorama nacional y latinoamericano de violencia política, la invasión es imparable y cuenta con amplios recursos frente a los defensores que cuentan con pocas armas, pero armados como células de resistencia independientes –los viejos y los jóvenes. Tras realizar esta cinta, Santiago decide volver a Francia donde continúa trabajando en la realización de distintos trabajos para la TV francesa, que es lo que le da estabilidad económica para luego abordar sus proyectos más personales de ficción. Incluso, estos contactos son los que le permiten llevar adelante algunos de sus proyectos: es la propia *Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF)*¹¹ la que financia parte de *Los Otros*.

Es interesante ponderar el contexto de los realizadores argentinos en el exterior. La mayoría de ellos, sobre todo los ligados a los grupos que realizaban cine militante o de agitación, acaban en el exilio al verse obligados a huir del país tras el último golpe de estado en 1976. En su mayoría, estos cineastas dirigen documentales desde el exilio, donde abordan la situación sociopolítica argentina y su historia (Campo en Lusnich y Piedras, 2011).¹² Este no es el caso de Santiago, quien decide vivir en el país galo bien al inicio de la década y se dedica a filmar documentales¹³ para la TV francesa. Más allá de ello, siempre tendrá vinculación con sus colegas argentinos, y sus films estarán integrados por equipos técnicos argentinos –especialmente en el

¹¹ Organismo nacional del estado francés encargado de la emisión pública de radio y televisión entre 1964 y 1974.

¹² Como son los casos de Jorge Denti, Jorge Cedrón o Gerardo Vallejo. Entre los exiliados también están Fernando Solanas y Octavio Getino, pero no abordan la situación del país en sus producciones.

¹³ Sobre estos documentales puede consultarse Oubiña (2002).

caso de Ricardo Aronovich en la dirección de fotografía. Además hará variadas referencias a elementos argentinos: en *Los Otros* cuenta con la presencia de un personaje argentino –Valérie– y algunas otras menciones; y en *El juego del poder*, hay apenas una mención a Buenos Aires. La trayectoria del aprendiz de Bresson es similar a la de Edgardo Cozarinsky, quien ante las crecientes tensiones políticas se radica en Francia en 1974 donde se dedica a realizar el grueso de su carrera cinematográfica y literaria. El destino del resto del grupo *Underground* es dispar: Rafael Filipelli se exilia en México, luego en Los Ángeles y retoma su carrera cinematográfica en 1985; Julio Ludueña se queda en el país, pero mantiene un perfil bajo como publicista y no vuelve a realizar ningún film hasta el año 2008; Miguel Bejo se exilia en París tras realizar *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (1978) y abandona su carrera como director de cine. Por el lado del *Grupo de los 5*, el único que logra tener una carrera homogénea es Raúl de la Torre, el menos rupturista de este conjunto; mientras que Fischerman tiene pocos films acreditados durante el periodo dictatorial, tras el cuál retoma su carrera hasta su muerte en 1995; Ricardo Becher no logra filmar ningún otro film tras 1969, dedicándose a la publicidad, luego a dar clases y recién en 2006 estrena *El Gauchito Gil: la sangre inocente*; Paternostro queda endeudado luego de terminar *Mosaico* (1969) y se dedica a realizar publicidad y films por encargo; tras *Una mujer* (1975) Juan José Stagnaro se dedica casi exclusivamente al trabajo de laboratorio, con algunos trabajos como director de fotografía acreditados.

Con este breve *racconto* de los trayectos de los directores argentinos surgidos durante la segunda mitad de la década del 60 es evidente que es prácticamente imposible conciliar el desarrollo de una carrera cinematográfica de tintes modernos con el clima socio-político que se termina de instalar en 1976; por lo cual, el exilio –forzado o voluntario– es la única vía para esto, aún con las dificultades que les implicó a los cineastas más ostensiblemente políticos. Es por eso relevante dar lugar al aná-

lisis de estas primeras obras de Santiago en suelo galo, cuando no hay perspectivas de volver al país de origen, sino una voluntad de continuar con una carrera como cineasta. La actualidad se abordará en *Los Otros* de manera más intimista, donde el entendimiento y el duelo forman parte de una época que cambia junto a las nuevas generaciones. Mientras que por el lado de *El juego del poder*, se observa la presencia de nuevas formas de dominación autoritaria que la ciencia logra perfeccionar de manera servil al poder hegemónico.

Primer episodio

En los primeros compases de *Los Otros* tras su prólogo, conocemos a Mathieu Spinoza (Bruno Devoldère) y a su padre dueño de una librería, Roger Spinoza (Patrice Dally). Algunos días después de asistir a una fiesta, Mathieu se suicida. Su padre, quien creía comprenderlo, ahora siente que nunca lo conoció y buscará relacionarse con quienes fueron amigos de su hijo para intentar descifrarlo. Poco a poco aparecerán misteriosos hombres quienes también interpelan a las mismas personas que Roger Spinoza: un singular mago, un joven agresivo, un periodista, etc. En *Los Otros* se plantea una situación fantástica, relatada por J.L. Borges de la siguiente manera:

Después de la muerte del hijo, el librero pasó de ser un hombre a ser otro, y a ser otros después. Él no interviene en estos cambios, algo que no entendió le sucedía y lo arrasaba. Fue 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 él mismo para ser tantos. Ahora puede ser todos y ya no sabe quién es. (En Oubiña, 2002: 11)

Spinoza no comprende a su hijo ni tampoco a sí mismo, a sus sentimientos, esto lo lleva por diferentes estados: todos esos otros hombres son el propio Roger Spinoza, distintos aspectos,

alter egos o –mejor dicho– comportamientos de la misma persona que busca dilucidar qué le sucedía a su hijo. Lo que el librero lleva y siente dentro nos es revelado en cada una de sus transformaciones, sentimientos contradictorios que convergen en una misma persona, es la melancolía, la frustración, el revanchismo, el entendimiento, todos juntos. Ningún personaje logra identificar al librero como esos otros porque no conocen esas facetas de su persona. El Roger Spinoza que pueden identificar es la máscara que contiene a esos otros y, tal como él mismo dice,¹⁴ no es posible saber quién de todos es la verdadera cara de una misma persona y quiénes son las máscaras; son todos parte de una misma subjetividad múltiple. Ya en el mismo prólogo del film se anticipa todo esto, donde podemos apreciar a Spinoza junto a todos sus otros alter egos mirando a cámara (00:09:11). Incluso hay pistas de esta temática en las primeras escenas tras la obertura, donde Mathieu asiste a una fiesta de disfraces y baila con Valérie (Noëlle Châtelet) –su interés romántico– usando una máscara que tiene una herida en la sien. El último escrito del hijo del librero reza “*Ni siquiera me acuerdo del rostro que tuve*” (00:26:08) ¿Qué otros rostros tenía el joven Spinoza? Sus conocidos destacan diferentes aspectos de la misma persona: un guionista brillante, un mal jugador de póker, alguien raro, alguien agresivo, alguien que creía en la suerte, etc. Una misma persona es percibida de distintas maneras por distintas personas, y así, un deprimido Roger Spinoza se manifiesta como una persona completamente distinta con comportamientos completamente distintos en diversos momentos. Por otro lado, tenemos el guión de Mathieu, cuya trama es explicada por Durtain (Maurice Born) –el director encargado del futuro film– a Spinoza: “Un hombre muere. Y a partir de ese momento cosas terribles le suceden a su mujer, a sus amigos, a todos aquellos que estuvieron con él los últimos días. Como si la muerte fuera una fuerza

¹⁴ “...Ignoro qué hicieron aquellos que he sido. Ignoro qué otros hombres me esperan. Ignoro si yo mismo aquí, Spinoza, no soy uno de los otros...” (01:59:35)

mágica ¿comprende? Como si todos los demás fueran contagiados por la muerte...” (00:44:16). La trama del film escrito por Mathieu guarda una similitud con la de *Los Otros*, el suicidio del joven guionista provoca en su padre la necesidad de conocerlo post-mortem y es esta necesidad de comprensión la que genera la crisis y la materialización de los otros rostros del librero; no es casual que uno de estos —el periodista— sea también interpretado por el actor Bruno Devoldère. Cada uno será una expresión del deseo interno de comprender a su hijo, se identifican mediante distintos comportamientos. Esto refiere a uno de los principales aspectos de la época: el corte generacional, los hijos dejan de seguir los pasos de sus padres y ambas generaciones pasan a encontrarse en veredas opuestas, desde gustos artísticos hasta las opiniones políticas.

El primero que aparece es el llamado “Adam” (Jean-Daniel Pollet) en los créditos del film¹⁵, quien luego descubre su rostro en el espejo (00:30:42). Es quien menos apariciones tendrá, siendo las más relevantes esta primera y las últimas en el final del metraje. Adam es representativo de la incompreensión, se materializa poco después del fallecimiento de Mathieu cuando su padre aún se encontraba atravesado por el duelo; la confirmación de esta afirmación se verá al final del film cuando Spinoza queda libre de la cárcel luego de la confesión de Lucien Moreau (Daniel Vignat), rival tanto suyo como de su hijo —además de ser el abogado de los productores del film que escrito por Mathieu y pareja del interés romántico de este último. El segundo en manifestarse es el joven llamado “Monsieur Marcel” (Pierre Julien) en los créditos, este será equivalente a la ira y frustración, e incurrirá en diversos actos de violencia física, verbal y simbólica; estafa a Lucien Moreau y destruye su dinero, agrede a Valérie en el bosque y destroza la librería de Spinoza. Este personaje es tanto el intento de procesar el enojo que el librero siente por

¹⁵ Adam es quizás una referencia al primer hombre creado por dios según la *Biblia* y la tradición cristiana.

Moreau, como el enojo con él mismo por no conocer realmente a quien era su propia sangre. El siguiente en aparecer es el periodista, que sucede luego de que el librero se instala en un hotel para aislarse del mundo, es físicamente igual a Mathieu y comparte el mismo interés romántico que éste. El periodista aparece esporádicamente durante el film, a veces caminando por la calle y otras vigilando a Valérie (01:04:10). Este alter ego es la versión más acabada de la reconstrucción sobre quién era Mathieu Spinoza, condensa así su misma personalidad y el mismo interés por la pareja de Moreau, con la particularidad de compartir otros conocimientos que posee Roger Spinoza. Su participación cobra más relevancia hacia el final de la cinta cuando acompaña a Valérie en el observatorio y la protege de M. Marcel; en las siguientes escenas entendemos que son amantes –logrando así el cometido de Mathieu para con ella–, pero ella decide terminar con esa relación en beneficio de Roger. Por último, tenemos a Alexis Artaxerxes (Roger Planchon), quien se presenta como mago, adivino o charlatán. Este hombre es quien viene a resolver las cuentas pendientes: le gana una partida de poker a Moreau y consigue así una suma de 27.500 francos, cancelando simbólicamente la deuda de Mathieu; además intenta que Beatrice Alain (Dominique Guezenc) vuelva a tomar el rol protagónico en la película del hijo del librero. Tampoco hay que dejar de lado al propio Roger Spinoza, quien se convierte en el amante de Valérie generando un nuevo triángulo amoroso con Moreau, que antes integraba el hijo del librero. Estos tres son quienes van a sostener el film con sus vagabundeos, dudas, preguntas y serán los testigos inmediatos de la aparición de los otros. Lucien Moreau será quien tensione la triple relación entre ellos con sus celos hacia las rutinarias visitas de Roger a su pareja y, de algún modo, provoca el accionar de los alter egos de Spinoza. El triángulo se resuelve con la muerte fuera de cámara de Valérie a manos de Moreau –confirmada en el prólogo del film cuando Spinoza oye el disparo, estando él lejos de la escena del crimen (00:08:04)–, mientras que el librero queda encarcelado luego de haber en-

contrado el cuerpo. Finalmente el abogado confiesa su crimen a cambio de que el librero le explique la verdad acerca de los otros (01:58:10).

Todas estas metamorfosis de Spinoza son comportamientos, no hay una construcción psicológica alrededor de esta situación, simplemente suceden. El librero cambia de comportamiento y atraviesa una metamorfosis y la personalidad del padre de Mathieu choca con las formas de sus propias transformaciones. Los otros son signos, signos ópticos y sonoros –en los términos deleuzianos– que permiten generar nuevas imágenes, como el mago Artaxerxes cuando se observa en distintas superficies reflejantes para ver su rostro de recién nacido (00:59:15) y entender su propia condición de alter ego que va a terminar por desaparecer para luego reaparecer. Busca verse en superficies donde la imagen es un reflejo deformado, donde no se consigue claridad o fidelidad. El mago hace un escándalo en el bar donde se encuentra y atrae la atención de Durtain, allí presente, quien le pregunta cuál es su problema: *“I’m looking for the face I had before the world was made”*¹⁶ (01:01:38) es la respuesta de la metamorfosis de Spinoza, busca su esencia o su razón de existir. Artaxerxes finalmente encuentra su imagen reflejada perfectamente en un espejo que rompe de un golpe, provocándose un corte en la mano, a lo que afirma: “Eso ya es algo. Por lo menos siento dolor” (01:03:01). El mago tiene conciencia propia de quien es y reniega de su condición. La narrativa aquí no es clara y la acción no conduce a modificar ninguna situación, hay cualidad, potencialidad y expresión. “En síntesis, los afectos, las cualidades-potencias pueden ser captados de dos maneras: o bien como actualizados en un estado de cosas, o bien como expresados por un rostro, un equivalente de rostro o una «proposición»” (Deleuze, 2005a: 146). Esta es otra de las características del cine moderno: los personajes son inestables y no componen un perfil

¹⁶ “Estoy buscando el rostro que tuve antes de que el mundo fuera creado” (Traducción del autor).

psicológico definido, sino que encarnan estados y emociones que cambian de un momento a otro (Martin, 2008: 22), a veces siquiera tienen una psicología establecida.

Entonces, nada de psicología: más bien una serie de comportamientos –personajes/signos– imbricados en un devenir ineluctable. Desbaratando de hecho cualquier juego, obtener todos los medios (autónomos) una materia tan distante como sea posible de la representación (reproducción) verosímil. Cuando corra ese peligro, dar a ver o a escuchar, y que entre en el orden. (H. Santiago en Oubiña, 2002: 13)

Los Otros es un film de vagabundeo. Spinoza recorrerá las calles de París, hablará con gente, entablará una nueva relación amorosa y se enemistará con el rival de su hijo, pero en ningún momento tendrá un rol activo para con la trama. El librero huirá todo el tiempo intentando comprender qué le pasa y que le pasaba a Mathieu, para siempre volver al poco tiempo. No hay acción ni reacción, no hay situación inicial ni situación modificada. Como la escena de Artaxerxes descubriendo su rostro en el bar, no hay intervención, no hay tensión dramática, nada que resolver; es la crisis del personaje que se manifiesta en forma de nuevos signos. Se manifiesta en imágenes, en líneas de diálogo, en el rostro de miedo del mago o en la música incidental. Esto también lo destacaba Deleuze en torno al *neorrealismo italiano*, se aflojan los nexos sensorio-motrices, a veces mediante la banalidad cotidiana, otras mediante situaciones extraordinarias o situaciones límite. Las nuevas situaciones ópticas y sonoras están cargadas de sentidos, pero sin metáforas, ya que no hay una comparación directa; se ponen de relieve las temáticas, afloran mediante la constante reevaluación del espectador de lo que implica lo que está observando. En ese sentido, el discípulo de Bresson diría: “Rechazo establecer cualquier discurso: tratar

los temas que intento conocer captar, produciendo y manipulando imágenes y sonidos” (Santiago en Oubiña, 2002: 11).

Nos encontraremos con espacios desconectados, casi ningún escenario del film posee una conexión orgánica entre ellos, se encuentran disgregados. A esto se suma el montaje donde se sostienen planos de personajes interactuando sin recaer en contraplanos. Hay presencia de encuadres obsesivos, también fruto de las influencias modernas: se alarga la extensión de los planos, y muchas veces se prioriza el plano secuencia. Santiago incorpora otro de los elementos recurrentes del cine moderno, que es evidenciar el montaje y la producción. Hay continuos cortes a pantallas en azul, fucsia, rojo, blanco o negro –que le dan al film un aspecto cercano a las pretensiones de Godard con las placas de texto presentes en toda su filmografía. Hay desconexión entre los distintos planos y se acentúan estos mediante la repetición de pequeñas acciones y contamos la presencia de falsos *raccords*. Tal vez es la herencia bressoniana más clara en Santiago: la fragmentación y repetición de planos, como ocurre claramente en “*Pickpocket*” (1959) con los sucesivos planos de manos y miradas del protagonista a lo largo del film. A su vez, la fragmentación está muy presente en la ópera prima del director, con sucesivos planos de detalles de los objetos dentro de habitaciones, haciendo parecer que observan a los personajes. También se revela la puesta en escena, donde se puede apreciar la cámara reflejada en superficies o al propio Hugo Santiago dando indicaciones de dirección junto a todo el equipo de rodaje (01:25:58). Además, durante toda la obertura del film tendremos intercaladas imágenes de Santiago, Borges, Bioy Casares y toda la producción de la película junto con otras de los personajes y su pasado. El recurso de hacer visible la puesta en escena, del aparato cinematográfico, es una de las más claras marcas estéticas de la modernidad; el espectador debe saber que está visualizando una película, una obra de arte, y que el director es el autor que elige qué es lo que le va a mostrar. Gracias a todos estos elementos se pone en crisis la

imagen-acción y la estructura S-A-S', el flujo narrativo se interrumpe y se crean nuevas escenas liberadas de los vínculos sensoriomotrices. Esto termina dando lugar a la crisis existencial y al cúmulo de sentimientos contradictorios que asolan al protagonista, y por extensión, a todo el film.

Segundo Episodio

Arnaud De Maule (Sami Frey), un aristócrata y erudito de la astrofísica, contrata a la detective Claude Alphan (Catherine Deneuve) para que investigue a unos individuos que misteriosamente irrumpen en sus dominios en Yvelines –un castillo del siglo XVI en reformas. Claude descubre que estos son miembros de una secta llamada la “Iglesia de la Renovación Final”, a la que Chloë (Anne Parillaud), la joven amante de Arnaud, se unió recientemente. En *El Juego del poder*, como con *Invasión*, Santiago vuelve a trabajar con los tópicos *noir* y los retoca con elementos fantásticos y de ciencia ficción. La dificultad para anclar los films modernos a un género en específico es otra característica de los mismos, por otro lado los films clásicos se apoyan fuertemente en los géneros para construir códigos generales para toda cinta del estilo –como por ejemplo la presencia de secuencias de canto y baile en los musicales. En este metraje se plantea a un personaje femenino en el rol de detective privado, esta es una primera transgresión del género donde estos roles son interpretados por estoicos detectives varones. No hay presencia de ninguna *femme fatale*,¹⁷ aunque sí de una *femme attrapée*.¹⁸ Chloë, quien cae en las garras de la

¹⁷ La *femme fatale* –del francés “mujer fatal”– es un arquetípico personaje del *noir* que busca seducir y destruir al hombre protagonista para perseguir el propio beneficio. La *femme fatale* se encuentra entre las dos aguas del bien y del mal, devoradora y devorada, desenvuelta y acorralada, acaba cayendo en sus propias trampas; su fatalismo se revierte a sí misma (Borde y Chaumetón, 1958: 13-20).

¹⁸ Lo contrario que una *femme fatale*, la *femme attrapée* es una “mujer atraída”, quien no resiste los mandatos de la sociedad

secta y es cosificada como el instrumento que permite a la Iglesia de la Renovación Final proseguir con sus planes. Arnoud de Maule juega el papel de *homme fatale* –hombre fatal–, versión masculina de la *femme fatale*, quien quiere más de lo que necesita: poseer a Chloë y mejorar la máquina con la que trabaja en el palomar de su castillo. Más allá de los arquetípicos personajes del *noir*, la estructura es transgredida nuevamente en lo referido a la trama: no se acaba de develar en todo su esplendor expositivo como lo haría una película de este género, es difícil dilucidar los pensamientos o acciones de Alphant –no hay *voice over* como ocurre en muchos films del género. Luego hay un elemento de ciencia ficción que se le añade a la trama: la máquina de De Maule, un aparato que permite arrebatar la voluntad de un grupo de personas a discreción, y al parecer funciona gracias a las ondas electromagnéticas de radio. El aparato creado por el astrofísico De Maule es lo que la secta desea, pero hay que calibrarlo. La productora de radio, Flora Thibaud (Florence Delay), será quien bajo amenaza ayude a la secta, y en última instancia a Arnoud, a probar la máquina mediante ejercicios radiales cifrados.

En *El juego del poder* nos encontramos con un film que se ajusta mucho más a la estructura S-A-S' del cine clásico, incluso posee un duelo final.¹⁹ La propia estructura de una película detectivesca –o *thriller*– necesita atarse a la imagen acción y, a diferencia de Roger Spinoza en *Los Otros*, Claude Alphant interviene activamente en la situación planteada y la modifica en consecuencia. La investigación original para la que es contratada

patriarcal como su contraparte. Mientras que la mujer fatal intenta rebelarse contra la dominación masculina y muere en el intento, la mujer atraída sobrevive a la narrativa al dejarse llevar y colaborar con el personaje masculino de manera desinteresada o beneficiosa para él (Wager, 2005c: 19-28).

¹⁹ “Por otra parte, el duelo no es un momento único y localizado de la imagen-acción. El duelo jalona las líneas de acción, marcando siempre simultaneidades necesarias.” (Deleuze, 2005a: 219)

deviene en la búsqueda de la desaparecida Chloë , esta primera investigación es la última parte del hilo que se puede tirar para develar el plan de la secta; ahí están los agentes que observan a Arnoud para más adelante convencerlo de acordar con ellos el perfeccionamiento de su máquina. En un enfrentamiento con uno de estos hombres (00:34:57), la detective obtendrá un cassette con una copia del audio que servirá para descifrar el enigma: las señales de prueba en forma de leitmotiv que suena al finalizar la novela radial de Flora Thibaud. Tras rescatar a Chloë de la secta, Claude da cuenta de esta información (00:58:41) dado que Arnoud siempre graba los programas de su amante, pero no tiene sentido haber grabado uno donde ella no estuvo. Tras esta escena Alphand comienza a investigar a espaldas del resto, descubre cómo funciona la máquina de De Maule, obtiene los patrones de las emisiones radiales de Flora y se enfrenta con los sectarios en las afueras del castillo. El delegado de la secta (Antoine Vitez) sostiene una conversación con Alphand donde intenta convencerla de reclutar a De Maule y así lograr mayores progresos con su aparato, habla de la posibilidad de experimentar en otros lugares –menciona las ciudades de Saigón, Buenos Aires y Lyon–, la detective se niega rotundamente y comienza a ser acosada con más intensidad. En los compases finales del film, Thibaud muere en un sospechoso accidente de tránsito, pero Claude rescata su cartera con una grabadora de audio escondida. La cinta revela la existencia de otra grabación que contiene todas las respuestas, además del enamoramiento de Flora con Chloë y su deseo de protegerla. Uniendo cabos, la detective da con la mencionada cinta y con la ayuda de un amigo músico (Robert Cahen) consigue extraer los audios que se encontraban ocultos bajo una crónica sobre las actividades de la “Iglesia de la Renovación Final”: una discusión acalorada entre Arnoud y Flora tras conversar con el delegado de la secta. Luego de una frenética persecución, Chloë obtiene el mensaje decodificado. Seguidamente, en una suerte de ejercicio audiovisual que quiebra todas las fronteras del realismo cinematográfico, Arnoud

atraviesa una puerta en su castillo que lo conduce al departamento de su amada (01:54:25). El aristócrata secuestra a Chloë, pero se encuentra nuevamente con la detective Alphand para un último duelo con pistolas donde De Maule acaba muerto. Claude atraviesa la misma puerta por la que entró Arnoud y se dirige al palomar donde destruye la máquina. En este último momento es donde sin explicación alguna se quiebran todos los sentidos de continuidad: por corte directo Arnoud pasa de estar en su castillo de Yvelines a estar en un departamento en el centro de París y luego en el callejón donde se encuentra la oficina de Claude Alphand. Es una secuencia que lleva a su grado más extremo la idea de desconexión entre planos, no hay contigüidad espacial en lo absoluto y no hay nada en la trama que indique que aquello pueda pasar, esto provoca el total desconcierto del espectador; es un espacio cualquiera absoluto, no hay relaciones métricas ni conexión. La potencia es lo que empuja la escena, el deseo, Santiago resume los puntos importantes que deben suceder –Arnoud como el villano que hay que detener, el enfrentamiento con la heroína y el destino del funesto aparato– en pocas escenas sin siquiera molestarse en respetar los *raccords* de continuidad. Se evidencia la construcción narrativa del cine mediante el falso *raccord*, se detiene el flujo narrativo, se quiebra el verosímil, genera incertidumbres.

No en vano este film, por su traducción directa del francés, se llama *Escuchar ver... –Écoute voir...–*; con lo cual, es imprescindible la mención de lo que ocurre en el universo sonoro del film, que se constituye como obra moderna gracias a sus transgresiones. Toda pieza musical suena en el primer plano sonoro, aún aquellas que forman parte de la escena. La clave para descifrar el misterio radica en la crónica que Flora armó sobre las actividades de la secta. En el primer minuto de película hay un breve insert del palomar junto al sonido electrónico que identifica la puesta en funcionamiento de la máquina, esto es una pequeña obertura que anticipa lo que sucederá más adelante. El sonido en el film tiene autonomía, interviene permanentemente sobre las imáge-

nes, y está distribuido de igual manera en toda la cinta; va del plano *off* al plano *on* de la escena. Lo audible que parece provenir desde afuera de la diégesis finalmente tiene su origen en un parlante o una radio. Así también los sonidos electrónicos de la máquina durante los experimentos suenan en el bar cercano, donde no debería oírse nada, pues no sería verosímil que el sonido de la máquina llegue hasta ese lugar. El sonido interviene permitiendo generar una imagen suspendida de las personas, privadas de su voluntad, y habilita el cuestionamiento de la narración. La campana del reloj trampa de la secta también juega en la construcción de una escena prácticamente onírica, entre fundidos a blanco y Claude Alphand entre el gas somnífero (00:49:34). También tendremos la escena donde finalmente el detective junto al músico decodifican el mensaje grabado de Flora Thibaud. Aquí se oye una conversación entre Arnoud y la propia Flora, cada uno representado en imagen por un parlante distinto por el que se reproduce el sonido. La conversación transcurre mediante planos y contraplanos de los correspondientes parlantes de cada personaje (01:48:50). Esta última discusión que sucede en el plano *on the air*²⁰ se repite durante la secuencia final, cuando De Maule lleva a una inconsciente Chloë hasta el callejón donde tendrá el duelo final con Alphand, mientras de fondo suena la mencionada discusión. A esto se le suma la presencia de música clásica, que suena en el castillo de Yvelines, a la vez que suena desde el departamento de Chloë, construyendo así una suerte de conexión sonora entre ambos ambientes que no tienen una conexión física.

Los sonidos de las películas de Santiago ya no dependen de los planos visuales y, de esa manera, nunca creemos haberlos escuchado. No hay una idea de jerarquización. El trayecto es

²⁰ Acorde a la definición que da Michel Chion en *La Audiovisión*, donde todo sonido retransmitido electromagnéticamente corresponde al espectro de sonidos *on the air*, estos están presentes en escena, pero atraviesan libremente las barreras espaciales (1991: 78).

casi el opuesto, como una inversión vectorial, y en principio parece conducir a una lógica retrospectiva (...) surge la posibilidad de que la imagen logre alcanzar el estatuto entre ‘lo concreto y lo abstracto’ que reviste al tratamiento de la materia sonora. Y para ello, la imagen debe ser pensada como sonido. La fragmentación es nuevamente imprescindible si no se quiere caer en la representación. (Hevia en Oubiña, 2002: 54)

El elemento clave que interrumpe el flujo narrativo del relato es la presencia de la máquina del astrofísico De Maule. Gracias al delegado de la secta (00:46:58) se comprende que el aparato permite manipular la voluntad de un grupo de personas objetivo. No se explica el funcionamiento del mismo, incluso la primera muestra de su capacidad es en un bar del poblado cercano al castillo De Maule (00:26:28), donde no hay ningún contexto de lo que sucede que permita que el espectador saque conclusiones. El punto en discusión es el objeto de la existencia de una máquina de tales características: Arnoud argumenta que la misma podría ser de utilidad en un futuro,²¹ ya que podría significar un importante aporte a la ciencia moderna; la Iglesia de la Renovación Final la necesita para ponerla al servicio del capitalismo y el bloque occidental, para así dar un golpe de estado en Saigón o en Buenos Aires y por su intermedio obtener mayor poder e influencia. Arnoud no puede terminar la máquina sin ayuda de la secta, la utilidad es la necesidad de crear mecanismos de tortura o control y no el progreso técnico en sí mismo. Ya algo se vislumbraba en *Invasión*, donde los invasores ingresan a la ciudad de forma masiva con la ayuda de recursos tecnológicos de punta.²² En *El juego del poder* nos encontramos con un avance tecnológico que hace a la narración tambalear entre el fantástico y la

²¹ “Te equivocaste, es muy serio. Y un día podría ser muy útil (...) Voy a hacer un trabajo interesante con ellos” (01:49:13)

²² Abordamos con más detalle la vinculación temática de *Invasión* con la modernidad tecnocrática en Moreira Facca (2022a).

ciencia ficción, como ocurría en la ópera prima de su director. El avance tecnológico es en pos de dominar y conquistar, mientras que los científicos son cómplices de este juego que impone el modelo capitalista; y la mención de Saigón no hace más que recordar la Guerra de Vietnam –finalizada en 1975–, donde el napalm y los lanzallamas son los instrumentos que el ejército estadounidense usa para intentar doblegar a sus enemigos indochinos. De Maule busca controlar a Chloë en términos personales, así como su máquina busca controlar a masas de personas. Las nuevas religiones se constituyen como sectas que cooptan la voluntad de sus feligreses. La dominación de la persona o las masas, es lo que acaba caracterizando a todas las instituciones del capitalismo: el sistema científico, la religión o hasta las relaciones interpersonales. La única que acaba mostrando compasión, amor y verdadero altruismo es Claude Alphand, quien logra desbaratar esta situación con otros ideales como bandera.

Conclusiones

En estas obras analizadas, Santiago opera rompiendo la construcción realista del cine clásico en la búsqueda de un lenguaje nuevo para el cine. En ambas películas hay propuestas estéticas que buscan generar estas rupturas: mediante el recurso de hacer visible la puesta en escena, la acentuación del artificio y la contención expresiva. Estos elementos son los que permiten al cine moderno llevar a un paso más allá la reflexión de la situación epocal. La reflexión se da gracias a la impugnación de los recursos habituales del cine, esto lleva a generar una doble reacción en el espectador de estas películas: por un lado extrañamiento ante la no comprensión directa o transparente de las alegorías dadas –y por extensión la historia y el tema de la película– y por otro lado el intento de comprender y descifrar esa trama. Este espectador pasa de esperar pasivamente a recibir información a buscarla activamente. Hay un proceso negativo

en la percepción inicial de las transgresiones que el director lleva adelante. Esto rompe con la inmersión narrativa, se le recuerda al observador que está viendo una obra de ficción; que se vea la cámara, que hayan cortes a placas que interrumpen el flujo narrativo, que se corten partes muertas de acciones, que se violen los *raccords* de continuidad o que no haya contigüidad espacial, son algunos de los instrumentos por el cual se compone este lenguaje. Por otro lado hay un proceso positivo en la percepción de las transgresiones, donde se busca incorporarlas para intentar comprender el lenguaje y los símbolos presentados para, en última instancia, entender la película y su temática. Esto es una relación dialéctica que se da en el seno de la construcción estética moderna, que logra un espacio cinematográfico autónomo de la construcción realista, naturalista o verosímilmente atada a un género que se da en las obras clásicas. En estas últimas, podemos afirmar que hacia adentro de su estética hay un espacio cinematográfico heterónimo de las reglas de construcción de una artística orientada exclusivamente a transmitir de la mejor manera la historia que se está contando; es así como se termina atando al llamado “estilo invisible” del clasicismo, a ocultar la cámara, a ocultar el montaje, etc. El objetivo final de lo moderno es llegar a una reflexión que se plantea de maneras oblicuas para el espectador. Y en este sentido, el abordaje de la actualidad socio-política será el gran tema en las obras modernas. En *Invasión* con las tensiones políticas que comenzaban a pintar un panorama de violencia en el 69’, la incomprensión generacional en *Los Otros* o el control de las masas por el capitalismo en *El juego del poder*.

Es a partir de estas características que encontramos a Santiago como uno de los más destacados cineastas modernos argentinos de finales de la década del 60’ y principios del 70’. A su vez, se destaca por no integrar ninguna corriente ni grupo, como sí lo hicieron muchos de sus colegas en el país de manera indepen-

diente y/o clandestina,²³ sino que se constituye como un autor individual. Esta particular formación en manos de uno de los exponentes de la modernidad, como lo era Robert Bresson, es lo que termina de configurar su estética visualmente fragmentada por el montaje, parsimoniosa en el ritmo narrativo y sentimentalmente contenida en la interpretación. Tampoco hay que olvidarse del carácter particularmente formalista²⁴ del cine santiaguista, que se desentiende de las propuestas más ligadas a la improvisación y la desprolijidad que estaban patentes en los otros grupos argentinos mencionados; además de la utilización de equipos livianos como cámaras en 16mm y película reversible. En cambio en estos films se busca una composición armónica del encuadre, movimientos de cámara meticulosamente planificados, además de filmarse en 35mm y contar con un más que suficiente presupuesto.²⁵ Por otro lado, la posibilidad para financiar sus films gracias a sus contactos dentro del mundo de la televisión —*Proartel* en el caso de *Invasión* y la *ORTF* en el caso de *Los Otros*—, sumado un contexto de mayor estabilidad económico-social que ofrecía el suelo Francés, es lo que permite a Santiago trabajar haciendo telefilms por encargo a la par que llevar adelante una filmografía notablemente moderna y experimental. Cosa que no pudieron lograr sus colegas que permanecieron en Argentina, quienes tuvieron una carrera mucho más accidentada

²³ *Grupo Cine Liberación, Grupo Cine de la Base, El Grupo de los 5* o el grupo del *Underground Argentino*. Aunque únicamente los primeros dos trabajaran en torno manifiestos artísticos ya concebidos, tanto *los 5* como los *Underground* tienen marcadas coincidencias estéticas y de realización que permiten agruparlos.

²⁴ En el sentido amplio y más bien impreciso del término, como un cine estéticamente cuidado y preocupado por la forma (Russo, 2003: 111).

²⁵ Además, para *El juego del poder* incorpora el uso de imagen en Panavisión y sonido estereofónico magnético como actualización técnica (Oubiña, 2002: 117).

e imposible de llevar adelante tras la instauración de una nueva dictadura militar en el 76’.

Q.E.D.²⁶

Bibliografía

- Borde, R. y Chaumeton, E. (1958). *Panorama del Cine Negro*. Buenos Aires: Losange.
- Chion, M. (1991). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Comolli, J. L. (2015). *Cuerpo y cuadro. Cine, ética, política. Volumen 1: La máquina-cine y la obstrucción de lo visible*. Buenos Aires: Prometeo.
- Deleuze, G. (2005a). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.
- (2005b). *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine II*. Barcelona: Paidós.
- León Frías, I. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Fondo Editorial.
- (2022). *Del clasicismo a las modernidades. Estéticas en tensión en la historia del cine*. Lima: Fondo Editorial.
- Martin, A. (2008). *¿Qué es el cine moderno?* Santiago de Chile: Uqbar Editores.

²⁶*Quod Erat Demonstrandum*, frase en latín que suele escribirse como corolario a la resolución de un teorema y significa: *Queda Entonces Demostrado*. Hugo Santiago a veces la utilizaba para cerrar sus escritos y queríamos ponerla aquí como un pequeño homenaje.

- Moreira Facca, E. (2020). "Primer teorema sobre Invasión de Hugo Santiago", *Aura* n° 11. <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura>
- (2021). "Segundo teorema sobre Invasión de Hugo Santiago", *Aura* n° 14. <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/873>
- (2022a). "La mítica Aquilea y la mítica *Invasión*, de Hugo Santiago", *Imagofagia* n° 25. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia>
- (2022b). "Los Otros y El juego del poder, el cine de Hugo Santiago posterior a *Invasión*, *Question/Cuestión*, vol. 3, número 72 (agosto): <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/7427>
- Russo, E. (2003). *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Oubiña, D. (Comp.) (2002). *El cine de Hugo Santiago*. Buenos Aires: Nuevos Tiempos.
- Wager, J. (2005). *Dames in the Driver's Seat*. Austin, EEUU: University of Texas Press.

Filmografía

- Santiago, H. *Invasión* (1969)
Los Otros (Les Autres) (1974)
El juego del poder (Écoute voir...) (1979)