



LE SENS DU SUBLIME

DAVID OUBIÑA

En alguna oportunidad, Hugo Santiago me comentó cuánto le gustaría que sus films pudieran capturar *le sens du sublime*. Lo dijo así, en francés: *le sens du sublime*. Eso lo obsesionaba. Sabía que era una meta difícil; pero también intuía que las grandes obras siempre se consumen en ese afán imposible.

Tiempo después, Alain Badiou, Jean-Luc Nancy y Alexandre García Düttmann, publicaron un libro de ensayos inspirados por *El cielo del Centauro* (2015). Santiago, se había ilusionado con la posibilidad de que el libro se tradujera al castellano y me pidió que le cediera un breve texto que yo había escrito para *El teorema de Santiago* (el documental de Ignacio Masllorens y Estanislao Buisel donde se retrata el proceso de realización de ésta que sería su última película) porque quería incorporarlo allí a manera de prólogo.

Hice algunos agregados al texto para que se acomodara a esa nueva función; pero, en el medio, Santiago enfermó y falleció antes de que el proyecto alcanzara a concretarse. El título que había elegido para mi intervención era, por supuesto, "Le sens du sublime". La reproducimos aquí como afectuoso homenaje al viejo lobo.

D. O.

► El cine parecería históricamente condenado a ser lo opuesto de la filosofía y de la matemática. Como si esa concreta materialidad de las imágenes fuera brutalmente ajena a la abstracción ideal de los conceptos o la elusiva pureza de los números. Sin embargo, Hugo Santiago afirma que el cine es un sistema de conocimiento y que sus películas funcionan como teoremas. Es preciso tomar en serio ese comentario: no se trata de una metáfora que

expresaría de manera elegante un rasgo estilístico sino que señala la precisión de un método compositivo.

II [REDACTED]

En la primavera de 2013, Hugo Santiago volvió a Buenos Aires para filmar *El cielo del centauro*. La última película en su ciudad natal había sido la primera: *Invasión*, 1969, más de cuarenta años antes. Pero si en esa ópera prima la ciudad de Aquilea era defendida por un grupo de hombres intrépidos que hacían frente a un ejército de invasores misteriosos, ahora es un joven francés que llega por unas pocas horas para entregar un recado mientras la ciudad parece decidida a conspirar contra él.

Santiago regresa a Buenos Aires. Es decir: regresa a Borges y a Bioy Casares. Pero sobre todo: a ese espíritu que anima los relatos de Bustos Domecq o el guion de *El paraíso de los creyentes*. No hay epopeya, aquí, ni tragedia; más bien, *vaudeville*: una coreografía leve de enredos e intrigas que van y vienen por el submundo exótico y laberíntico de una Buenos Aires de *chinoiserie*, plena de aventuras y de conjurados de folletín. Como la melodía vana de una cajita de música, *El cielo del Centauro* celebra la felicidad de contar historias, la felicidad de hacer cine, la felicidad de estar otra vez en Buenos Aires.

La película es “un pequeño cuento fantástico porteño”. Y esa ciudad es, en realidad, la evocación de una ciudad: muchos años después, en algún puerto distante, el ingeniero francés –que ya no será tan joven– recordará que durante alguno de sus viajes pasó un día en esa metrópoli al borde del río marrón y que algo de sí mismo se quedó ahí para siempre. Como Cándido López (que perdió su diestra en la batalla de Curupaytí, que aprendió a pintar con la izquierda y que prefirió soñar otra guerra en sus cuadros, una guerra más

bella y más amable), Santiago también ha extraviado algo en el trayecto y por eso ahora desanda los caminos que llevan a casa: para imaginar una ciudad luminosa y triunfal que ocupará el frontispicio de la memoria.

El joven francés no hace más que ir de acá para allá, escapando de algunos o persiguiendo a otros, hasta que advierte que sus recorridos diseñan una figura reveladora. Hay que recordar el relato de Borges: un hombre traza las laboriosas líneas de un mapa, sólo para descubrir que ha dibujado su rostro. Se debería ver este film como una cartografía que muestra el retrato del cineasta sobreimpreso en la ciudad de sus desvelos.

III [REDACTED]

Ignacio Masllorens y Estanislao Buisel, documentaron el proceso de realización de esa obra: el intercambio de mails durante la escritura del guion, el rodaje en Buenos Aires y la postproducción en París. Pero no querían hacer una simple película que mostrara el *behind-the-scenes*. Y, en efecto, *El teorema de Santiago* es otra cosa: aunque no deja de brindar testimonio sobre *El cielo del centauro*, es mucho más que eso. Un film sobre el esfuerzo que implica componer una obra, un film apasionado que les permite a los cinéfilos entender por qué aman el cine, un film didáctico –en el más noble sentido de la palabra– que debería proyectarse obligatoriamente a los estudiantes de las escuelas de cinematografía.

Santiago rueda con un equipo de cineastas jóvenes (incluso muy jóvenes) acostumbrados a hacer películas de una manera diferente. Es que el guion de *El cielo del centauro* tiene tantas indicaciones técnicas que resulta indescifrable y el cineasta repetirá las tomas de manera infinita hasta asegurarse de que la cámara reproduzca con fidelidad esas imágenes que ya existen en su cabeza. La perplejidad, el fastidio, la fascinación o el entu-

siasmo se apoderan alternativamente del equipo; pero la convicción del realizador es tan contagiosa que, al cabo, todos se entregan con brío a la materialización de su proyecto. Como si, para cada uno, ese sueño un tanto nebuloso se hubiera convertido en una obsesión personal.

Probablemente, ésa sea una definición apropiada sobre qué es un director de cine: un piloto de tormentas que persuade a los argonautas para que se embarquen fervorosos en una travesía que todo el tiempo puede naufragar y cuyo resultado permanecerá incierto hasta que ya sea muy tarde. El film –todo film– se construye alrededor de un secreto al que sólo es posible acercarse dando rodeos: en cuanto se cree haberlo capturado, se desvanece y se escapa.

IV [REDACTED]

En el documental de Buisel y Masllorens, Santiago afirma que *El cielo del Centauro* está concebido –igual que todos sus films– como un teorema geométrico: una proposición demostrable donde cada uno de los elementos compositivos (el guion, el encuadre, la actuación, la puesta en escena y el sonido) se articulan rigurosamente por medio de leyes internas que el cineasta se impone a sí mismo y que permiten arribar a una resolución verificable por la vía de los sentidos.

Los realizadores me pidieron que intentara explicar por qué Hugo Santiago era un *cineasta teoremató*. Lo que sigue es el texto que les envié y que ellos decidieron incluir en la película.

Teorema: (Del lat. *theorēma*, y éste del gr. θεώρημα) Proposición demostrable lógicamente partiendo de axiomas, mediante reglas de inferencia aceptadas. La noción de teorema fue acuñada por algunos cineastas pioneros a comienzos del siglo XX y, debido a la rápida popularidad que alcanzó el séptimo arte, su aplicación se extendió a otras disciplinas, sobre todo las ciencias matemáticas.

Frente a las explicaciones de carácter oracular o mítico, los cineastas han sabido proporcionar argumentaciones lógicas basadas en una irreducible convicción estética que puede ser demostrada de manera concreta en las imágenes de sus películas.

Según el Teorema de Griffith, por ejemplo, la emoción que despierta en los espectadores el principio del *last minute rescue* es inversamente proporcional a la duración de los planos que conducen al salvataje de la heroína.

En esa misma época (las primeras década del siglo XX Anno Domini), pero del otro lado del mundo, el ingeniero Sergei Eisenstein formuló su propio teorema: el llamado Teorema de atracciones. Su principio explicativo dejó establecido que cuando una imagen A entra en contacto con una imagen B, el sentido resultante no es la simple suma del sentido de A más el sentido de B sino que se trata de un tercer sentido C, al que se arriba como una síntesis dialéctica entre A y B.

Más adelante, ya bien entrado el siglo, el Teorema de Hitchcock demostró que si el espectador se incorpora al relato casi como un personaje más, entonces el personaje ya no estaría dominado por el principio narrativo de acción-reacción y podría convertirse en un espectador de su propio entorno. El corolario de este teorema ha tenido numerosas consecuencias para el cine moderno.

Robert Bresson no se ejercitó en la postulación de teoremas. Pero escribió inspirados aforismos, como: “Una imagen debe ser transformada por el contacto con otras imágenes como un color por el contacto con otros colores. Un azul no es el mismo azul junto a un verde, un amarillo, un rojo. No hay arte sin transformación”.

Sin duda, esas breves iluminaciones del maestro –donde la lírica se cruza con la filosofía– ejercieron una gran influencia sobre su discípulo Hugo Santiago (né Muchnik), cineasta y teoremista.

“Mi maestro, mi maestro”, no se cansa de repetir Santiago. Los biógrafos no han podido averiguar

gran cosa sobre el contenido de esas lecciones pero sus resultados están a la vista. Sabemos, al menos, que Santiago hubiera sido un cineasta más barroco aún y más desmesurado aún si no hubiera intervenido la acción moderadora del monje jansenista. Los desbordes del joven aprendiz no fueron purgados del todo pero, a partir de ahí, aceptaron ser canalizados dentro de los márgenes de la ciencia cinematográfica.

¿Cuál es el teorema de Santiago? Su hipótesis se podría enunciar así: siempre que se cree ver un film, se están viendo –en verdad– dos films. El dos es, para el cineasta, el número mágico. No hay acontecimiento estético del uno. Hay dos películas en *Invasión*, en *Los otros*, en *El lobo de la Costa Oeste*, en *El cielo del Centauro*. Siempre son dos líneas paralelas que de pronto se superponen y colisionan. Lo que parecía simple se torna ambivalente y termina derrapando hacia una revelación que, en vez de disipar el enigma, lo ha vuelto más complejo.

Hay un film allí donde la cámara intuye que algo se oculta. Hacer una película es postular un misterio y, al mismo tiempo, encontrar su solución. Pero esa solución sólo puede concebirse, digamos, a golpes de estilo. Como la figura en el tapiz, toda obra posee un diseño secreto que es preciso desentrañar. El cine produce, para Hugo Santiago, un conocimiento a través de la poesía: se trata de interrogar a los personajes y a los objetos para que revelen algo que el realizador ignora y que ellos esconden.

Es que, como había dicho varios siglos antes otro gran cineasta, Leonardo Da Vinci: “L’arte é cosa mentale”.

V ████████████████████

Hay un momento culminante en el documental de Buisel y Masllorens que muestra una situación bellísima durante el rodaje de *El cielo del Centauro*. Luego de completar una escena particularmente

compleja y difícil, el equipo técnico le canta al director el “Feliz cumpleaños”. Y cuando le piden que diga unas palabras, él enuncia como único mensaje: “No tenemos que olvidarnos que éste es el más lindo oficio del mundo”.

