

# CRÍTICA DE *NO INTENSO AGORA* (2017)

## O DE POR QUÉ EL TRIUNFO DE LA MELANCOLÍA ES EL FRACASO DE LA REVOLUCIÓN

### POR DÉBORA GALIA KANTOR

#### I

Quien haya visto *Santiago* (2006) -el retrato que João Moreira Salles dedica al excéntrico homónimo, admirador de la aristocracia y la alta burguesía, que ejerciendo con entrega y parsimonia la tarea de mayordomo, ha servido a los Moreira Salles hasta el retiro- se llevará una sorpresa al descubrir que la voz en off que impera allí es una bien distinta a la que lo hace en *No intenso agora* (João Moreira Salles; 2017). La primera es distante, grave; algo en ella sugiere que quien narra no es necesariamente quien ha tomado las imágenes ni quien ha escrito el texto. Que podría ser la voz rectora de otras imágenes, que no importa de cuáles. Pertenece a Fernando Moreira Salles, pero *podría* ser la de cualquiera. La segunda es aguda, íntima, no sólo expresiva de una subjetividad, sino también de una singularísima emotividad (una especie de derrota edificante): habla João Moreira Salles, en este caso.

Los primeros diez minutos de *No intenso agora* son reveladores: la voz en off irrumpe para ensayar una descripción de lo que vemos cuando una secuencia insonora, capturada por un ojo amateur, nos da acceso al momento de íntima alegría en el que un grupo de checoslovacos anónimos, bailan portando ropas livianas en 1968: “es primavera o es verano y ellos están felices”, dice Moreira Salles, como implicando la posible correspondencia de los auspiciosos siete meses de liberalización política que conocemos como la Primavera de Praga, con ese instante de felicidad. A continuación, vemos una secuencia de imágenes grabadas con una Súper-8 en Brasil, por la misma época (aquí Moreira Salles conoce más, arriesga más): lo que se nos revela, detrás del sencillo registro -también amateur y también anónimo- de un niño con su nana en la playa, es la estructura de clases de un territorio en el que la esclavitud como conminación de raza, no ha sido en ese entonces (ni aún tampoco) del todo desterrada: “cuando el niño avanza [hacia la cámara], la nana retrocede”, resume el narrador. La tercera secuencia de imágenes, a diferencia de las anteriores, pertenece al archivo familiar: son pasajes, tomados con una Súper-8, de la visita de su madre a China, en 1966.

Difícilmente podríamos ignorar el dispositivo con el que, a partir de allí y en lo sucesivo, este film nos dispondrá a leer las imágenes: con estas secuencias del viaje a China (que Moreira Salles considera el punto más alto o *intenso* en la vida de su madre y sobre las que volverá una y otra vez) aparece por primera vez la pieza musical compuesta por Rodrigo Leão que, junto a la cadencia de la voz en off y demás sonido extradiegético, evocan una atmósfera *melancólica*, que los pasadizos a las memorias de China y la recurrencia musical y visual en ellos, no harán más que acentuar.

Y es que, si bien *No intenso agora* es un profundo trabajo de investigación sobre las imágenes emanadas del 68 como *acontecimiento político* -como estallido de insumisión juvenil, como revolución sin fundamento y sin programa-, también es una exploración de la potencia (acaso más política que estética) del ensayo cinematográfico para tramitar las resonancias de lo personal en lo colectivo y viceversa. Es en este sentido que importa pensar a *No intenso agora* como una película de archivo<sup>1</sup>, que emerge de forma novedosa en la trayectoria de Moreira Salles, diferenciándose de *Nelson Freire* (2003), *Entreatos* (2004) y *Santiago* (2006), pero a su vez busca profundizar el proyecto -deudor de la influencia de Eduardo Coutinho- de hacer del cine documental el ensayo de un pensamiento sobre el cine documental y un trabajo a propósito de su gramática<sup>2</sup>. En *No intenso agora* esto se pone de manifiesto, por lo menos, de dos maneras:

En primer lugar lo hace en el uso de los materiales. La refuncionalización de repertorios de imágenes olvidadas -como la impresionante fotografía del estudiante que aprovecha la disertación de Sartre en la Sorbona para recuperar unas horas de sueño, o aquella en la que Daniel Cohn-Bendit se sonríe después de haberle cantado *La Internacional* a un policía de las tropas de choque-, tanto como su puesta en circulación de materiales inesperados -como los rollos de película rodados por testigos anónimos durante la violenta interrupción soviética de la Primavera de Praga- son elocuentes ejemplos del modo en que *No intenso agora* busca indagar en el carácter anacrónico de las imágenes.

Pero también, y más específicamente, en su exploración de la politicidad de las formas como método de lectura de las imágenes. La *urgencia* con la que los rollos que mencionábamos más arriba fueron rodados -ya no en la experiencia colectiva de la movilización callejera, sino desde el interior de una casa, “asistiendo al nuevo teatro de la política” (y exponiéndolo) con la mediación de la televisión- contrasta con el *distanciamiento* de los dos films con los que Moreira Salles aborda la derrota del Mayo Francés.

En *Les Deux Marseillaises* (1968), de Jean-Luis Comolli y André Labarthe, vemos un plano secuencia del exterior de un edificio en silencio; solo se escucha el mensaje radial de Charles De Gaulle al pueblo francés del 30 de mayo. Su triunfo fue también un triunfo de las *formas*: por la radio ya no hablaba un hombre de aspecto viejo y cansado, sino el hombre fuerte de *La Résistance*. Lo que sigue es la inmediatamente posterior marcha triunfal de la derecha burguesa y pequeñoburguesa por Champs Elysées. El otro final de mayo es el fragmento de un film inacabado, realizado por un colectivo de cineastas, a propósito de la derrota de la toma en la fábrica Wonders. La extensa secuencia muestra el lamento de una operaria que ha comprendido, traicionada por las promesas de mayo, que la lucha se reducía a la cuestión del salario y de las horas de trabajo, y que, en realidad, no se buscaba inventar otra forma de vida o de producción. Lo que realmente da cuenta de la *derrota* de mayo, sin embargo, no se expresa allí, sino en el brevísimo fragmento en el que el único estudiante que participa de la discusión entra en cuadro, solo habilitado por la intervención de un sindicalista que tiene al lado. El desinterés de la cámara por el estudiante es testimonio del fracaso de mayo como subversión de las relaciones de autoridad: en pocos días los estudiantes pasaron de ser la vanguardia, a meros figurantes.

Los ejemplos abundan. Y quizás la más impactante exploración del carácter político de las formas sea la que aparece casi al final, cuando después de que el fervor revolucionario ya ha sido aplastado, lo que resta son los usos políticos de los cadáveres y los mártires. Mientras la muerte

1 Aunque esa *totalidad* se agriete con un raro plano contemporáneo de la estación de metro “Gaité” en París, que aparece hacia el final.

2 Véase la entrevista de Ivo Aichenbaum y Agustina Pérez Rial en el número 17 de la revista *Cine Documental*, disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/la-intensidad-de-las-formas/>

desesperada de Jan Palach, el joven checoslovaco -que como gesto de resistencia al rápido acostumbramiento de la población al nuevo orden, decidió prenderse fuego- provocó un luto colectivo, traducido en una producción de imágenes masivas y públicas, la de Edison Luís, el joven carioca y marginal -asesinado por la policía-, sólo será capturada -en su carácter no conmovedor, sino indignante- por los registros del cortejo tomados por el crítico brasileño José Carlos Avellar. El relato de ambas muertes se articula con una pieza musical sombría, entre siniestra y triste, también compuesta por Leão.

Esa música no acompaña las secuencias que siguen, dedicadas a las muertes en Francia, donde tanto la del estudiante Gilles Tautin, como la del operario Pierre Lelong, serán reivindicadas (la primera en por lo menos dos films de la época), como muertes al servicio de la causa del pueblo, mientras que la muerte accidental del oficial de policía René Lacroix no será incluida en ningún film canónico ni recordada en homenaje alguno. Las imágenes que la muestran fueron producidas para un noticiario local. Moreira Salles califica a la primera operación como la de una razón triunfalista, que fracasa y sacrifica a sus mártires en ese fracaso: no advino, finalmente, la sociedad justa.

### III

Después de repasar la culminación tanatológica del fragor revolucionario del 68, Moreira Salles nos propone volver sobre el que considera el film más bonito de la época: *Mourir à trente ans* (1982), de Romain Goupil. Con él dirá que ser portadores de una nostalgia precoz fue el problema de los integrantes de toda una generación, que, con veinte años, derrotada, se dedicaba a escribir sus memorias y repasar sus bajas. Luego hablará del suicidio del joven publicista Killian Frischt, responsable intelectual de "Sous les pavès, la plage" (sobre la secuencia de unos jóvenes pasándose adoquines escuchamos el sonido del mar), una de las más memorables y bonitas frases de mayo y de la pérdida de intensidad de su madre, hacia fines de la década del 60. Terminará por citar a un joven militante maoísta que fantasea con la posibilidad de que aquella conocida foto del joven Mao escribiendo, fuese la de un Mao poeta y no la de un teórico político.

A estas alturas podemos decir que Moreira Salles toma partido por la fuga, el resto, el despojo y en eso pondera una *intensidad* de carácter estético, más que una de naturaleza política. Y nos lo revela particularmente al recuperar la noción de que el Mayo Francés debe más al surrealismo que a Marx y al volver sobre las anotaciones en el diario de viaje de su madre, donde jerarquiza (por sobre cualquier otra) una forma de belleza -la de la China- que proviene de la sorpresa, de lo que no puede ser anticipado. Lo *intenso* es lo que provoca la inefable ilusión que emana de la *forma* inusitada.

La paradoja produce cierta desesperación: acompañada por un sonido, recubierta de melancolía, la intensidad de las formas que *No intenso agora* reactiva en el presente, es, finalmente, sustraída de toda potencia y lo intenso como experiencia de apertura radical -de carácter político- es conminado a lo fortuito, lo inefable y lo que tiene como inevitable destino la derrota, el ocaso, la apropiación por el mercado, el disciplinamiento o la represión. No debería sorprendernos entonces que, según Moreira Salles, la politicidad del cine resida exclusivamente en su potencia para intervenir en la gramática cinematográfica, como tampoco debería sorprendernos que este extraordinario trabajo de archivo culmine con *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* y que lo haga provocando en los espectadores menos una reactivación fervorosa de la voluntad de resistir o de cambiarlo todo, que una paralizante sensación de *¿y ahora qué?*