

«O som do som». La sobrevivencia del fonograma en Julio Bressane
Giovanni Festa
Arkadin (N.º 14), e068, 2025. ISSN 2525 085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe068>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

«O SOM DO SOM»

La sobrevivencia del fonograma
en Julio Bressane

«O som do som»

The Survival of the Phonogram in Julio Bressane

GIOVANNI FESTA | giovanni.festa81@gmail.com

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Centro de lenguas y culturas del mundo, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Chile

Recibido: 28/05/2025 | Aceptado: 21/06/2025

RESUMEN

En este texto analizaremos la peculiar praxis de montaje audiovisual en dos obras del cineasta brasileño Julio Bressane, ambas rodadas en Italia: Ritmo (2024) y Ver, viver, reviver (2007). El cineasta incorpora lo que llama «fonogramas», fragmentos de bandas sonoras pertenecientes a obras propias o ajenas, al tejido visual de estos films, dando lugar a una poética del fragmento, a un peculiar sentimiento de dislocación, y a una posibilidad de sobrevivencia del pasado en el presente.

PALABRAS CLAVE

Julio Bressane; Aby Warburg; montaje; *Nachleben*

ABSTRACT

In this text, we will analyze the peculiar practice of audiovisual montage in two works by Brazilian filmmaker Julio Bressane, both shot in Italy: Ritmo (2024) and Ver, viver, reviver (2007). The filmmaker incorporates what he calls «phonograms», fragments of soundtracks belonging to own or foreign works, into the visual text of these films, giving rise to a poetic of fragment; a peculiar feeling of dislocation; and a chance of survival from the past into the present.

KEYWORDS

Julio Bressane; Aby Warburg; montage; *Nachleben*



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

Es algo notorio: toda composición es la juntura de piezas heterogéneas. Marcel Proust compuso la sonata de Vinteuil y su célebre «frase», a partir de retazos e impresiones, escuchando, entre otros, a Wagner, Schubert y Fauré. Al final de la *Recherche* (Proust, 2014) el narrador compara su oficio de escritor con el trabajo de una modista: si ella crea un vestido nuevo utilizando retazos y restos —sin olvidarse de remendar las partes desgastadas—, él monta fragmentos, los unos con los otros, para recrear la realidad y obtener una pieza que sea el resultado de una praxis precisa, la del montaje.

Julio Bressane, en sus films, habla de la utilización de «fonogramas»: podríamos decir que los retazos de la modista y los fragmentos de la pieza de Vinteuil son a la obra completa lo que esos fonogramas son a la partitura sonora del film. Retazos, o mejor, para usar un concepto benjaminiano, *trapos*: los fonogramas son los trapos sonoros que Bressane extrae de film propios o ajenos, creando una partitura inédita. Entre la extendida filmografía de Bressane —más de sesenta films entre largos, medio y cortometrajes— elegimos dos obras —ambas filmadas en Italia— donde ese aspecto de fonograma como retazo y trapo nos parece particularmente relevante: *Ritmo*, un cortometraje rodado en Ravena del 2024 y *Ver, viver, reviver*, un mediodmetraje rodado en Ferrara en el 2007.

En estos films, la banda de sonido, lejos de ser un simple comentario que sirve, en una adherencia a lo acontecido, a subrayar algún elemento de la acción, reabre y repliega incansablemente las posibilidades de sentido de las imágenes a través de lo que podríamos llamar, con Claude Lévi-Strauss, un método introspectivo. Bressane, como el *bricoleur* descrito por parte del antropólogo estructuralista en su *El pensamiento salvaje* (Lévi-Strauss, 2015) es un *tesaurizador* que se dirige a un conjunto ya constituido de herramientas y materiales donde, más que hacer un inventario, el inventario se compromete con él en un diálogo. Bressane-*bricoleur* interroga a los objetos heteróclitos que son su tesoro —y Bressane-historiador interroga a las cintas heteróclitas que componen la historia del cine— para comprender lo que cada uno de ellos puede «significar», en una búsqueda de mensajes pre- transmitidos de los cuales hace colección. Bressane, en cierto sentido, es como si reutilizara los fragmentos del pasado como hacia otro gran *bricoleur* moderno con las citas, Walter Benjamin: excavando en búsqueda de fragmentos, encuentra una belleza nueva en aquello que desaparece.

EL RITMO DEL AMOR SAGRADO Y DEL AMOR PROFANO

Ritmo (2024) es un corto de siete minutos rodado en dos lugares sagrados de Ravena, en el norte de Italia. Bressane —acompañado por su esposa y colaboradora, la filósofa Rosa Dias—, utilizando el artificio de la subjetiva —que involucra la mirada en un movimiento expresivo de dislocación constante— rueda antes en la iglesia de San Apolinar Novo y después en el Baptisterio de los Ortodoxos. El punto de encuadre es desde abajo y muestra algo que hiere los ojos: una magnífica pared completamente recubierta de mosaicos relampagueantes con unos mártires en procesión. La cámara comienza entonces una lenta panorámica hacia la derecha a mostrar el *pattern* repetitivo de la acción figurada, compuesta por una secuencia rítmica de figuras dispuestas según el imperio de la ley paratáctica, típica de toda figuración abstracta y hierática. Después hay un corte, que nos introduce en la pared opuesta, donde unas vírgenes, como sus compañeros del lado opuesto, llevan ofrendas. Los primeros se mueven hacia Jesús y sus ángeles, las segundas hacia la Virgen con el niño. Las procesiones se caracterizan ambas por características exquisitamente musicales: la repetitividad especular de los gestos, la falta de volumen, la frontalidad, la fijeza de las miradas, y el «tono» causado por la suntuosidad de las vestimentas y el fondo oro. La utilización de escasos elementos ornamentales con función decorativa nos hace pensar en una música pausada y grave, sin adornos. La falta de un plano de apoyo concurre con otra impresión, declaradamente musical, de figuras flotando en el aire.

Ritmo comienza con una ligera cacofonía: son los ruidos de la gente que visita la iglesia, y Bressane y Rosa que murmuran entre ellos: mientras tanto, la cámara cumple un lento movimiento circular que abarca el interior de todo el edificio. De repente, de forma sorpresiva, empezamos a escuchar una banda sonora con unos tambores, trombas y una voz que canta en inglés: «como el beat, beat de los *tom tom*; cuando las sombras de la jungla caen; como el *tick, tock tock* del reloj imponente que está en la pared, como el *drip, drip, drip* de las gotas de lluvia». Las figuras hieráticas de santos y vírgenes parecen entonces querer contestar a esta secuencia abrumadora de sonido onomatopéyico empezando, literalmente, gracias al sinuoso movimiento de cámara, a danzar. Descubrimos entonces que la canción habla de la obsesión de amor; de la incapacidad, por parte del amante, de quitar de la mente la imagen del amado, ya que «una voz adentro de mi sigue repitiendo: tú, tú, tú». Estamos escuchando la célebre canción de Cole Porter *Night and day* (1932): «Noche y día tu eres la única, sobre la luna y el sol. Adonde quieras que estas, yo pienso en ti»: la noche, es decir la pared derecha de los mártires; el día, la pared de izquierda de las vírgenes. Un corte nos desplaza después hacia el baptisterio, donde la cámara comienza a rotar ante el fresco circular del bautismo de Jesús que se encuentra en la cumbre de la bóveda.

El pensamiento, gracias al montaje entre dos secuencias y un fonograma, pasa así desde la imagen del amor sagrado, con el vértigo de la epifanía del grupo de santos peregrinos ante la imagen de Jesús o de la Virgen, a la imagen del amor profano, que relata sobre un amante que, en el silencio de un cuarto solitario, se ha encerrado entre cuatro paredes, cortando todo nexo con la realidad, para quedarse solo con la imagen interna de la amada. Lo que orienta es justamente la cuestión del ritmo. El resultado es un extraordinario montaje de lo heterogéneo entre un mosaico bizantino del siglo IV y una pieza de un compositor norteamericano del siglo XX, la línea recta de una procesión con aquella serpentina de una obsesión; y una ceremonia diurna con un pensamiento nocturno. Ambos movimientos, finalmente, son caracterizados por una misma duración sincopada, que es la repetición: como revela Bressane en una de nuestras conversaciones aun inéditas, «la música, a través del ritmo, crea una repetición. Pero además *habla* de una repetición: la canción misma dice *keep repeating*» (s. f.; s. p.). Sin embargo, hay dos interpretaciones de la misma canción, que se repite en su diferencia. La primera pieza que se escucha es la versión de Ella Fitzgerald del 1956; la segunda es interpretada por Fred Astaire en el film *The Gay Divorcee* (Sandrich, 1934), versión cinematográfica del musical de Cole Porter presentado dos años antes. Central, en ese doble fonograma, es la dimensión espacial: el montaje, diría Didi Huberman (2018), es un corte entre planos de consistencia. Bressane considera este pequeño video-ensayo una traducción rigurosa y radical. ¿Sin embargo, *traducción* de qué cosa? Como revela él mismo en su texto *Ritmo* (2024), la referencia es a un texto de Giorgio Pasquali, *Arte Alusiva*: el filólogo italiano escribe que Gabriele D'Annunzio, en su libro *Odas Barbaras*, se inspiraba en la métrica del poeta latín Horacio, *traduciendo* el ritmo peculiar del poeta latino: «traducción en el tránsito del metro del ritmo horaciano» (Bressane, 2024, s. p.). *Ritmo* es una pequeña obra digital donde «se regresa a hacer, se reitera, en la repetición de los planos, en el ir y venir, en el vaivén de los mosaicos en movimiento, la sugestión musical» (2024, s. p.).

DISLOCARSE EN EL LUGAR DE LOS MUERTOS

Jorge Luis Borges, en su *Atlas* (Borges & Kodama, 1984), relata una anécdota interesante. Mientras se encuentra en un restaurante de San Telmo, escucha algunos japoneses hablando: esta mezcla entre una dimensión visual y otra auditiva, completamente heterogéneas, le permite gozar de una extraña sensación de dislocación: percibe, dice, estar en Buenos Aires y Kyoto al mismo tiempo. Para Bressane —que era amigo de Borges, y rodó una película inspirada a un relato de *Historia natural de la infamia*—,

la dislocación constante entre una dimensión visual y otra auditiva, ambas ligadas al cinema, es una de las claves de su medimetraje *Ver, viver, reviver* (2007).

El cineasta llega a Ferrara en tren junto con sus colaboradores —y familiares— Rosa Dias, Noah Bressane, Rodrigo Lima, repitiendo y filmando el movimiento arqueológico y paradigmático de los Lumière. Su objetivo es ir al cementerio de San Cristóforo, para ir a visitar la tumba de Michelangelo Antonioni, su maestro y amigo recién fallecido, cuyos filmes eran al centro de otra de sus obras teóricas, *Antonioni-Hitchcock: imagen em fuga* (1993). Durante este homenaje que es también un *descensus ad inferos*, surgen algunas voces desde el «afuera» de la historia del cine, algunos fonogramas que pertenecen a obras de Orson Welles, Nicholas Ray y del mismo Bressane.

El film comienza con la búsqueda de la tumba de Antonioni, de la cual Bressane no conoce el paradero exacto. Mientras el grupo recorre un largo periplo en el cementerio, se escucha el primer fonograma, traído de *Johnny Guitar* (Ray, 1954): es el momento del ingreso de Johnny en el *saloon* de Vienna, mientras afuera arrecia la tempestad. La sala está desierta y la atmósfera es vagamente amenazante: el croupier hace girar la *roulette* —y nos hace pensar que en realidad es la rueda del tiempo—, mientras el barman le pregunta lo que quiere beber: «whisky», contesta el prófugo con la guitarra, interpretado por el icónico Sterling Hayden.

¡Poderes del montaje entre un fonograma y unas imágenes! La entrada en un lugar paradigmático del salvaje oeste se mezcla con aquella en un cementerio italiano; el *slang* norteamericano, con las voces en brasileño; la búsqueda de una mujer del pasado con la de un lugar de entierro. Mientras Johnny, en el fonograma, habla con el cantinero preguntando sobre la dueña —where is the boss?—, la troupe reducida de los brasileños encuentra la tumba del maestro italiano: desafortunadamente, la capilla está cerrada, y el umbral constituye un límite aparentemente infranqueable. Bressane ve en esta puerta cerrada la repetición del *No Trespassing* originario filmado por Orson Welles en *Citizen Kane* (1941) y, después de un fallado intento de efracción, entiende que puede penetrar al interior gracias a medios puramente cinematográficos: la cámara, el zoom y su carácter performativo.

Mientras tanto, la «cinta» del film de Ray no se había interrumpido: cuando el barman pregunta a Johnny como se llama, él contesta: «My name is Johnny. Johnny Guitar»: en este momento aparece, en el film de Bressane, el nombre del otro, del muerto dentro de la capilla, Michelangelo Antonioni, con su fecha de nacimiento y de muerte (1912 – 2007). La juntura de esas dos escenas «sonora y visiva», no es banal: no se trata solo de asociar dos nombres, sino de poner el acento sobre dos elementos: el tiempo y el cine:

Johnny Guitar es el tiempo, el paso del tiempo, el peso del tiempo. Los personajes son perseguidos, empujados, oprimidos por él. Todo tiene que pasar y acontece “enseguida”. Pretexto, provocación, enfrentamiento, condena, pena, muerte, amor. Realmente no hay tiempo para bailar sino colgando de una cuerda. Aquí el juego lento y descuidado de Hayden-Guitar hace precisamente la parte del cine (Ghezzi, 2001, p. 346).

Cine industrial y cine autoral, salón y cementerio, un lugar de recreo y otro de entierro, el tiempo perdido y el tiempo acabado, *Gatsby* —en el fonograma de Ray— y el narrador de Proust —en las imágenes de Bressane—, el nombre de un personaje y el epitafio de un artista se encuentran así, simultáneamente, en la misma escena.

En la siguiente secuencia, hay la exposición inesperada, en el paseo entre las tumbas, de un pañuelo blanco, que es un verdadero *correlative object* del cineasta italiano: Bressane relata que, durante un homenaje a Antonioni en el festival de Taormina, Carlo Lizzani le reveló que la impresión que teníamos de Antonioni a través de sus filmes era completamente equivocada. No era un hombre frío, todo lo contrario: «lloraba, lloraba mucho, había llorado la vida entera. Y tenía siempre consigo un pañuelo, un *pañuelo de lágrimas*» (Bressane, s. f., s. p.). En Pescara, donde *Ver viver reviver* fue proyectado en el marco de un festival organizado por Enrico Ghezzi, Bressane recibe otra relevación: un crítico, Sergio Grmek Germani, relata que una vez Antonioni —que antes de ser director, quería ser escritor— presentó uno de sus relatos a un concurso: lo ganó y recibió como premio una caja de pañuelos blancos. Para Bressane «El pañuelo blanco que engendró el film fue una transmigración cósmica... Antonioni se juntó a mí a través de un lienzo» (Bressane, s. f., s. p.).

Cuando, en el film, asistimos a la exposición de ese objeto singular, se escucha el diálogo sobre el pañuelo perdido del *Othello* de Shakespeare —Acto 3, escena 4—: el Moro acaba de preguntar a Desdémona: «Is't lost? is't gone? speak, is it out o' the way?» y ella contesta «It is not lost; but what an if it were?»; el Moro entonces grita «Fetch me the handkerchief: my mind misgives!» (1995, p. 234). El injerto del fonograma permite otra metamorfosis del pañuelo que, como en el montaje heteróclito y espectral del material onírico, se vuelve contemporáneamente el objeto fatídico de la tragedia shakesperiana. A través de una migración y sobreimpresión del detalle, el pañuelo de Bressane se vuelve el de Antonioni y el de Otelo, y todos estos una muleta, una pantalla y un visor, a través del cual, algo acontece.

Otro aspecto que no tiene que pasar desapercibido es que entre las muchas versiones de Otelo que hubiera podido escoger, Bressane elige el film de Orson Welles (1951): ¿será por la relación entre el cineasta norteamericano y Brasil —donde Welles rodó su film *It's All True*—? ¿será por la cercanía de métodos entre Welles y la casa de producción Belair fundada por Bressane y su amigo Rogerio Sganzerla —que dedicó a Welles una trilogía—?

Creemos que la elección debe ser buscada en otro lado. El film de Welles fue caracterizado por una planificación extremadamente fragmentaria, y lo mismo acontece en el film de Bressane. En ambos casos, citando lo que revela Welles al grupo de los *Cahiers du cinema*,

El montaje es esencial para el director, es el único momento en el cual controla todo el filme [...] busco el *ritmo* exacto entre un encuadre y el siguiente. Es una cuestión de oído, el montaje es el momento en el cual el filme tiene que ver con el sentido del oído [...] En lo que a mí respecta, la cinta de celuloide es como una *partitura musical* cuya ejecución viene determinada por el montaje análogamente a como un director de orquesta puede interpretar una pieza en *rubato* (Bazin, 1996 p. 103–104).

Regresando al film de Bressane, de repente vemos unos planos del interno de la tumba, y un vaso de flores: se trata de una imagen que recuerda las tomas de *To Catch a Thief* (1955) de Alfred Hitchcock, film que Jean-Luc Godard había utilizado como ejemplo de la manifestación, en el cine, de la imagen dialéctica benjaminiana. Ante de las imágenes de las flores, escuchamos otro fonograma, lo de *In a Lonely Place* (1950) de Nicholas Ray. Se trata de la parte final del diálogo entre Miss Gray/Martha Graham y la policía, que le piden si Steel/Bogart, sospechado de homicidio, ha pasado la noche con ella; cuando preguntan porque le interesa Steel, ella contesta, simplemente, «I love his face». De nuevo experimentamos el vértigo de la dislocación: nos encontramos, al mismo tiempo, en una comisaría y en un cementerio; y aún más descubrimos que hablar de un rostro o ver un objeto es algo similar ya que, en ambos casos, hay la evocación de una noción precisa: la del contracampo cinematográfico.

Llegamos a la parte final del film de Bressane: mientras un travelling nos desplaza entre el verde del pasto y las flores del campo, en una inmersión ante la cerrada naturaleza cementerial, escuchamos el último fonograma del film, traído de *Miramar* (Bressane, 1997), un *Bildungsroman* filmico sobre un joven aprendiz cineasta. El diálogo se puede dividir en dos partes. La primera es de gran importancia teórica y nos habla de nuevo del papel del montaje: cuando Rolah pregunta a Miramar como imagina el film, si tendría un guion, y, sobre todo si estará compuesto por un comienzo, un medio, un final —y en qué orden—, Miramar contesta «Tendría todo en todos los órdenes». Después el joven pasa a la descripción de las imágenes de su film: un mundo al colapso, que se disuelve en el caos, donde los contornos se vuelven indistintos: Bressane «contesta» al fonograma levantando la cámara y desplazando la mirada desde las tumbas, el mundo de la muerte, hacia el azul del cielo.

Después hay un corte. Hemos dejado el cementerio de Ferrara para encontrarlos, de forma bastante sorpresiva, ante una imagen pintada a *fresco*: se trata del decano del mes de marzo del pintor ferrarés Francesco del Cossa, que se encuentra en el Palacio Schifanoia. El estudioso que descubrió el secreto detrás de esta figura misteriosa fue Aby Warburg —uno de los autores clave para Julio Bressane— en su libro de 1912, *Arte y Astrología en el palacio Schifanoia en Ferrara*. Como escribe Warburg, los Decanos, que aparecen en las franjas central de los frescos, son figuras supervivientes de la concepción astral de las divinidades griegas, símbolos de las estrellas fijas que, migrando durante siglos de Grecia a través de Asia menor, Egipto, Mesopotamia, Arabia y España han llegado hasta Ferrara, perdiendo la claridad de su antiguo contorno griego: «en la región intermedia semioscura dominan, en disfraz medieval internacional, demonios astrales helenísticos» (Warburg, 2014, p.75). Mientras tanto, el fonograma de *Miramar* no se había detenido. Cuando la cámara se acerca a la figura del Decano, Miramar escucha a Rolah que, en las salas de un museo, recita algunos fragmentos de un monólogo bastante cruento: «Mis hijos, quiero verlos... tengo sed. Una serpiente se mueve en mi estómago; corta mi carne; qué dolor, Dios mío; envenenada por tí mi esposo; podía darme otra muerte, estos paroxismos son dolorosos; dame un puñal». Es la descripción de un cuerpo que agoniza: y el Decano, con su vestimenta reducida a un harapo blanco asegurada con una cuerda ¿no se parece a un cuerpo salido de unos escombros? ¿a un cuerpo que acaba de salir de un mundo colapsado —¿como el antiguo—pagano después del cristianismo—? ¿No se parece a un cuerpo *sobreviviente*?

Elias Canetti, en uno de sus *Apuntes*, escribe que «la sobrevivencia es precaria, y *no es segura* por largo tiempo» (2021, p. 230). Bressane sabe cómo cuidar la sobrevivencia y no permitir que fonogramas y clichés desaparezcan: eso es posible, simplemente, poniéndolos a trabajar juntos de forma inesperada —no es absurdo decir que juntar el fonograma de un film *noir* hollywoodense con la toma de un cementerio es tan inesperado como juntar, lautreamontaneamente, un paraguas con una máquina de coser— permitiendo a nosotros, espectadores-auditores, entretrejer una relación nueva con esos materiales.

Ver nuevamente, escuchar otra vez en forma dislocada, es entonces posible a través del montaje. Para considerar esas dos bandas irreductibles del audio visivo no como ya dadas sino, como sugiere Comolli (2007), siempre por venir, por construirse en obras, realizando no un *deber* de memoria —con todo el peso de su trabajo— sino una *posibilidad* de goce, de juego, y hasta de goce de la pérdida. Porque, como revela Bressane en *Viola Chinesa* de 1975, «todo lo que hice con el cine lo hice para divertirme. Hice cine para dar y recibir placer».

REFERENCIAS

- Bazin, A. (1996). *Orson Welles*. Ramsay.
- Borges, J.L.; Kodama, M. (1984). *Atlas*. Emecé.
- Bressane, J. (Director). (1975). *Viola Chinesa*. [Película].
- Bressane, J. (Director). (1997). *Miramar*. [Película].
- Bressane, J. (Director). (2007). *Ver, viver, reviver*. [Película].
- Bressane, J. (Director). (2024.). *Ritmo*. [Película].
- Bressane, J. (2024). Ritmo. *Uzak. Periodico online di cultura cinematografica*. (46-47). <https://www.uzak.it/rivista/uzak-46-47.html>
- Canetti, E. (2021). *Appunti*. Bompiani.
- Comolli J.L. (2007). *Ver y Poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Nueva Librería.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Atlas ou gaio saber inquieto* [Atlas. El gaio saber inquieto]. Humanitas.
- Ghezzi, E. (2001). *Paura e Desiderio. Cose (mai) viste* [Miedo y deseo. Cosas (nunca) vistas]. Bompiani.
- Godard, J.L. (2012). *Introduzione alla vera storia del cinema* [Introducción a la verdadera historia del cine]. Pgreco.
- Levi-Strauss, C. (2015). *Il pensiero selvaggio* [El pensamiento selvaje]. Il saggiaatore.
- Proust, M. (2014). *Alla ricerca del tempo perduto* [En búsqueda del tiempo perdido]. Mondadori.
- Porter, C. (1932). *Night and day*. [Pieza musical].
- Ray, N. (Director). (1950). *In a lonely place*. [Película].
- Ray, N. (Director). (1954). *Johnny Guitar*. [Película].
- Sandrich, M. (Director). (1934). *The gay divorce*. [Película].
- Shakespeare, W. (1995). *Otello*. Mondadori.
- Warburg A. (2014). *Arte e astrologia nel Palazzo Schifanoja di Ferrara* [Arte y astrologia en el Palacio Schifanoia de Ferrara]. Abscondita.
- Welles, O. (Director). (1941). *Citizen Kane*. [Película].
- Welles, O. (Director). (1952). *Othello*. [Película].