



Los Otros y El juego del poder, el cine de Hugo Santiago posterior a *Invasión*

Enzo Moreira Facca

Question/Cuestión, Nro.72, Vol.3, Agosto 2022

ISSN: 1669-6581

URL de la Revista: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

IICom -FPyCS –UNLP

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e724>

Los Otros y El juego del poder*, el cine de Hugo Santiago posterior a *Invasión

The others and See here my love, Hugo Santiago's cinema after Invasión

Enzo Moreira Facca

CIC-TECC-Facultad de Arte, UNICEN

Argentina

enzomoreirafacca@gmail.com

Resumen

En el presente artículo analizaremos los dos filmes dirigidos por Hugo Santiago Muchnik luego de su renombrada ópera prima, *Invasión* (1969), estamos hablando de *Los Otros* (1974) y *El Juego del Poder* (1979). Continuando con la línea teórica planteada en trabajos anteriores centrados en la primer película del discípulo argentino de Robert Bresson, sostendremos la tesis de una construcción de un nuevo espacio cinematográfico sustentado por el extrañamiento del espectador ante la multiplicidad de transgresiones que operan en el cine de Santiago. Nos basaremos, además, en los análisis de Gilles Deleuze acerca de la ruptura de los nexos sensoriomotores que ponen en crisis a la imagen-acción en el cine moderno; y como esto resulta en una representación cinematográfica diferente, a la que llamaremos “autónoma”.

Palabras claves: autonomía, nexos sensoriomotores, cine moderno

Abstract

In this article we will analyze the two films directed by Hugo Santiago Muchnik after his renowned first film, *Invasión* (1969), we are talking about *The Others* (1974) and *See Here My Love* (1979).

Continuing with the theoretical line raised in previous works focused on the first film of the Argentine disciple of Robert Bresson, we will support the thesis of the construction of a new cinematographic space sustained by the estrangement of the spectator before the multiplicity of transgressions that operate in the cinema of Santiago. We will also base ourselves on the analyzes of Gilles Deleuze about the rupture of the sensorimotor links that put the image-action in crisis in modern cinema; and how this results in a different cinematographic representation, which we will call “autonomy”.

Introducción

Resulta muy difícil enmarcar a un autor como lo es Hugo Santiago Muchnik (Buenos Aires, Argentina; 12 de diciembre de 1939 –París, Francia; 27 de febrero de 2018) dentro del panorama de la cinematografía nacional argentina. Su ópera prima, *Invasión* (1969) (1), film que contó con la colaboración de los afamados Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares para la redacción del guión, ha sido ampliamente analizada por diversos académicos dentro y fuera de la Argentina, además de ganarse su propio párrafo en la historia del cine separado del de las corrientes cinematográficas de la época. El cine de Santiago, en cambio, se inscribe en la corriente moderna del cine (2) y en sintonía con las diversas vanguardias europeas tales como el *neorrealismo italiano* y la *nouvelle vague francesa*. En su concepción más clásica, como producto de la industria hollywoodense, el cine se ha constituido a lo largo de la historia como un estatuto realista donde el espectador asiste a una construcción del espacio audiovisual que busca vender la idea de estar viendo una continuación de la vida real. Como plantea Jean-

Louis Comolli: «Las metamorfosis impuestas al cine por la industria del espectáculo lo han conducido, paradójicamente, a perderse como cinematografía al aproximarse a la fantasía de ser el espejo de la vida, al someterse al modelo promedio de la percepción humana habitual» (2015, p.24). Una de las grandes discusiones llevadas adelante por el discípulo de Robert Bresson (3) es la búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico distanciado de las propuestas realistas del cine clásico —a la vez que las aproximaciones al Grupo Cine Liberación o a la Generación del 60’—, de esta manera busca la experimentación con los recursos narrativos y estéticos del cine. En sus films existe una permanente ruptura de las convenciones estéticas del cine, donde se persigue un permanente desconcierto para el espectador; discursos ambiguos o fragmentados, utilización del falso *raccord* como recurso de montaje, implementación del sonido disociado de la imagen, etc. El cine moderno 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. Como resultado tendremos una representación fílmica que se escapa del realismo y pone sobre la mesa una visión refractada y cifrada del estado del mundo y sus debates socio-políticos.

El conjunto de todas estas características crean un espacio audiovisual que hemos llamado autónomo, donde se transgreden los diversos recursos del cine convencional, tras lo cual genera un constante cuestionamiento por parte del espectador respecto de la situación que acontece en la pantalla. Es una operación dialéctica donde hay un proceso positivo al reconocer una trama con un hilo argumental que puede ser seguido, pero al mismo tiempo hay un proceso negativo al encontrarse con transgresiones que provocan un constante cuestionamiento e impide la narración lineal; nos encontramos con elementos que impide una lectura realista del film o actúan en pos de generar cuestionamientos en el espectador. Como resultado, en tanto síntesis del proceso dialéctico, obtendremos una nueva materia fílmica que impugna al cine clásico narrativo y creando un nuevo espacio fílmico —un cine de vidente que pone en crisis a la imagen-acción, según Deleuze— (4). En este sentido, uno de los elementos que hemos analizado anteriormente en *Invasión* (Moreira Facca, 2020; 2021) es la presentación de Aquilea: una ciudad con reminiscencias a la ciudad de Buenos Aires, pero con transgresiones geográficas observadas en el mapa de la ciudad; aquí se pueden reconocer una misma orientación hacia el río, una geometría similar, edificios reconocibles como el estadio

Alberto J. Armando —*La Bombonera*—; sin embargo el mapa está transgredido por elementos como sierras en el noroeste, campos al suroeste o una isla en el delta del río. Así en *Invasión* nace un espacio cinematográfico propio, autónomo de la representación de la realidad, que toma elementos de la verdadera Buenos Aires y los interfiere de diversas maneras buscando generar incomodidad y cuestionamiento. También encontramos la misma dinámica en la construcción de un *film noir*, Santiago toma algunos elementos y los transgrede, el estoico detective del cine negro se le arrebató su objetivo: su investigación, su perseverancia es inútil, la invasión es inevitable. De esta manera se construye un nuevo lenguaje cinematográfico, donde se refractan —en vez de reflejar o espejar— las problemáticas de nuestro tiempo, como lo son las disputas del capitalismo mundial y lo revolucionario en la ópera prima del director. El film debe ser decodificado, requiere un espectador activo, lejos del expositivo cine clásico. «Únicamente por el lenguaje: puesta en crisis de un cierto género de ficción (ideológico); puesta en crisis de una cierta cultura (la nuestra) mediante la articulación del film sobre los elementos de esta cultura» (Santiago en Oubiña, 2002, p.15).

Gilles Deleuze plantea en su texto *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II* (2005b) la puesta en crisis de la imagen-acción a raíz de la aparición de nuevas vanguardias estéticas que construyen un nuevo tipo cine donde prima el vagabundeo, la propagación de tópicos del film de manera extensiva a toda la trama, los acontecimientos que apenas si conciernen a los personajes de las películas y la laxitud en los nexos sensoriomotrices. Lo que conduce a la nueva imagen que es la situación puramente óptica y sonora en sustitución de las situaciones sensoriomotrices. En la imagen-acción, que prima en el cine realista, se plantean situaciones unidas por acciones y por los nexos sensoriomotrices que modifican la situación inicial en una nueva —el modelo S-A-S'— (5). En el cine moderno se aflojarán estos vínculos para favorecer a las situaciones ópticas y sonoras. A su vez se acentúan los llamados espacios cualesquiera (Deleuze, 2005^a, pp.160-161), donde el espacio audiovisual pierde la homogeneidad, la conexión con sus partes, hay inestabilidad y ausencia de vínculos, son espacios singulares, lo que potencia la posibilidad de los *raccords*. Ya en *Invasión* se aprecian estas aristas, donde se presentan planos de objetos desconectados del resto de los espacios escénicos, la ciudad de Aquilea existe de manera desconectada de su referente —Buenos Aires— y se constituye con su propia presencia desligada de la realidad o de un mundo verosímil. A pesar de ser un film cargado de acción e intervención de sus personajes para modificar su situación, entendemos

que la misma no se modifica, no sirve para detener la inminente invasión por parte de sus enemigos de gris. La acción en la ópera prima de Santiago, en cierto punto, está impugnada. Esto hace que se resquebrajen los nexos sensorio-motrices y se permitan las situaciones ópticas puras (7).

En el presente artículo buscaremos analizar los dos filmes de ficción que Santiago escribió y dirigió luego de radicarse definitivamente en París: *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. El objeto del presente trabajo será analizar las distintas coincidencias estéticas presentes en ambos films y cómo se enmarcan en la tradición del cine moderno y el espacio autónomo que el director busca construir.

Los Otros (1974)

En la segunda película del director argentino, *Los Otros*, Santiago llevaría aún más lejos el trabajo realizado en *Invasión*. En los primeros compases del film tras el 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 éste buscará relacionarse con quienes fueron los amigos de su hijo para intentar descifrar a su hijo. 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 arrastraba. 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, p.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. En el film 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 (7), no es posible saber quien de todos es la verdadera cara de una misma persona y quienes 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 yo observando a cámara (00:09:11).



Figura 1. De izquierda a derecha: El periodista (Bruno Devoldère), Roger Spinoza (Patrice Dally), Alexis Artaxerxes (Roger Planchon), Monsieur Marcel (Pierre Julien) y Adam (Jean-Daniel Pollet).

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) 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 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 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.

El primero que aparece es el llamado “Adam” (Jean-Daniel Pollet) en los créditos del film (8), 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, nace poco después del fallecimiento de Mathieu cuando su padre aún se encontraba atravesado por el duelo; la confirmación de esta afirmación será 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. El segundo en manifestarse es el joven agresivo, llamado “Monsieur Marcel” (Pierre Julien) en los créditos, este será equivalente a la ira y frustración; 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 Moreau, con quien Mathieu estaba enfrentado por el amor de su pareja, como el enojo con él mismo por no conocer realmente a quien era su propia sangre. El siguiente en aparecer es el periodista, quien nace 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, quién se convierte en el amante de Valérie generando un triángulo amoroso con Moreau. 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 tense 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 -confirmado en el prólogo del film cuando Spinoza oye el disparo (00:08:04)-, mientras que Spinoza queda encarcelado luego de haber encontrado el cuerpo. Finalmente el abogado confiesa ser el asesino 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. La personalidad del padre de Mathieu choca con las formas de sus propias transformaciones. Los otros son signos, signos ópticos y sonoros 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 volver a aparecer. Se ve en superficies donde la imagen es un reflejo deformado, no se puede ver con claridad o fidelidad. El mago hace un escándalo en el bar donde se encuentra, atrayendo 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*» (9) (01:01:38) es la respuesta de la metamorfosis de Spinoza, busca su esencia o su razón de existir. Artaxerxes finalmente se encuentra reflejado perfectamente en un espejo que rompe de un golpe, provocándose un corte en la mano, y 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. Es una situación óptica y sonora, la narrativa aquí no es clara y la acción no conduce a modificar ninguna situación, hay cualidad, potencialidad y expresión (10).

«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» (Santiago en Oubiña, 2002: 13)

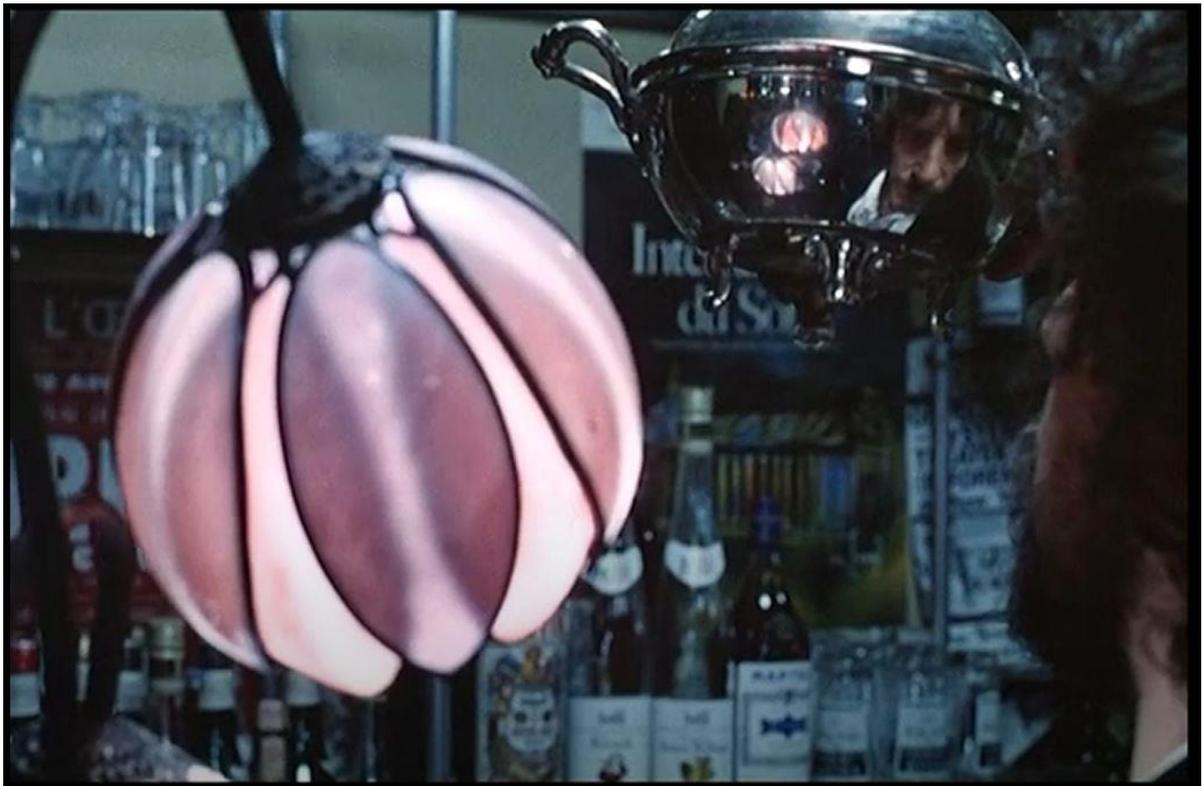


Figura 2. Alexis Artaxxes (Roger Planchon) se observa en distintos objetos reflejantes.

Los Otros es un film de vagabundeo. Spinoza recorrerá las calles de París, hablará con gente, entablará una nueva relación amorosa, 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. Ya 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 pone sobre el relieve las temáticas, afloran mediante la constante reevaluación del espectador de lo que implica lo que está observando. En ese sentido, el discípulo de Robert Bresson diría: «Rechazo establecer cualquier discurso: tratar los temas que intento conocer captar, produciendo y manipulando imágenes y sonidos» (Santiago en Oubiña, 2002, p.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 y también encuadres obsesivos. Santiago va incluso más lejos en su objetivo de construir un nuevo lenguaje del cine -en la impugnación del realismo- al evidenciar aún más el montaje y dejar en evidencia a la producción. Hay continuos cortes a pantallas en azul, fucsia, rojo, blanco o negro; es más clara la desconexión entre los distintos planos, se acentúan estos mediante la repetición de pequeñas acciones y contamos la presencia de falsos *raccords*. 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. Gracias a estos elementos se pone en crisis la imagen-acción, el ritmo narrativo se interrumpe y se crean nuevas escenas libradas de los vínculos sensoriomotrices. Ante la impugnación del realismo se profundiza el espacio autónomo del cine, se transgrede la representación

cinematográfica al desnudar el aparato, todo el tiempo se le recuerda al espectador que está visualizando una película; esto provoca un proceso de negación ante tal situación y al mismo tiempo un proceso de aceptación al intentar volver a comprender lo que sucede. Como resultado tenemos a un espectador que busca activamente las respuestas en las imágenes y los sonidos que se generan, ahí es donde se aprecia el espacio autónomo, que es donde se pueden construir alegorías y metáforas en torno a los temas del film.

Por último, cabe destacar una última comparativa con el film predecesor de éste en materia sonora: en *Invasión* todos los sonidos cumplían su papel en la anticipación de la invasión inminente o representan estados de humor de cada personaje (Moreira Facca, 2021). Hacia el final de dicha película, nos encontraremos con un río sonoro que invade todo el plano, al mismo tiempo que se invade literalmente la ciudad de manera masiva (01:54:27). La banda sonora de *Los Otros* tiene un parentesco con *Invasión*, tendremos la presencia de sonidos esporádicos que intervienen de manera independiente en el plano sonoro y anticipan lo que vendrá: la muerte de Valérie, los disparos de Mathieu y Lucien, etc. Además parece que los personajes escuchan estos sonidos, como Lebendiger en la escena del bar en *Invasión* (00:41:37) o Valérie poco después de recibir un paquete en *Los Otros* (01:28:00). Escuchan estos sonidos porque su destino estará atado a los mismos, morir a manos del enemigo o a manos de un novio celoso. Estas similitudes se refuerzan con la presencia de el mismo tango compuesto para *Invasión* por Edgardo Cantón (01:18:17), quien vuelve a repetir su participación en *Los Otros* como musicalizador. La segunda banda sonora del dúo Cantón-Santiago invierte la fórmula: en lugar de que toda la sonoridad se concentre al final, en el momento decisivo, la misma se acumula al principio, debajo de la sonata de Couperin. Junto a los sonidos del film, también tenemos a todas las imágenes representativas de la película, incluso las que fueron descartadas. Todos los elementos del metraje se despliegan al principio.

El juego del poder (1979)

Para *El juego del poder*, Santiago se une al escritor Claude Ollier para plantear un *film noir*. Arnaud de Maule (Sami Frey), un joven aristócrata y erudito de la astrofísica, contrata a la detective Claude Alphand (Catherine Deneuve) para que investigue a unos individuos que misteriosamente irrumpen en sus dominios de Yvelines -un castillo del siglo XVI-. Claude descubre que son miembros de una extraña secta, la Iglesia de la Renovación Final, a la que

Chloë (Anne Parillaud), la joven amante de Arnaud, se unió recientemente. En este film, Santiago lleva más lejos la mezcla de géneros cinematográficos, vuelve a trabajar con los tópicos noir y los retoca con elementos fantásticos y de ciencia ficción. Para *Invasión*, el director había tomado elementos como el estoico detective del noir, siempre entre las dos aguas de la ley y el crimen, o la ignota invasión que no hace más que generar desconcierto por su falta de explicación. Al respecto J. L. Borges definiría a la ópera prima de Santiago de la siguiente manera: «un nuevo tipo de film fantástico: un film basado en una situación que no se da en la realidad, y que, sin embargo, debe ser aceptado por la imaginación del espectador» (en Oubiña, 2002, p.100); estos elementos brillan, o destacan, un poco más en *El juego del poder*. Ya desde el inicio se plantea a un personaje femenino como una detective privada que lleva adelante las riendas de la investigación. No hay presencia de ninguna *femme fatale* (11); aunque sí de una *femme attrapée* (12) como sería Chloë, quien cae en las garras de la secta y es cosificada como el instrumento que permite a la Iglesia de la Renovación Final proseguir con sus planes. Arnaud de Maule es el *homme fatale* —“hombre fatal”— del film, versión masculina de una *femme fatale*, quien quiere más de lo que necesita: poseer a Chloë, mejorar la máquina con la que trabaja en el palomar de su castillo, etc. Sin embargo, más allá de los arquetípicos personajes del noir, aquí la estructura es transgredida nuevamente; 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 Alphand —no habrá voice over como ocurre en muchos films del género—. Luego hay un elemento fantástico o de ciencia ficción: la máquina de De Maule, un aparato que permite arrebatar la voluntad de un grupo de personas a discreción; la máquina parece que 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.

Flora Thibaud (Florence Delay) será quien, en secreto y bajo amenaza, ayude a la secta y en última instancia a Arnaud a probar la máquina mediante ejercicios radiales cifrados. Estos elementos fantásticos son los que acaban por deconstruir el género para perseguir un lenguaje autónomo, nuevamente tendremos una negación al entender que el film no encaja en las normas del noir y una aceptación para disponerse a encontrar nuevos significados en el nuevo material transgredido.



Figura 3. Claude Alphand (Catherine Deneuve) en su oficina.

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 (13). La propia estructura de una película detectivesca –o un thriller– necesita atarse a la imagen acción, Claude Alphand interviene activamente en la situación que se plantea y la modifica activamente. La investigación original para la que es contratada 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 para acordar con ellos en 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 para 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 a 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 —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 hacia 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 Arnaud y Flora tras conversar con el delegado de la secta. Tras una frenética persecución, Chloë obtiene el mensaje decodificado. Tras esto, y en una suerte de ejercicio audiovisual, 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. Esta última secuencia es la más extraordinaria y fantásica de todo el film, hasta ese momento la narración corría de modo tradicional —aunque con algunas aristas que comentaremos—, pero en este punto 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*, así como en *Los Otros* lo hacía desnudando el aparato, enseñando la producción. En ambos casos se detiene el flujo narrativo, se quiebra el verosímil, genera una incertidumbre. La secuencia final,

con el agregado de música clásica de fondo y el audio de la discusión entre Arnoud y Flora, se crea una nueva situación óptica y sonora por lo extraordinario de la situación.

Una arista evidente en la interrupción del flujo narrativo es la presencia de la máquina del gran astrofísico De Moule. 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 de la misma, incluso la primera muestra de su poder 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 (14), ya que podría dar un 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 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. En *El juego del poder* nos encontramos con un avance tecnológico que hace a la narración tambalear entre el fantástico y la ciencia ficción, como ocurría en la ópera prima de su director.



Figura 4. Claude Alphan (Catherine Deneuve) descubre la máquina.

Otra de las aristas fundamentales es el caso del sonido presente en todo el metraje, desde el inicio del film se da a entender el papel clave que tendrá la música y todo el universo sonoro, que está todo el tiempo presente. Toda pieza musical suena en el plano off, aun 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 propia, interviene permanentemente sobre las imágenes, y está distribuido de igual manera en toda la cinta; van del plano off al on de la escena. De algún modo los sonidos van hacia los personajes (Hevia en Oubiña, 2002: 54), lo audible que parece provenir desde afuera de la diégesis —oído sólo por el espectador—finalmente provienen de un parlante, una radio, etc. Así también los sonidos electrónicos de la máquina suenan durante los experimentos en el bar cercano, donde no debería oírse nada, donde 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 Alphan entre el gas somnífero (00:49:34). También tendremos la escena donde finalmente la detective junto al músico decodifican el mensaje grabado de Flora Thibaud, podemos apreciar una conversación entre Arnoud y la propia Flora sostenida en imagen por planos y contraplanos de un parlante situado a la izquierda de cuadro y otro a la derecha en sustitución de los dos personajes (01:48:50). Finalmente tendremos la intervención del sonido en la secuencia del enfrentamiento final, donde se superpondrá el audio de la discusión entre De Maule y Thibaud mientras el primero lleva a una inconsciente Chloë hasta el callejón donde tendrá el duelo con Alphan. A esto se le suma la música clásica que Arnoud escuchaba en su castillo, la misma se oye desde el departamento de Chloë, construyendo 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 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, p.54).

Conclusiones

Tanto en *Los Otros*, como en *El juego del poder*, Hugo Santiago vuelve a intentar construir un lenguaje audiovisual propio. Se plantean, en ambos casos, situaciones extraordinarias que no se dan en la realidad. Desde la metamorfosis de Spinoza en otros hombres hasta la máquina de De Maule, tendremos la presencia de estos planteamientos que abren la puerta a construir un nuevo tipo de imagen a partir de la puesta en crisis del realismo cinematográfico. De esta manera se aflojan los nexos sensoriomotores, deja de tener importancia la acción, la narración. En cambio, se fortalece el cuestionamiento del espectador y los tópicos que albergan los films. Lo importante es aquello que se puede relevar con la mirada y el oído, en vez de la sucesión de imágenes que construyan una historia (Hevia en Oubiña, 2002: 58), es decir situaciones ópticas y sonoras. Incluso en un film que exige el establecimiento de nexos sensoriomotores como lo es *El juego del poder* se dan estas situaciones fantásticas y transgresiones genéricas —entendidas como los diversos elementos que impiden la construcción de un *film noir* al uso y permiten el cuestionamiento al realismo del cine— que permiten autonomizar la narración cinematográfica, generando confusión y avalando una relectura del metraje en busca de nuevos signos. Ahí es donde encontramos lo político: una secta que busca vender una máquina a al bando capitalista en la Guerra Fría, un joven astrofísico que persigue el avance tecnocrático moderno aunque tenga que venderse al mejor postor, una mujer detective que se enfrenta a un mundo de hombres para desenmarañar

el misterio y rescatar a una chica, etc. Es en *Los Otros* donde esto puede vislumbrarse mucho mejor, gracias a la inacción de los personajes, su constante vagabundeo es el que permite la ruptura de los nexos sensoriomotores. No es una película que se sostenga a partir de la tensión dramática, sino a partir de la situación fantástica que da lugar al cuestionamiento, y en suma a partir de la crisis de la imagen-acción. Spinoza sufre diversas y extraordinarias metamorfosis que dan lugar a la reflexión acerca de la subjetividad múltiple, el conocer realmente a una persona, la depresión, etc. Así también sucede en las vanguardias como el *Neorealismo* o la *Nouvelle Vague*, en el *Cine Moderno* de manera extensiva –que es de donde bebe Hugo Santiago como discípulo de Robert Bresson–. Recordando el análisis de Deleuze (2005b, pp.17-32) en este sentido: Antonioni persigue, en un principio, la banalidad cotidiana como forma de rediseñar el lenguaje para luego pasar al planteo de situaciones-límite que las lanza a paisajes deshumanizados y espacios vacíos; o en Fellini, donde el espectáculo sobrepasa lo real y lo cotidiano que se organiza como espectáculo ambulante; o en Godard con los vagabundeos extraordinarios a los que se entregan sus personajes; o en Ozu donde todo es ordinario y trivial, incluso la muerte. Lo mismo sucede en los films de Bresson, quien compondría espacios fragmentados que permiten al *raccord* efectuarse de muchas maneras, y dependiendo de condiciones de velocidad, movimiento y ritmo (Deleuze, 2005a: 160); estos son los espacios cualesquiera que luego se verán reflejados el estilo de su discípulo de similares maneras, al igual que en la *Nueva Ola* francesa y el resto del *Cine Moderno*. Es un nuevo tipo de lenguaje donde se da una reacción negativa ante las rupturas de los códigos cinematográficos y las situaciones fantásticas desplegadas, seguida de una reacción positiva al intentar buscar un nuevo signo, una reflexión. Esto da lugar, como síntesis, a un nuevo tipo de representación: la autonomía respecto del realismo y la imagen-acción, que genera inquietud en el espectador y se presenta como un sistema de conocimiento que permite repensar las distintas cuestiones de nuestro tiempo.

«Porque en un verdadero film, la alquimia de la totalidad de los elementos apunta exclusivamente a la obtención de otra materia, fundamentalmente diversa en cada uno de sus componentes; una materia específica, autónoma que se cuele por los

intersticios, y que está forzosamente codificada. Todos son signos: visuales, sonoros, temporales.» (Santiago en Oubiña, 2002, p.55)

Q.E.D. (15)

Notas

- (1) Que además sería uno de sus pocos trabajos realizados íntegramente en la Argentina.
- (2) “Esa nueva forma de producción cultural que trae al mundo un nuevo tipo de objeto artístico, y un nuevo tipo de percepción para el espectador (...) (Martin, 2008: 18)
- (3) Santiago trabajó durante siete años con Robert Bresson como asistente y discípulo. Destaca su participación como asistente de dirección en *El Proceso de Juana de Arco* (Bresson, 1962).
- (4) “(...) la crisis de la imagen-acción, es decir, la forma del vagabundo, la propagación de tópicos, los acontecimientos que apenas si conciernen a sus protagonistas y, en resumen, el aflojamiento de los nexos sensoriomotores, todos estos rasgos eran importantes pero sólo en calidad de condiciones preliminares. Hacían posible la nueva imagen, pero aún no la constituían. Lo que constituye a la nueva imagen es la situación puramente óptica y sonora que sustituye a las situaciones sensoriomotrices en eclipse” (2005b: 14)
- (5) “La acción en sí misma es un duelo de fuerzas, una serie de duelos: duelo con el medio, con los otros, consigo misma. Finalmente, la nueva situación que sale de la acción forma un par con la situación de comienzo (...) La fórmula de esta representación orgánica y espirálica es S-A-S' (de la situación a la situación transformada por intermedio de la acción)” (Deleuze, 2005a: 204-205)
- (6) La escena de presentación de Herrera (Lautaro Murúa) e Irena (Olga Zubarry) es un ejemplo de ello, donde se compone el espacio partiendo de un primer plano del hombre seguido de jump cuts sobre el plano de él, luego la cámara se queda con la mujer y se realiza una serie de inserts de los distintos objetos de la locación (00:09:07) El espacio se construye desconectado, fragmentado, se pierde el objeto de la acción y pasa a prevalecer el signifiante; lo que Herrera le dice a Irene, las caras de ella, etc.

- (7) “(...) Ignoro qué hicieron aquellos que he sido. Ignoro que otros hombres me esperan. Ignoro si yo mismo aquí, Spinoza, no soy uno de los otros” (01:59:35)
- (8) Tal vez sea llamado así por el parentesco fonético entre este nombre y “Adan”, el primer hombre según La Biblia.
- (9) «Estoy buscando el rostro que tuve antes de que el mundo fuera creado» traducción realizada por el autor de este artículo.
- (10) “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)
- (11) 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)
- (12) Lo contrario que una *femme fatale*, la *femme attrapée* es una “mujer atraída”, quien no resiste los mandatos de la sociedad 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)
- (13) “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)
- (14) “Te equivocaste, es muy serio. Y un día podría ser muy útil (...) Voy a hacer un trabajo interesante con ellos” (01:49:13)
- (15) *Quod Erat Demonstrandum*, frase en latín que suele escribirse como corolario a la resolución de un teorema. Significa: *Queda Entonces Demostrado*. Hugo Santiago a veces la utilizaba para cerrar sus escritos y queríamos ponerla aquí como un pequeño homenaje.

Referencias bibliográficas

- Borde, R. y Chaumeton, E. (1958). *Panorama del Cine Negro*. Buenos Aires: Losange.
- 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
- Deleuze, G. (2005b). *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine II*. Barcelona: Paidós.
- Martin, A. (2008). *¿Qué es el cine moderno?*. Santiago de Chile: Uqbar editores.
- Moreira Facca, E. (2020). *Primer teorema sobre Invasión de Hugo Santiago*, en Revista Aura nº 11: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura>
- Moreira Facca, E. (2021). *Segundo teorema sobre Invasión de Hugo Santiago*, en Revista Aura nº 14: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/873>
- Oubiña, D. (Comp.) (2002). *El cine de Hugo Santiago*. Buenos Aires: Nuevos Tiempos.
- Wager, J. (2005). *Dames in Driver's Seat*. Austin, EEUU: University of Texas Press.

Filmografía

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