

# A construción do espazo nos filmes de Hugo Santiago

María Victoria Simón

As cousas verdadeiras non se poden mostrar, di o narrador de *A xesta xibelina*, o filme que Santiago realiza na Sicilia en 1998.

Hai imaxes posibles para os lugares fuxidíos da memoria? E para a memoria daquilo que quizais non aconteceu?

As imaxes non poden restituírnos o pasado. *Non se poden mostrar as cousas verdadeiras*. Pero se cadra o que buscamos poda resoar nelas, en ecos que xorden e se apagan, que nos alcanzan despertando outras imaxes borradas, difusas e silentes, imprevisiblemente nosas.

O cinema está vencellado coa historia e, polo tanto, coa memoria, di Giorgio Agamben, por canto ambos os dous restitúen a posibilidade de ser a aquilo que foi. “Repetir unha cousa é facela posíbel de novo”<sup>1</sup>. Nin o cinema nin a memoria poden, por suposto, volvernos o pasado tal e como sucedeu. Ambos os dous levan a cabo, porén, un acto imposible por definición, utópico: facer posíbel aquilo que xa non é. Ou tamén, como diría Serge Daney, arrepían ao achegarnos a algo que, se ben pertence ao pasado, en definitiva non aconteceu. Nos lindeiros destas temporalidades virtuais, algúns filmes constitúense como unha búsqueda, a única morada vital posíbel.

A obra cinematográfica de Hugo Santiago presenta, en diferentes medidas e baixo formas diversas, esta tensión que poden lograr as imaxes cando se trata de ir tras dos rastros dos lugares da memoria. Se a ausencia é un fenómeno dificilmente realizábel no cinema, os filmes de Santiago a despregan como instrumento fundamental. Non se trata simplemente de evocar o perdido ou a falta, con señardade, senón de reafirmar esta ausencia na presenza da imaxe, e así, falar daquilo que non se pode dicir, porque a penas se adiviña. A morada poética é, orixinalmente, un lugar abandonado. Kristeva diría un país abismal, nun esboramento melancólico. A súa arquitectura componse de voltas e reviravoltas, de arabescos que nos extravían e onde atopan acubillo as obsesións e as pantasma. Lugares que nos deixan

desarmados, escenarios onde poden chegar a albiscarse o ansiado e temido encontro con aquilo que intuimos.

*Esculpir o tempo*. Poucas frases evocan unha certa idea do cinema de xeito tan claro como o título de Andréi Tarkovski. O espazo aquí non é mais que unha superficie plana que nos dá a posibilidade de ingresar noutros lugares ilusorios. Hugo Santiago define o espazo cinematográfico (o seu “espazo real”, “controlábel”), simplemente como “un rectángulo luminoso sobre o que se proxectan luces e sombras, formas e cores, máis o espazo en off, máis o espazo sonoro”<sup>2</sup>. Só en relación con este espazo, unha imaxe como parte dun conxunto espazo-temporal específica, di, pode ser lida.

Tentando un paralelismo (e nunca son completamente xustos) poderíamos afirmar que Santiago traballa daquela como un escultor, abordando de maneira case táctil a materia visual. Os seus filmes sorprenden polo tratamento da materialidade específica do medio, a realidade do encontro entre a luz, a sombra, a cor, articulándose, buscando unha forma de achegarse ao coñecemento (sempre parcial, mais finalmente revelador) dun obxecto, un suxeito, un sentimento. Santiago explora a materialidade do cinema cos seus filmes, indagando ao tempo na materialidade do que encontra no seu campo visual/sonoro: un escenario, una rúa, un rostro, un texto, os movementos dun músico, da música. Ao final, Santiago traballa, en certo xeito, tamén como un músico. Combinando elementos, movementos, repetindo figuras, atento ao ritmo, á duración e ao silencio. Creando así formas, habitadas por historias, xeradas polas formas.

“A cidade é máis do que a xente”, di Don Porfirio, o vello patriarca de *Invasión*, e esta frase semella indicar unha dirección que vai tomar despois o resto da súa obra. Nestas construcións deliberadas, os espazos (incluído, é claro, o sonoro) teñen unha presenza fundamental, chegando nalgúns casos a se constituíren como elementos ordenado-

1 Giorgio Agamben, *Image et mémoire*, Paris, Éditions Hoëbeke, 1998, p. 70.

2 Hugo Santiago, nunha entrevista de Jean-Paul Cassagnac por mor da estrea de *Os outros*, publicada en *Telecine* nº 198, abril 1975, p. 22.

res, eixos da estruturación dos filmes. Hai neles unha relación orixinal, fundamental, do home co territorio; unha arela de recuperación ou conservación que se sabe imposible, a busca incansábel de vestixios dun lugar ao que algunha vez, suponse, pertencemos ou crimos pertencer. Na exposición do espazo, os filmes de Santiago falan dun vínculo constitutivo. Un lugar determinando un ollar, que ao tempo o constrúe permanentemente. A arquitectura marcanos o percorrido nestas cidades asediadas pola memoria. Ocultándonos e revelándonos pistas, a cámara, impredecíbel, remonta os sitios, inquieta, independízase das personaxes. O seu ollo percorre e busca, mais non atopa máis que os lugares da perda. Os espazos familiares viran estraños e os lugares inhóspitos desvendan signos perturbadores do coñecido. O espazo que habitamos e que nos determina resulta non ser aquel que pensábamos transitar. Os espazos condénannos a vagar, á incertidume, ao descubrimento dos rastros daquilo, agochado, que nos constitúe sen o sabermos. As personaxes destes filmes, desde o bando-neonista de *As beirarrúas de Saturno* ao home enigmático de *A xesta xibelina*, están daquela sentenciados a errar ao garete, coa perda, o exilio e a morte marcando o bambeo melancólico do seu andar.

E despois, envolvéndonos, está o espazo sonoro. Pasos e portas, berros, xemidos, cousas que caen. Os sons dos filmes de Hugo Santiago resistense á tautoloxía fotográfica. Eles abren as imaxes de maneira sorprendente, indicándonos máis unha vez que o que vemos non é todo o que está e que hai que seguir a imaxinar, para alén das imaxes, hai que iniciar a viaxe persoal cara o oculto. [...]

Desvendadas no seu silencio pola cámara espía de Santiago, as cousas en *As veredas de Saturno* son conservadas baixo o peso do ausente, resgardan o seu aspecto descoñecido. Restaurando a súa parte ausente aos lugares e as cousas, o filme trastorna o mundo tal e como o vemos e ubícao no inquietante lugar do poético. Servíndose dun medio que “todo o ve e todo o mostra”, as súas imaxes reclaman dalgún xeito a visión, unha ficción que fale para alén do visíbel, unha liberdade que compense a opresión do dado inalterabelmente. Algo semellan indicarnos, poñamos por caso, os planos que pasan velozmente dun ángulo dun cuarto, unha biblioteca, un *dressoir*. Se nun principio (e guiados pola lóxica do cinema clásico que nos di que se un obxecto é tan fortemente sinalado é porque vai ter un rol fundamental no relato) tentamos definir o estatuto dos mesmos, vamos ficar rapidamente decepcionados. A importancia destes planos radica non no que a cámara enfoca, mais precisamente na súa insignificancia e no efecto rítmico que producen. Todo recanto dunha casa, di Bachelard, todo espazo reducido, representa para a imaxinación *unha soidade*. “O recanto rexeita a vida, reduce a vida, esconde a vida. O recanto é, pois, unha negación do Universo”<sup>3</sup>. Silencio do pensamento, o recanto preséntase como un refuxio que nos asegura o inmovilismo. David Oubiña chama “disonancias visuais”<sup>4</sup> a este tipo de planos no filme de Santiago; percébeos como prolepses sutís que nos falan do que máis tarde vai ser o lugar do inhumano. Planos que

corresponden ao ollar do morto que Fabián Cortés aínda non reconece na súa propia figura. Así, estas imaxes precipitan a ausencia, cortan a respiración do filme e, ao tempo, inquiéttannos pola presenza inmóbil dos obxectos que de súpeto miran para nós, interrógannos e atraennos cara un valeiro. Despois hemos lembrar que planos así víramolos xa, se cadra menos insistentes mais funcionando de xeito máis cubista, en *Invasión*, universos comúns, ambiguos, e onde o estraño remonta sutilmente á superficie. [...]

A organización dos sitios non ten unicamente por fin a creación dun mapa complexo no interior do cal se despraza titubeante Fabián Cortés. Opera tamén directamente sobre a nosa percepción. O espazo do filme é aprezado daquela como un camiño onde un se atopa moitas veces no mesmo punto sen ter volvido nunca sobre os seus pasos. Paraxe fechado, perturbador, o labirinto semella ilimitado nas súas posibilidades. Se ben os traxectos non son infinitos, a súa figura produce o asombro da nosa imaxinación. Vivir dentro do labirinto significa estar exposto constantemente ao extravío, á inqueda, á espera. [...]

Que relación garda este universo labiríntico, que ten saudades da afastada Aquilea, con aquela habitada polas personaxes heroicas de *Invasión*? Nos dous filmes o espazo familiar dun país ou unha cidade preséntase transformado e cóbrese de sons ameazantes e estraños. E en ambos os dous casos xoga tamén fortemente a idea de fronteira. Explicitas no primeiro filme, os *trottoirs* de Fabián Cortés son dalgún xeito lugares límite, á beira dun abismo. A idea de fronteira adoita ser clave na organización dos relatos fantásticos. Indica a presenza da alteridade, a posibilidade dunha transgresión. A topografía fantástica vese determinada por estas marxes ás que nunca nos deberíamos achegar. Límites físicos ou psíquicos, designan a pasaxe dun estado a outro, dun interior a un exterior e viceversa. En ambos os dous filmes a acción emprázase neste perímetro inquietante e impreciso. Se en *Invasión* as fronteiras que defenden as personaxes xa foran franqueadas, en *As beirarrúas de Saturno* asistimos permanentemente ao momento agónico de se inclinar cara o outro lado. Trátase sempre dun lugar marxinal, e neste espazo arraiano xoga o tema da identidade. Tanto nun como noutro filme, esta constitúese sobre o vencello existente entre o individuo e o territorio, o seu país ou a súa cidade. Para Don Porfirio a cidade é máis do que os homes. A partir de que podemos constituír a nosa imaxe cando o outro termo nos foi arrincado? A principal diferenza entre ambos filmes encóntrase probabelmente en que as personaxes de *Invasión* loitan aínda, e a súa actividade continúa até a morte. Mesmo unha vez derrotados, van ser reemprazados por outros (probabelmente os exilados do filme seguinte), que tomarán ao seu cargo a responsabilidade dunha nova resistencia. En *As beirarrúas de Saturno*, porén, Fabián Cortés é un ser fantasmático que vaga a través dun labirinto que non é outra cousa que o propio filme, París e as súas lembranzas de Aquilea. Fabián, consciente do seu inminente final, arrástranos na súa deriva agonizante a través do espazo único do exilio, erixido como escisión absoluta.

3 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1974, p. 130.

4 David Oubiña, “En los confines del planeta (El cine conjetural de Hugo Santiago)” en *Filmología. Ensayos con el cine*, Buenos Aires, Manantial, 2000, p. 216.

\* Extractos de “*Extraña aventura del desarraigo: La construcción del espacio en algunos films de Hugo Santiago*”, publicado en OUBIÑA, David (compilador). El cine de Hugo Santiago. Buenos Aires: Nuevos Tiempos, 2006, p. 47-52. Tradución ao galego de Iván Cuevas