

Diarios de mayo

Sobre *En el intenso ahora*, de João Moreira Salles

Florencia Romano

Universidad Nacional de La Plata, Argentina
florenciabromano@gmail.com

Fecha de recepción: 06/03/2023

Fecha de publicación: 31/08/2023

Ver citas audiovisuales  <https://youtu.be/GzRAUDWXJYg>

Resumen

En el intenso ahora (Moreira Salles, 2017) reconstruye los sucesos alrededor del mayo francés a partir de un montaje que entrecruza imágenes del archivo histórico con imágenes del archivo familiar y personal del director. Por medio de una voz en off que guía la lectura de las imágenes, el narrador desarrolla un relato ensayístico que parte de la siguiente premisa: “no siempre sabemos lo que estamos filmando”.

En un cruce entre las formas del ensayo y las propias del informe expositivo, la película recorre los elementos del archivo a través de una serie de operaciones de des-montaje y fragmentación, las cuales desandan sobre el relato histórico del mayo francés, deslegitimándolo en favor de una idea de verdad que se pretende posible de ubicar en sus imágenes.

Reconocer y analizar las características de las miradas sobre el pasado presentes en las ficciones contemporáneas permite comprender las relaciones actuales con la historia. En esa dirección, este trabajo analiza el montaje de *En el intenso ahora* poniendo especial atención al recorte que el narrador realiza sobre las imágenes históricas a partir de la voz en off y de la puesta en relación con su archivo familiar, dos recursos que se vuelven fundamentales para pensar la manera en que la película construye una idea memoria, sobre todo, en relación a la posibilidad que la película propone respecto de una distinción entre memoria histórica y memoria privada.

Palabras Clave: archivo; política; memoria; cine-ensayo.

May diaries

About *In the intense now*, by João Moreira Salles

Abstract

In the intense now (Moreira Salles, 2017) reconstructs the events of May 1968 in France from a montage that intersects images of the historical archive with images of the director's family and personal archive. Through a voice-over that guides the reading of those images, the narrator develops an essay-film based on the following premise: "we don't always know what we are filming".

Using both the essay-film and the narrative reporting form, this film goes through the archive through a series of disassembly and fragmentation operations, which retrace the historical narrative of May '68, delegitimizing it in favor of an idea of truth that the film thinks possible to locate in its images.

To recognize and to analyze the form in which the past is reviewed in contemporary fictions allows us to understand our current relationships with History. In this direction, this work analyzes the narrative strategies of *In the intense now*, focusing on the story clipping that the narrator makes of the historical archive by the use of the voice-over and private images of his family archive; these two resources are crucial to understand the way in which the film constructs its idea of memory, specially in relation to the possibility between two types of memory: the historical and the private one.

Key words: archive; politics; memory; essay-film.

Introducción

João Moreira Salles nació en Río de Janeiro en 1962. Además de trabajar como productor, director y guionista cinematográfico, es el fundador de la revista brasileña *Piauí* y presidente del Instituto Moreira Salles. *En el intenso ahora*, hasta el momento su último largometraje, se estrenó en 2017 y reconstruye los sucesos del mayo francés a partir de distintos materiales de archivo.

En 1968 Moreira Salles tenía 6 años y vivía con su familia en París. Quizás por esa razón, el recorrido que la película hace alrededor del 68 incluye, además del archivo histórico, imágenes pertenecientes a su archivo familiar. La voz de Moreira Salles acompaña con comentarios y descripciones en off todas las imágenes y documentos

reunidos por el montaje, advirtiéndonos desde el principio que *no siempre sabemos lo que estamos filmando*¹.

El siguiente texto analiza algunos de los procedimientos utilizados por la película, con la intención de reflexionar acerca de la mirada que su montaje construye sobre el pasado. A modo de hipótesis, se propone que *En el intenso ahora* imprime, por sobre la lectura histórica del mayo francés y el contexto de época que lo posibilitó, una nueva forma de entender sus imágenes, la cual, a pesar de construirse sobre marcas de subjetividad, se presenta como una lectura verdadera que deslegitima la anterior. En esta re-lectura del archivo, la película propone una forma apolítica de estar con la imágenes, la cual ubica en el terreno privado e individual del sujeto.



Fotograma de una película casera (anónima) que registra a una niña aprendiendo a caminar (*En el intenso ahora*, João Moreira Salles, 2017).

Debajo de los adoquines, la playa

Uno de los primeros momentos de *En el intenso ahora* muestra una película hogareña de una nena aprendiendo a caminar. El registro fue hecho en Brasil alrededor de

¹ Moreira Salles, *En el intenso ahora*, min. 2

1968, aunque la fecha no se precisa. Sobre sus imágenes aparece la voz del narrador, advirtiéndolo dentro del plano la presencia de la niñera y su gesto de apartarse del cuadro una vez que la nena se suelta a caminar. El narrador analiza esta acción, descubriendo que la película, al querer registrar los primeros pasos de un bebé, termina registrando relaciones de clase. Se recupera así un aspecto del fuera de campo² de la imagen: percibimos a la niñera, quien a pesar de su presencia cotidiana, no participa del cuadro familiar. A partir de este registro, el narrador comienza su relato construyendo sentido sobre los vínculos de clase y las formas en que éstos tienen o no lugar dentro de la representación. Así, las imágenes de la película familiar quedan vinculadas a un montón de otras imágenes similares que podrían ser analizadas de la misma manera, es decir, teniendo en cuenta aquello que existe por fuera de sus límites o, que a pesar de formar parte de la imagen, pasa, por algún motivo que deberá determinarse, desapercibido.

Esta forma de tratar las imágenes es una de las principales estrategias con las que la película organiza su archivo, aunque no siempre será resuelta de la misma manera. Más adelante y sobre los registros del mayo francés, la película repite un procedimiento similar. Se trata del momento en que se presenta la figura de Daniel Cohn-Bendit, secuencia que comienza con un fragmento del documental *Esto es apenas el inicio*³, realizado durante las protestas por un colectivo de estudiantes y profesores de la Sorbonne. En él aparece un grupo de estudiantes discutiendo con las autoridades de la universidad. Durante la discusión, uno de ellos levanta un dedo y en ese momento *En el intenso ahora* detiene la imagen, interrumpiendo el fragmento original del documental. El fotograma que queda congelado divide el plano en dos: las autoridades arriba, de frente a cámara, y los estudiantes abajo, de espaldas. Sobre esta imagen, la voz del narrador pone en contexto lo que acabamos de ver; menciona el título del documental, el momento de filmación y la decisión de los cineastas de no incluir el nombre de los estudiantes que aparecían en él. Sin embargo, el narrador sí lo hace, señala al estudiante del dedo levantado (congelado ahora en un costado de la imagen) y le pone nombre: dice que es Cohn-Bendit y agrega que, a pesar de que “*todos conocían su nombre (...) la idea de un movimiento sin líderes era bonita*”⁴.

De esta manera, la película hace aparecer nuevamente algo que las imágenes no dicen por sí solas, aunque de forma diferente al episodio de la niñera. En la imagen detenida de Cohn-Bendit, la voz en *off* no revela un fuera de campo sino que construye un epígrafe que funciona como anclaje⁵, reduciendo la imagen a la descripción del narrador. De igual forma, su detención anula la relación del cuadro con los siguientes *frames* presentes en la imagen en movimiento. En cambio, en la secuencia de la

² Entendemos por fuera de campo todo aquello que no es legible (o audible) en la imagen pero que sin embargo está presente y podría ser recuperado (Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*).

³ Sin datos sobre su producción.

⁴ Moreira Salles, *En el intenso ahora*, min. 13.

⁵ Barthes, “El mensaje fotográfico”.

niñera, si bien ésta se volvía visible gracias al comentario del narrador, sin el cual no la veríamos, su presencia permanece anónima. Esta diferencia es fundamental, porque es lo que le permite al narrador hablar de clase, es decir, comparar la presencia de la niñera con la de otros sujetos que, como ella, también habitan el fuera de campo de las imágenes. Hacerla visible supone a la vez visibilizar a todxs los que pueden e incluso podrían, a futuro, identificarse con su lugar.

En vez de producir espacios para nuevas identificaciones, la imagen del movimiento estudiantil queda anclada a un individuo en particular. Para reforzar esta nueva descripción, la película se centrará durante las siguientes secuencias exclusivamente en la figura de Cohn-Bendit, con una serie de episodios que narran los beneficios personales y económicos a los que accedió tras su participación en el mayo francés. Se relata la manera en la que se convirtió rápidamente en el centro del movimiento, los viajes que realizó, las oportunidades de trabajo y sus presencias en distintos medios de comunicación. Con todo, la película termina de desmentir la historia narrada por *Esto es apenas el inicio*, señalando que la idea de un movimiento sin líderes no fracasó, sino que directamente nunca existió.

Hacia el final, la película vuelve a esta idea; el montaje reúne una serie fotografías de grafitis, carteles y pintadas hechas durante las protestas estudiantiles hasta detenerse en una de ellas, una pared escrita donde se lee: “debajo de los adoquines, la playa”. Nuevamente, el narrador aparece para reponer información sobre lo que estamos viendo. Dice que fue una de las frases que mejor supo resumir las promesas del mayo francés y explica: “*después de la lucha, no sólo vendría justicia sino también el mar, el placer, las vacaciones, las fiestas, la alegría*”⁶. Cuenta que existen dos versiones sobre el origen de esta frase. La primera es la que aparece en los libros “*que celebran este período histórico*”⁷. Según esta versión, la frase fue creada cuando un estudiante, en medio de una protesta, levantó un adoquín y vio arena debajo de las calles, lo que lo llevó a exclamar lo que se convertiría en uno de los principales estandartes del movimiento. Sobre la segunda, que se desarrolla inmediatamente después, el narrador dice lo siguiente: “*(...) ese estudiante no era un estudiante, era el dueño de una agencia publicitaria. La frase no surgió de la mente de uno de los estudiantes inspirado por la revolución, fue el fruto del trabajo penoso de dos publicitarios buscando un slogan que pueda movilizar a sus compañeros*”⁸. Y agrega, además, que este episodio no sucedió en la calle sino dentro de un bar, durante un brainstorming entre publicistas.

Dentro de la película, la segunda versión le gana a la primera por varias razones. La primera de ellas es la forma en la que se narra, a partir de frases que niegan, mediante la utilización de un “no” delante, las afirmaciones de la primera versión (como se puede leer en el fragmento citado en el párrafo anterior). En segundo lugar, porque la exposición de la segunda versión incluye un testimonio en primera persona de uno de

⁶ Moreira Salles, *En el intenso ahora*, 1 h .51 min.

⁷ Ibid., 1 hr. 52 min.

⁸ Ibid.

los publicistas que estuvo en el momento de la invención de la frase. Además, luego de exponer ambos relatos, el narrador concluye brevemente sobre la primera versión diciendo: “*no todo es lo que parece*”⁹. Por otro lado, esta secuencia repite la propia lógica que fue construyendo el montaje para pensar el archivo, en la que primero se analizan las imágenes desde su representación histórica para, en un segundo momento y mediante la exposición de alguna prueba, revelar un hecho que contradice dicha representación. Siguiendo este procedimiento, el testimonio del publicista funciona como la prueba que desmiente el relato histórico sobre la creación de la frase y que le permite al narrador llegar a su conclusión final.

Aún cuando la película expone su subjetividad, anunciando su punto de vista sobre las imágenes e incluso vinculando los sucesos relatados con la propia vida del autor, el montaje opera diferenciando lecturas que se dividen en verdaderas o falsas, las cuales así entendidas, no pueden existir juntas. En esa necesidad de diferenciarlas, la película ubica la verdad en hechos individuales y materiales -o concretos- (como los beneficios económicos de Cohn-Bendit, o el testimonio en primera persona que señala al creador del slogan de mayo y lo sitúa en lugar y tiempo preciso). Pero al hacerlo, el montaje desacredita las formas en las que esos mismos hechos pudieran ser apropiados por los diferentes grupos de estudiantes, a modo de construir su representatividad dentro de un contexto de reclamo. Lejos de problematizar el vínculo entre ambas versiones, o de reflexionar acerca de las relaciones entre el origen publicitario, el movimiento estudiantil y lo que sucedió en los años siguientes, lo que se propone implícitamente es que la versión de quienes celebran el mayo francés es falsa; y en ese sentido, la conclusión a la que llega el narrador (“*no todo es lo que parece*”), intenta buscar complicidad con los espectadores.

⁹ Ibid., 1 hr. 53 min. 43 segs.



Fotograma detenido de *Esto es apenas el inicio* en el que se ve a Cohn-Bendit con el dedo levantado (*En el intenso ahora*, João Moreira Salles, 2017)

Serpiente o río

Entre los materiales del archivo familiar de Moreira Salles, es el registro fílmico y el diario personal que su madre llevó adelante durante un viaje a China en 1966 el que tiene mayor protagonismo. La elección de este material permite que las imágenes del mayo francés se extiendan hacia un aspecto del contexto de época que lo hizo posible y sin el cual no se entendería. Sin embargo, este contexto no está del todo presente en el archivo que construye la película (a excepción de la Primavera de Praga, a través de la muerte de Jean Palach; y el asesinato de Edson Luis de Lima Souto en Brasil, episodios que sí aparecen y sobre los que nos detendremos más adelante). Otros hechos históricos, como la guerra de la Independencia de Argelia; la primera generación de jóvenes europeos post guerras mundiales; la Guerra de Vietnam y el movimiento pacifista en Estados Unidos; la Revolución Cubana y las dictaduras en América Latina, aparecen implícitamente en las imágenes que utiliza la película sólo si la competencia de lxs espectadores puede recuperar el contexto de la época¹⁰.

¹⁰ Si bien no podrá ser abordado en este artículo, sería interesante pensar *En el intenso ahora* en relación a la película de Chris Marker *El fondo del aire es rojo* (1977), la cual trabaja con gran parte del mismo material de archivo que utiliza el film Moreira Salles. En Marker, sin embargo, ese archivo es puesto en relación con otros acontecimientos históricos alrededor de 1968, construyendo un relato que puede ser puesto en relación con el analizado en este texto, a fines de ahondar en las diferencias de época que posibilitaron uno y otro film.

En ese sentido, el registro del viaje a China cumple una función de punto de fuga que es doble: no sólo lleva las imágenes fuera del mayo francés, sino que también construye un espacio donde la subjetividad del narrador puede aparecer explícitamente, a diferencia de lo que sucede en las secuencias donde se revisa el archivo histórico, las cuales se construyen con una mayor apariencia de objetividad.

Esta función que la película le da al archivo familiar, principalmente al registro del viaje a China, permiten entender un aspecto del vínculo que la película mantiene con el pasado. Pensando en lo que Rancière llamó ficciones de la memoria¹¹ (aquellas ficciones cinematográficas que reconfiguran los discursos históricos a partir de la inclusión de nuevos elementos que amplían su sentido cristalizado), podemos entender que si es posible relacionar la memoria con la ficción es porque ella se define ante todo como un discurso. Es decir, no se corresponde a un conjunto de recuerdos individuales, los cuales son posibles de recuperar en su totalidad ya que, de lo contrario, no podríamos pensarla colectivamente, ni podría ésta existir sobre hechos no vivenciados. Siguiendo esta idea, *En el intenso ahora* puede pensarse como una ficción de la memoria y, sin embargo, la relación del archivo histórico con el archivo familiar construyen una sensación de haber estado ahí que en este caso refuerza la autoridad del narrador para hablar sobre los hechos analizados.

Si bien el narrador no estuvo presente en el viaje a China, la familiaridad con la que recorre esas imágenes, la posesión del diario en primera persona de su madre, que amplía el contexto de las filmaciones, sumado a otras imágenes familiares de la época donde sí aparece presente, refuerzan su autoridad. Lo que se evidencia con este uso del archivo familiar es que aún cuando la voz del narrador explicita un punto de vista, ese punto de vista necesita posicionarse en un espacio autorizado, el cual se vuelve importante para reforzar las diferenciaciones entre verdad y falsedad propuestas por la lectura del film. Así, el archivo familiar, donde el propio narrador aparece directa o indirectamente presente, y los testimonios en primera persona que circulan dentro de la revisión del archivo histórico, construyen su lugar de autoridad para hablar, el cual aún explicitando marcas de subjetividad, llega a conclusiones de apariencia objetiva y cuya función es descartar las lecturas previas hechas sobre los mismos materiales.

En una idea de archivo como ley,¹² como autoridad a la que es necesario desafiar, la película interroga todas las imágenes que utiliza menos la que ella misma construye. Este olvido se evidencia en su pretensión de verdad. Con la intención de desafiar la autoridad del archivo¹³, lo que termina haciendo *En el intenso ahora* es, por el contrario, reemplazarla. En esta tarea, el archivo familiar tiene otro rol importante, ya que el narrador descubre ahí una forma de estar con las imágenes que se opone a los usos políticos con los que fueron utilizadas las imágenes históricas.

¹¹ Rancière, "La ficción documental: Marker y la ficción de la memoria".

¹² Foucault, *La arqueología del saber*.

¹³ Derrida, *Mal de archivo*.

Esta oposición se vuelve evidente en una de las secuencias de China, en la que diferentes escenarios turísticos registrados por la madre de Moreira Salles aparecen montados junto a pasajes de su diario que los describen, los cuales son leídos por la voz en off. Al final de esta secuencia, el narrador elabora una conclusión sobre lo anteriormente visto y leído. Lo hace comparando la descripción que su madre realiza sobre la Muralla China con la forma en la que ésta aparece descrita por el escritor Alberto Moravia:

"(...) El escritor italiano Alberto Moravia identificó una vitalidad de serpiente y reptil, fue, para mi madre, 'de todos los viajes que he hecho por el mundo, la memoria inolvidable de mi vida'. Escribió sobre 'su silueta deslizándose como un río perezoso, en una gama extraordinaria de piedra gris y marrón'. Es una descripción más plácida y menos peligrosa que la de Moravia. Un río, en vez de un animal, un elogio más de la permanencia y la lentitud, que del cambio y del ataque. En Moravia existe política; en mi madre no. La belleza vive aparte, lejos del drama de los hombres."¹⁴

La forma de pensamiento con la que el narrador llega a esta conclusión es totalmente opuesta a la forma con la que se analizan las imágenes del mayo francés. En vez de agregar información a modo de epígrafe, como sucedía en la presentación de Cohn-Bendit, acá se utiliza una puesta en relación de las dos descripciones (la de su madre y la de Moravia), a partir de la cual el narrador pone ciertas ideas en semejanza con otras¹⁵ y entre las cuales, hasta entonces, no existía ningún tipo de relación semántica¹⁶.

Lo que se define a partir de esta nueva relación semántica es el concepto de política: el narrador cita la descripción de Moravia, en oposición a la de su madre y luego concluye que sólo en la del escritor existe política. Así, se construye una idea de política que está en relación a ideas de "animal peligroso", "cambio" y "ataque". Fuera de esa idea de política (y de cualquier otra idea de política), está la descripción de su madre. En ella aparece otro mundo, un mundo "*lejos del drama de los hombres*", bello y cercano a la naturaleza (el río, la lentitud, la permanencia). En este fragmento, el narrador utiliza la forma poética de la metáfora¹⁷ para construir sentido sobre las imágenes, mientras que en casi todo el resto de los materiales que se analizan son esas mismas formas las que se denuncian (por ejemplo, la secuencia mencionada sobre la apropiación de la frase "*debajo de los adoquines, la playa*"). Por otro lado, la música extradiegética que acompaña este momento configura una atmósfera de nostalgia frente a ese pasado familiar que dialoga con las imágenes históricas, construyéndose en oposición a ellas.

¹⁴ Moreira Salles, *En el intenso ahora*, min. 51

¹⁵ Ricoeur, *Hermenéutica y acción*.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid

En su análisis sobre la utilización de archivo en el arte contemporáneo, Hal Foster¹⁸ define distintos tipos de actitud que puede adoptar el artista archivista. Uno de esos modelos es el del artista curador, que insiste en determinar la forma en la que deben ser leídas las imágenes de su obra. Este modelo se opone al del artista transgresor, el cual revisa el archivo para destruir y resignificar su tradición. *En el intenso ahora* tiene un único momento transgresor, que es el momento donde el narrador señala la presencia de la niñera en el registro familiar, porque en ese momento se plantea que “esto no es sólo una película familiar, es *también* algo más”, es decir, es las dos cosas. Sin embargo, a partir de ahí y en función de intentar dar con una idea de verdad absoluta, la película adopta lo que Foster llama actitud curadora, una actitud que es, por el contrario, institutiva y legislativa.



Fotograma del registro del viaje a China, perteneciente al archivo familiar de Moreira Salles (*En el intenso ahora*, João Moreira Salles, 2017)

Morir a los 30 años

A medida que los días de mayo van pasando, las preguntas del montaje giran hacia las consecuencias de la revuelta estudiantil. Se rememora la muerte de Gilles Tautin

¹⁸ Foster, “El impulso de archivo”.

durante la represión a las protestas de mayo y, desde ahí, la pregunta se extiende hacia el después de toda una generación. Con algunos fragmentos del documental *Morir a los 30 años*¹⁹, la película reflexiona sobre el suicidio, a temprana edad, de algunos de los estudiantes que habían participado activamente del espíritu revolucionario de su generación. Un poco antes de las escenas del documental de Goupil, el narrador ya se había desplazado hacia otras dos muertes que, aunque contemporáneas al mayo del 68, ocurrieron fuera de Francia: el suicidio de Jean Palach en Praga, en enero de 1969, en protesta contra la ocupación soviética; y el asesinato de Edson Luis de Lima Souto, estudiante brasileño muerto por la policía militar de Río de Janeiro en marzo de 1968.

Para abordar estos dos hechos el montaje utiliza nuevamente la forma de la comparación. Sobre Palach, el narrador señala:

"Alrededor del mundo, fueron muchos los muertos por los sucesos de 1968 (...) Las imágenes de sus funerales reflejan los diversos usos políticos que tuvieron los cadáveres y los mártires. Esto es lo que puede decirse en base a los registros: el funeral de Palach fue llevado adelante en una atmósfera de cierta libertad. Sus imágenes fueron autorizadas (...) Lo de Palach deja claro que cuando alguien muere, hay gente que sufre, y que en ese sentido, la muerte de Palach fue la única en la que la dimensión humana de la tragedia no fue devorada por la política."²⁰

El final de esta reflexión, acompañada por las imágenes que registran el hecho, establece sentido sobre el concepto de sufrir y, nuevamente, sobre la política. En primer lugar, el sufrimiento y la lucha política son puestos en des-relación, es decir, quedan ubicados en campos semánticos distintos, como si uno no pudiese orbitar en el terreno del otro. Para reforzar esta idea, el montaje contrasta las imágenes del funeral de Palach con las del entierro de De Lima Souto. Sobre esta segunda ceremonia el narrador describe:

"A diferencia de Praga, nadie parece llorar a Edson Luis. ¿Quién era él? ¿Quién sufrió con su muerte? ¿Tenía madre, padre, parientes, novia, amigo? Las imágenes no lo muestran. Pero tenía, por supuesto. El diario del día siguiente señala que su familia estaba presente, pero los relatos sobre el período no hablan sobre ellos y las películas no los muestran"²¹.

Según estas palabras, el sufrimiento se ubica dentro del ámbito privado. Por esa razón está presente en Praga, pero no en Río de Janeiro. Palach es un muerto al que llora su familia, como lo demuestran las imágenes registradas e incluso a pesar de la presencia masiva del pueblo, que no parece estar ahí de la misma manera que lo está en Brasil. El de Praga es un pueblo que ya no puede luchar, así lo refleja el testimonio de la médica que atendió a Palach, el cual aparece también incluido en esta

¹⁹ Goupil, *Mourir à 30 ans*.

²⁰ Moreira Salles, *En el intenso ahora*, 1 hr. 33 min.

²¹ Ibid., 1hr. 36 min.

secuencia. En cambio, el funeral de Edson Luis de Lima Souto es una manifestación, una procesión multitudinaria donde la misma gente es la que traslada su ataúd por las calles hasta el cementerio. En estas imágenes, para el narrador no es posible detectar quién realmente sufre porque no es posible detectar quién realmente lo conocía, nadie menciona a su familia: “(...) *En los veintitrés minutos de material capturado por varias cámaras, apenas dieciocho segundos muestran a alguien que sufre (...) Edson Luis es enterrado con más indignación que dolor*”²².

En este último comentario, el sufrimiento se asocia al silencio, algo que está completamente ausente en las imágenes de Río de Janeiro, las cuales, aún sin sonido, son evidentemente ruidosas: en Praga las cámaras que toman la escena están mayormente puestas en trípode, con movimientos organizados para seguir las acciones principales de la ceremonia fúnebre; en Río, el registro es más espontáneo, las imágenes son en su mayoría tomadas con cámara en mano y eso hace que, sumado a la cantidad de gente presente en el momento, el plano registre las acciones de una manera más desprolija, perdiéndose por momentos en la multitud. Por otro lado, quedan diferenciadas dos actitudes frente a la muerte: el dolor y la indignación. La primera es privada, como se mencionó respecto del entierro de Palach (además, el narrador la ubica como la única muerte no utilizada con fines políticos, retomando el pensamiento anterior sobre dos formas posibles de utilizar las imágenes, una política, la otra por fuera de ella). La segunda actitud frente a la muerte, que el narrador señala como indignación (en oposición al dolor), es pública y política: a de Lima Souto lo entierra el pueblo.

Dentro de la película, las muertes sirven como demostración del sin sentido de cualquier lucha política. Sobre ellos aparece flotando la siguiente pregunta: ¿para qué morir? Sin embargo, los materiales del archivo del 68 que la película utiliza en otras secuencias parecen, por momentos, preguntarse algo diferente. Por ejemplo, en un registro del fin de una huelga obrera²³, una trabajadora protesta por el arreglo del sindicato mientras se resiste a volver a la fábrica. Una vez que terminamos de ver y escuchar su testimonio, el narrador lo describe de la siguiente manera:

“La trabajadora, que se llama Jocelyne, se siente traicionada. Ahora intentan convencerla de que en Mayo, las únicas cosas que estaban en juego eran los salarios y las condiciones de trabajo. Nunca otra forma de organizar la producción, nunca otro modo de vida”²⁴.

Tanto del testimonio de la trabajadora como de la conclusión a la que llega el narrador, puede formularse la pregunta inversa: ¿para qué vivir? Esta pregunta aparece como el resultado de un momento de reconocimiento a partir del cual las condiciones de vida, como están dadas, ya no son tolerables y tienen que cambiar. En ese sentido,

²² Ibid., 1hr. 37 min

²³ Ibid., 1 hr. 4 min.

²⁴ Ibid., 1hr. 6min.

la pregunta es ya en sí misma una acción que modificará para siempre la situación de los trabajadores y trabajadoras.

Sin embargo, desde ahí la película avanzará desestimando esta pregunta, a la vez que se elegirá su forma inversa. Los episodios de Praga y Río de Janeiro, como también las reflexiones sobre *Morir a los 30 años*, deben entenderse en dirección a ese cambio de pregunta. Sobre ellos aparece otro interrogante (“¿para qué morir?”), el cual, a diferencia de lo que sucede en el episodio de la huelga, reconoce que nada puede finalmente cambiar y que por lo tanto, cualquier acción que lo intente carece de sentido. Es en la diferencia entre estos dos interrogantes donde quizás esté la clave para entender la distancia que existe entre el contexto en el que surgieron estas imágenes y nuestra contemporaneidad.

Con el fin de desplazarse de una a otra pregunta, la película interroga cada una de sus imágenes desde múltiples lugares, encontrando siempre una respuesta única para cada problema y sobre la cual no aparecen repreguntas. Por ejemplo, el narrador se pregunta por la ausencia de estudiantes negros en las revueltas de mayo y la respuesta a esto llega inmediatamente: están, pero aparecen a un costado (en esta secuencia la conclusión del narrador es sostenida desde el montaje por una serie de fotografías que así lo prueban). Esta respuesta, sin embargo, no incluye ninguna consideración sobre los problemas en el acceso a la educación de determinados sectores sociales, así como tampoco se retoma la discusión más adelante, cuando la película recuerda la muerte de Gilles Tautin.

Aparece también la pregunta sobre el lugar de las mujeres en el 68, ante lo que el narrador señala (apoyándose de nuevo en una serie de registros en los que las mujeres permanecen en silencio, a un costado, mientras son hombres los únicos que discuten): “(...) en París, los líderes eran todos hombres. En todas las discusiones, asambleas y reuniones, las mujeres escuchan más de lo que hablan”²⁵. Sin embargo, el narrador no ve estos mismos problemas al vincular la descripción que hace su madre sobre China con una idea de belleza apolítica, mientras en la de Moravia ve reflejado un mundo totalmente contrario.

²⁵ Ibid., min. 39



Fotograma del registro del funeral de Edson Luis de Lima Souto (*En el intenso ahora*, João Moreira Salles, 2017)

Finalmente, la película se pregunta por qué en Río de Janeiro hay indignación y no dolor, pero no resalta las diferencias entre ambas muertes (entre el suicidio y el asesinato), así como tampoco pone en contexto los años de represión estatal que marcaban y marcarían la siguiente década en Brasil (y en América Latina en general). Es este modo de reflexionar sobre la veracidad del relato histórico, el cual encuentra rápidas y únicas preguntas para todo, el que logra que, al final de la película, la pregunta “¿para qué morir?” ni siquiera necesite ser explícitamente contestada, ya que el montaje no sólo desmintió los usos históricos de las imágenes de archivo, sino que, como desarrollaremos a continuación, construyó una nueva manera de pensar sobre las imágenes, en oposición a los usos políticos que se hicieron de ellas en el pasado.

Pensamiento en acto

Si bien no es la intención principal de este texto analizar *En el intenso ahora* a partir de categorías formales con las que se ha pensado el cine documental, es necesario detenernos sobre los elementos desarrollados hasta acá para identificar y definir algunas de sus estrategias de montaje.

Analizando las modalidades en las que puede aparecer el narrador dentro del documental y la actitud espectral que demandan, Bill Nichols propuso una serie

de categorías (expositiva, de observación, interactiva y reflexiva)²⁶ que son útiles a nuestros fines, ya que a pesar de definirse de forma diferenciada²⁷, el autor advierte sobre los cruzamientos que regularmente aparecen entre unas y otras.

En el intenso ahora puede pensarse como un ejemplo de esos cruzamientos, especialmente entre los dos extremos propuestos por Nichols: la modalidad expositiva y la reflexiva. La manera en que la película va elaborando su argumento sobre el archivo histórico, a través de formas persuasivas de la voz y construyendo una sensación de objetividad, se vinculan con los recursos que Nichols asocia a la modalidad expositiva. Además, se corresponde con esta modalidad la utilización de sonido no sincrónico, un recurso llevado adelante por la mayor parte del film. Si bien hay momentos donde el audio original de los archivos está presente, la voz en *off* interrumpe los materiales constantemente y se utiliza música extradiegética para intensificar el dramatismo de ciertas secuencias, sobre todo aquellas relacionadas con la vida familiar del director y con otras imágenes de archivos privados. Sin embargo, Nichols plantea que esta modalidad se apoya en conceptos reconocidos en un tiempo y lugar específicos, a los cuales el relato expositivo acompaña. En este punto, la lectura que la película hace del mayo francés se separa de esta modalidad, ya que propone una nueva forma de entender dichos sucesos.

Es en este aspecto, a la vez, que aparecen los recursos que Nichols identifica con la modalidad reflexiva, la cual tiene como uno de sus rasgos distintivos hacer de la representación del mundo histórico el tema principal del film, analizando los procesos de significación histórica y proponiendo nuevas lecturas sobre ellos. Esta característica es central en la película de Moreira Salles, todas las secuencias analizadas anteriormente proceden de esta forma. Sin embargo, es fundamental de la modalidad reflexiva desconfiar de la capacidad del documental para ofrecer pruebas persuasivas y argumentos irrefutables, poniendo de manifiesto la forma en la que el cine interviene en la configuración de la realidad. Es ahí, nuevamente, que *En el intenso ahora* retoma la modalidad expositiva.

Podemos pensar que desde el punto de vista formal, algunas de las contradicciones señaladas en el montaje de la película son el resultado del cruzamiento entre estas modalidades, es decir, de intentar analizar los procesos de representación alrededor del mayo francés a partir de una modalidad expositiva. Pero estas contradicciones,

²⁶ Nichols, Bill. *La representación de realidad*.

²⁷ Según Nichols, la modalidad expositiva hace hincapié en la impresión de objetividad, a la vez que construye la expectativa de que el film desarrollará un argumento racional que por medio de la lógica llegará a una conclusión sobre el problema expuesto; la modalidad de observación hace hincapié en la no intervención en los sucesos que se desarrollan frente a cámara (estilo indirecto), en ella los espectadores tienen la sensación de estar viendo y oyendo por casualidad aspectos espontáneos de la vida de otros; la modalidad interactiva trabaja en cambio la presencia del narrador en el lugar de los acontecimientos, utilizando el diálogo como principal estrategia y posicionando a los espectadores como testigos del mundo histórico, a través de las representaciones que construyen los sujetos que habitan en él; finalmente, la modalidad reflexiva se apoya en el metacomentario, abordando el tema de cómo se representa el mundo histórico y generando la expectativa de que algo nuevo se revelará en oposición al sentido histórico construido sobre los hechos. (Ibid., 65-114)

lejos de entenderse como un problema, representan una característica del pensamiento de la película. Es en relación a ellas que *En el intenso ahora* puede ubicarse también dentro de las formas del cine ensayo, las cuales se caracterizan por ser tipos de pensamiento en acto²⁸. Es decir, la forma del ensayo se aleja de una idea absoluta de verdad y, a partir de una subjetividad que se explicita, construye un argumento que se desarrolla en relación a lo indeterminado, a lo incompleto e incluso a lo contradictorio²⁹.

En el intenso ahora se relaciona directamente con el estilo del ensayo al poner de manifiesto la subjetividad del autor. La existencia de un narrador, a la vez identificado con el autor del film, que organiza el discurso y determina el sentido de las imágenes nunca deja de ser puesta en evidencia. Así y todo, su insistencia acerca de la verdad de las imágenes es un aspecto importante a tener en cuenta: en sus momentos reflexivos, la película propone una verdad que es propia de la forma del ensayo, pero a la vez, la forma de construir esta verdad se apoya en modalidades expositivas. Pensar al cine como un discurso que crea sobre la realidad, y que, por lo tanto, a pesar de operar a partir de ella la modifica³⁰, permite entender las implicancias entre el cine y la política³¹. En ese sentido, la verdad cinematográfica aparece como la posibilidad de poner en tensión la verdad histórica, duplicándola y, finalmente, sustituyéndola³².

Analizar la forma en que *En el intenso ahora* reflexiona sobre el pasado es necesario para entender el vínculo que el presente sostiene con él. Desde esa perspectiva, lo que la película piensa sobre los sucesos del mayo francés es mucho menos importante que determinar cuáles son los elementos en los que el montaje se detiene para construir memoria sobre ese pasado. Dentro del complejo contexto de finales de los 60s a nivel mundial, la película elige detenerse en las ideas alrededor de los proyectos revolucionarios estudiantiles de la época (centralmente en el movimiento estudiantil francés del 68). Es sobre los ideales de ese proyecto, sobre su condición de posibilidad y, especialmente, sobre su relación con una idea de verdad, que el montaje reflexiona. Para hacerlo, la modalidad expositiva con la que analiza el archivo se vuelve fundamental, porque introduce dentro de su argumento las categorías de verdadero y falso en las que se intentarán ubicar cada una de las imágenes analizadas.

²⁸ Machado, "El film ensayo".

²⁹ Ibid.

³⁰ Badiou, "El cine como experimentación filosófica".

³¹ Entendida acá como formas de distribución de lo sensible (Rancière, El desacuerdo. Política y filosofía.)

³² Comolli, "Malas compañías: documento y espectáculo".



Archivo fotográfico de las pintadas del mayo francés (*En el intenso ahora*, João Moreira Salles, 2017)

El fin de la primavera

Los primeros instantes de *En el intenso ahora* transcurren en silencio; una película familiar muestra distintas situaciones de los festejos de un casamiento. Las personas reunidas hablan entre ellas, se ríen, bailan. Apenas treinta segundos después aparece por primera vez la voz del narrador. Dice que las imágenes que estamos viendo son del verano de 1968 en Checoslovaquia y que a pesar de que no sabe quiénes son esas personas, sí sabe que están felices. Desde este comienzo, la voz utilizará la certeza para describir cada una de las imágenes que analice. Además, aparece en este momento una actitud melancólica que formará parte también, de acá en adelante, del punto de vista que la película construye sobre el material de archivo.

Esta actitud melancólica puede entenderse en relación a lo que Walter Benjamin³³ desarrolló sobre el vínculo existente entre la mirada melancólica y el artista alegórico. Se trata de un tipo de mirada que detiene las imágenes en sus contornos, a partir del trabajo con fragmentos, los cuales se seleccionan y aíslan (como, por ejemplo, quedaba congelado el fotograma de *Esto es apenas el inicio* en la secuencia donde se presenta la figura de Cohn-Bendit). Este tipo de mirada realiza un recorte que termina con la vida de las imágenes, haciendo que su contexto se vuelva irrecuperable. Así,

³³ Benjamin, *Origen drama barroco alemán*.

Benjamin señala que el artista alegórico devuelve imágenes vacías, sin otro significado que aquel otorgado por él mismo³⁴.

Con esta actitud, la película se detiene en algunos gestos y objetos presentes en el registro del casamiento, los cuáles son destacados por el montaje y significados por la voz en off. Así aparece sobre las imágenes la idea de felicidad y también del verano:

"(...)no conozco a esas personas. Lo único que sé sobre ellas es lo que las imágenes muestran. Sé que ellas están felices e imagino que quien filma también lo está. Sé que las personas están usando ropa liviana, en un país en el que hace frío. Por lo tanto, o es primavera o es verano. Verano de 1968 en Checoslovaquia y estas personas están felices (...) "³⁵.

La felicidad aparece en la imagen con la misma seguridad que la ropa liviana, y queda además asociada al verano, estación por la que finalmente se decide el narrador después de considerar la posibilidad de primavera. Es también con el verano del 68 con el que terminará la película, no en Checoslovaquia sino en Francia, aquel que con su llegada puso fin a la revuelta estudiantil. Pero mientras el verano francés parece terminar con el sentimiento utópico que movilizó las protestas de mayo, es en la felicidad del verano familiar checoslovaco donde la película construye su propia utopía³⁶. Lo hace con algunas diferencias: mientras el proyecto del 68 miraba hacia adelante, el horizonte utópico del film se ubica en el pasado. Es decir, se trata de una idea que nace consciente de su destino de fracaso, proyectándose sobre un mundo que no sólo es irrecuperable sino donde cualquier posibilidad de cambio está anulada. El futuro nunca es señalado por la película como un espacio prometedor; en cambio, la promesa se ubica en el orden del espacio, específicamente, en el ámbito privado y familiar.

Las ideas sobre indignación o dolor que la película recorría en las secuencias de los funerales, y sobre todo, la comparación entre dos formas posibles de ver el mundo, las cuales quedaban definidas en las descripciones de la muralla china, construyen el principal conflicto de la película: un mundo político vs. un mundo sin política. Es esa la tensión que existe en el cruce del archivo histórico con el archivo familiar. Entre ambos tipos de registro, es en las imágenes históricas en las que el narrador encuentra constantemente un problema. Ese problema se ubica en el orden del relato, el cual es deslegitimado en función de su carácter ficcional (o ficticio) y en oposición a hechos concretos que lo contradicen. Del otro lado del problema quedan las imágenes familiares: el verano del comienzo sirve como la prueba de un mundo donde las imágenes "muestran" directamente lo que se son, en oposición a las imágenes de mayo, las cuales, como señala el narrador, fueron continuamente utilizadas con fines políticos. Así, la oposición mundo político vs. mundo sin política podría sustituirse por la idea de un mundo ficticio vs. un mundo verdadero.

³⁴ Ibid.

³⁵ Moreira Salles, *En el intenso ahora*, 52 segs.

³⁶ Ricoeur, *Hermenéutica y acción*.

En el análisis que realiza Derrida sobre el vínculo entre memoria, ficción y presente, el autor resalta la importancia del carácter ficcional de la memoria en tanto que nos permite habitar junto a quienes han sido antes que nosotros. Esta relación entre pasado y presente sólo es posible a partir de los mecanismos creadores de la ficción, y es, además, la única posibilidad que tiene el pasado para reclamar justicia en el ahora³⁷. Como decíamos anteriormente, si la memoria no pudiese construirse desde una ficción que nos permita poseer recuerdos de hechos no vivenciados, no podría tener las implicancias políticas que Derrida asocia a su posibilidad de justicia.

En el intenso ahora construye un horizonte donde ningún cambio es posible, a la vez que proyecta su utopía sobre el terreno privado. En ese sentido, la deslegitimación que el montaje construye sobre la memoria, anulando cualquier posible identificación del presente con los proyectos incompletos del pasado es fundamental. Sin esa posibilidad, lo que queda es un mundo donde cada sujeto existe por sí mismo y para sí mismo.

En *Realismo Capitalista ¿No hay alternativa?*,³⁸ Mark Fisher analiza una serie de relatos contemporáneos que tienen como objetivo decretar el fin de las utopías bajo la premisa de que no existe otra alternativa posible al mundo existente. Este tipo de relatos quedan para él definidos bajo la idea de realismo capitalista, un nuevo tipo de realismo que aparece en una contemporaneidad donde el fin del capitalismo es ya inimaginable³⁹ y que podría resumirse de la siguiente manera: “*El realismo capitalista se afianza con el fin de la temporalidad y el presentismo; la certitud de que el futuro nos ha sido prohibido bajo la forma de la nostalgia y la retromanía*”⁴⁰. Sería posible pensar que *En el intenso ahora* se inscribe dentro de este tipo de relatos, construyendo un futuro suspendido y un presente de completa inacción que, en contradicción con el propio título de la película, no parece ser muy intenso.

Referencias bibliográficas y filmografía

- Badiou, Alain. “El cine como experimentación filosófica”. En *Pensar el cine I*. Buenos Aires: Ed. Manantial, 2004.
- Barthes, Roland. “El mensaje fotográfico”. En *Un mensaje sin código. Ensayos completos de la revista “Communications”*. Buenos Aires: Godot, 2017.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- Berger, John. *Modos de ver*. Madrid: Editorial GG, 2016.
- Bernini, Emilio. “Un proyecto inconcluso. Aspectos del Cine Contemporáneo”.

³⁷ Derrida, *Espectros de Marx*.

³⁸ Fisher, *Realismo Capitalista*.

³⁹ Jameson, *Teoría de la posmodernidad*

⁴⁰ Ibid. 10.

- Kilómetro 111 no. 4. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2003.
- Bernini, Emilio. "La indeterminación". En Territorios Audiovisuales, editado por Jorge La Ferla, y Sofía Reynal. Buenos Aires: Librería, 2012.
- Comolli, Jean-Louis. "Malas compañías: documento y espectáculo". Cuadernos de cine documental no. 3. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 2009
- Deleuze, Gilles. La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Derrida, Jacques. Mal de archivo, una impresión freudiana. Madrid: Trotta, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. Cuando las imágenes toman posición. Madrid: Antonio Machado, 2008.
- Foster, Hal. "El impulso de archivo". En Revista Nimio no. 3. La Plata: Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2016.
- Foucault, Michel. La arqueología del saber. México: Siglo XXI Editores, 1979.
- Fisher, Mark. Realismo Capitalista ¿No hay alternativa?. Buenos Aires: Caja Negra, 2016
- Goupil, Romain. Mourir à 30 ans, dirigida por Romain Goupil. Francia: MK2 Productions, 1982.
- Guasch, Anna María. Arte y archivo, 1920-210. Genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Akal, 2011.
- Jameson, Fredric. Teoría de la posmodernidad. Madrid: Trotta, 1996.
- Machado, Arlindo. "El film ensayo". El medio es el diseño audiovisual, editado por Jorge La Ferla, 183-195. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires; Bogotá: Universidad de Caldas. Departamento de Diseño Audiovisual, 2007.
- Marker, Chris. El fondo del aire es rojo, dirigida por Chris Marker. Francia: Jean-Roger Sahunet prod., 1977.
- Moreira Salles, João. No intenso agora, dirigida por João Moreira Salles. Brasil: Videofilmes Produções Artísticas Ltda, 2017.
- Nichols, Bill. La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Buenos Aires: Paidós, 1991.
- Piedras, Pablo. El cine documental en primera persona. Buenos Aires: Paidós, 2014
- Ranciere, Jacques. Sobre políticas estéticas. Barcelona: Museud'Art Contemporani de Barcelona; Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.
- Ranciere, Jacques. "La ficción documental: Marker y la ficción de la memoria". En La fábula cinematográfica, 181-196. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Ranciere, Jacques. El desacuerdo. Política y filosofía. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996
- Ricoeur, Paul. Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica

de la acción. Buenos Aires: Prometeo libros, 2008.

-Žižek, Slavoj. Ideología: un mapa de la cuestión. Buenos Aires: FCE, 2003.