

# laFuga

## Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)

### Reflexiones sobre Santiago

Por Valeria Valenzuela

Director: [João Moreira Salles](#)

Año: 2007

País: Brasil

Tags | **Cine documental** | **Intimidad** | **Crítica** | **Lenguaje cinematográfico** | **Brasil**

Valeria Valenzuela es licenciada en comunicación audiovisual (Universidad ARCOS, Chile), con especialización en montaje cinematográfico (Televisión Pública ZDF, Alemania) y una maestría en comunicación, (Universidad Federal Fluminense, Brasil), donde desarrolló una investigación sobre montaje en el documental latinoamericano contemporáneo. Como montajista ha trabajado en obras de cine documental, reportajes y periodismo televisivo. Varios de los cortometrajes experimentales realizados por la autora han sido premiados en diversos festivales.

El estreno de la última obra del documentalista João Moreira Salles <sup>1</sup>, *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)* (2007), estuvo acompañado del rumor de que se trataba de la última película del autor. Moreira Salles dejó claro que su documental cerraba un ciclo, ponía un punto final a un período, lo que podría llevarlo, inclusive, a dejar en forma definitiva el oficio de cineasta. “*Santiago* me permitió cerrar una puerta. Lo que pienso sobre el quehacer documental está ahí. No se si abriré nuevos ciclos, por ahora no es eso lo que quiero. *Santiago* es la única película que reconozco como mía, las otras podrían ser de otros directores, pero *Santiago* sólo podía salir de mí”, afirma el autor, que considera su último trabajo una catarsis, cuya origen está en una profunda crisis de carácter existencial <sup>2</sup>.

Moreira Salles comenzó a dirigir documentales para televisión en los años ochenta. Sus primeras obras, de carácter expositivo fueron objeto de una fuerte autocrítica en otro período de su trabajo, a fines de los años noventa, en que sus filmes, de carácter más observacional, se inspiraron en la no intervención propuesta por el cine directo norteamericano. Siempre preocupado por el lugar desde el cual el documentalista se relaciona con la película, en *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)*, Salles asume el relato subjetivo, incursionando en el terreno de la auto-representación. El autor se coloca a sí mismo, por primera vez, como un elemento fundamental de la narrativa, tanto en relación a sus motivaciones como a su interferencia con el objeto filmado.

*Santiago* es la confrontación del autor con el material de cámara de su único documental inconcluso, que mantiene la memoria de un tiempo pasado y más feliz. Narrado en primera persona, el documental hace uso de la vivencia del autor para comunicarse de un modo afectivo con el mundo real.

Una crisis interna del realizador y su decisión conciente de enfrentarla desencadena el proceso fílmico. Crisis que es parte de la inspiración creativa del autor y al mismo tiempo dispositivo fílmico. El documental parte de la insatisfacción de un director frente al material filmado, frente a un filme inconcluso, y del deseo de enfrentar esta crisis surge el diálogo entre el filme abandonado y la reflexión del autor, trece años más tarde.

Desde la década de los 90, documentales con fuertes marcas de reflexividad, que evidencian en la pantalla la subjetividad de los discursos que construyen, son clasificados según la definición de Bill Nichols, como documentales preformativos. Es decir, producciones híbridas, donde el filme es un proceso y no un medio para entender el mundo. Esta tendencia, cuyo enunciado se manifiesta como “yo te digo que el mundo es así”, se establece como un proceso de dentro hacia afuera que une

elementos discursivos aparentemente antagónicos: lo general con lo particular, lo individual con lo colectivo y lo político con lo personal.

La subjetividad en el documental aparece como el regreso del autor a la película, pero desde un lugar nuevo; inspirado en la narración a través de personajes, el autor se disloca también hacia el centro del relato para hablar desde el lugar de la experiencia testimonial. Experiencia que se refiere tanto a las vivencias del autor en el mundo histórico como a las vivencias durante el proceso de realización del filme.

Se produce entre espectador y filme, una dimensión afectiva inédita en cuanto lógica dominante del lenguaje documental. La subjetividad, según Nichols, siempre estuvo presente en el documental, pero nunca como lógica dominante. En el documental preformativo se enfatizan las cualidades subjetivas de la experiencia y de la memoria, que surgen del acto de contar un hecho.

En *Santiago*, el vínculo que se establece entre autor y objeto está en el nivel fílmico. Esto quiere decir, que el realizador asume un papel determinado por su propio oficio, donde al mismo tiempo en que se cuestiona como documentalista, reflexiona en relación al sistema de las representaciones, convirtiendo la propia reflexión en parte fundamental del argumento.

Mediante el visionado de material del pasado y su organización en el tiempo presente, el realizador posibilita la identificación de marcas que expresan la transformación de su trabajo como documentalista. Este proceso está inmerso en la narrativa de la película.

Un ejercicio reflexivo sobre ética documental. La evidencia del soporte, los caminos posibles de la representación, la relación entre el documentalista y los personajes; es decir, todas las cuestiones involucradas en la relación del cineasta con el mundo histórico y con el sistema de las representaciones están aquí presentes.

En los documentales reflexivos, cuando la narración es en primera persona se produce una suerte de "doble reflexividad". Esto ocurre porque el sujeto de la enunciación reflexiona sobre la representación en el filme; luego, el espectador reflexiona sobre la representación y también sobre lo que el sujeto enunciador dice en relación a esa representación. En el caso de *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)*, la reflexividad está principalmente mediada por ese sujeto de la enunciación que se expresa en primera persona.

El filme es un retorno: un regreso a las imágenes filmadas en el pasado por el propio autor para hacer una película personal, familiar. Un proceso de desconstrucción y reconstrucción como estrategia para retornar al filme inacabado debido a la insatisfacción del cineasta; en ambos momentos, las decisiones parten de motivaciones particulares, de conflictos internos del autor. João Moreira Salles se refiere así a esa situación:

Este filme necesitó trece años para nacer, para surgir... El tiempo de un filme. Muchas veces uno no sabe bien lo que filmó. Es decir, uno cree que tiene una película, y cuando mira el material de cámara, ese filme es imposible con el registro que uno tiene. Entonces, la primera responsabilidad de un documentalista es entender la naturaleza del material filmado, y ahí estarán todas las preocupaciones que una película debe tener (2007, p. 2).

En la primera imagen del documental, el título: *Santiago*. En seguida, una introducción de diez minutos que presenta la casa de infancia del autor, el mayordomo Santiago y el filme no concluido, y nuevamente un título: *Santiago (uma reflexão sobre o material bruto)*; una película dentro de una película, que alude a la presencia del texto, a la observación del material en la pantalla, a los mecanismos de la representación en sí, en suma, a reconocer el proceso que llevó a la construcción de esas imágenes.

El autor, y personaje a la vez, del material filmado en 1992, del primer filme *Santiago*, representa un director siempre fuera de campo. Existe una única imagen que lo mostrará junto a Santiago; el plano, filmado por casualidad, es congelado y una narración en *off* comenta: "Durante los próximos cinco días yo sería un documentalista y Santiago mi personaje", "Inicio de una nueva relación", cambio de roles, artificios de la representación. Ya en el segundo *Santiago*, el filme retomado en 2005, el autor se materializa en el documental a través de un comentario en *voice-over*, en primera persona; un modo

afectivo de narración en que el autor sobrepasa las debilidades, las dudas, haciendo de la obra un proceso introspectivo que circula en un territorio de incertidumbres donde todo es sospechoso, comenzando por los sistemas de representación.

La manipulación de los objetos que aparecen en escena en la búsqueda del “encuadramiento perfecto”, la intervención desde fuera de campo, la construcción de la casualidad, como en el plano de una hoja que cae de un árbol –en *takes* seguidos– exactamente en el medio de la piscina; sospechas que surgen durante el proceso de búsqueda en el material de 1992: “Visionando el material queda claro que todo debe ser visto nuevamente con una cierta desconfianza”, dice la voz del narrador. En la construcción del documental, trece años más tarde, dos bolsas plásticas danzan en el viento en un largo plano, en el plano siguiente vemos las manos lanzando las bolsas al aire.

La narración en *voice-over*, en primera persona, de un texto escrito por João Moreira Salles, es leído por su hermano Fernando. Lo que se pretende descubrir al visionar el material de 1992 está evidenciado intencionalmente en la estructura narrativa de la película de 2007: la duda epistemológica de la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de representación.

El realizador, autor-personaje del filme, se personaliza en la pantalla autobiográficamente de dos maneras. Por un lado, como el documentalista que discute de forma autocrítica el proceso, las etapas y las propias decisiones tomadas cuando hiciera otro documental en el pasado. Por otro lado, como el hijo del patrón, cuyo mayordomo jubilado después de treinta años de trabajo, es el sujeto de las memorias de su infancia, y tema central de la filmación de 1992.

Dos personajes, además del autor, son parte del filme: Santiago Badariotti Merlo –el mayordomo– y *Santiago* –el filme de 1992. El mayordomo será, entonces, el único entrevistado. El tratamiento reflexivo dado al personaje lo reduce a un espacio dentro del sistema textual que trae necesariamente las cuestiones de la interpretación. Santiago no es un actor, pero el comportamiento que de él se espera es de tal. Como si se tratase de un filme de ficción, durante la filmación el director establece reglas para que ocurra exactamente lo que él ya había planeado.

La entrevista se sostiene en una estructura jerárquica que no permite el diálogo, porque la relación que establece imposibilita la equidad absoluta entre los participantes, la relación será entonces entre un interrogador y un interrogado. La relación entre João y Santiago –uno de los temas del documental– es jerárquica cuando se trata del patrón con el empleado y de poder en el caso del documentalista con el personaje. La autocrítica del autor, en el filme, a la forma como fueron desarrolladas las entrevistas, apunta a la falta de espacios destinados a la improvisación, una falta de receptividad a lo que surge de improviso, fuera de cualquier modelo preestablecido en la imaginación del autor. Una mayor autonomía del entrevistado va a influir sobre su relación con el entrevistador, aproximándolos, pero nunca hasta el punto de que la jerarquía desaparezca.

Los espacios de improvisación están representados en el filme por los entreactos, lo que surge entre una escena y otra, cuando la relación que se establece entre quien filma y quien es filmado es menos consciente. La no-acción, lo no-dicho. Moreira Salles cita a Werner Herzog durante el filme: “Lo más interesante de un plano es lo que viene antes y después de la acción”. Es en lo no-dicho que se constituye la configuración semántica de la película. Aquí está la búsqueda de Santiago (*Uma reflexão sobre o material bruto*), la investigación que envuelve al filme: la búsqueda minuciosa de lo que quedó registrado por casualidad, sin propósito. El material de cámara del primer *Santiago* es asumido como un material de archivo registrado originalmente para otros fines. A pesar de ser un registro hecho por el mismo director, a pesar de la intimidad que el material representa, el registro de 1992 será tratado con extrema desconfianza, generando un distanciamiento que permite vislumbrar lo que la proximidad oculta. La voz del narrador afirma: “en estos restos de celuloide, talvez lo más revelador sea aquello que se le dice al personaje antes de toda acción y que será para siempre el secreto del filme”.

La investigación del material del primer filme *Santiago* –nueve horas de material filmado durante cinco días– aconteció necesariamente durante el proceso de montaje. El resultado de esta investigación se materializa en un filme que recrea la propia búsqueda. No es la acción de esta búsqueda, el momento de *decupagem* o las conversaciones en la sala de montaje lo que vemos

representado en el filme; asistimos, si, a la reflexión que desencadenó la revisión de este material después de trece años.

Se trata de un filme hecho casi en su totalidad con archivo, un filme de montaje. El proceso que vemos tiene un dispositivo metalingüístico que se manifiesta en el mundo de las representaciones. El montaje incrementa la sensación de conciencia a través de yuxtaposiciones inesperadas –*ostranenie*, extrañamiento de lo familiar y familiarización de lo extraño, pero de una conciencia del mundo cinematográfico y menos del mundo histórico. Lo interdicido, es decir, el proceso de la reflexión del autor al confrontarse con el material filmado es lo que está siendo documentado; un proceso que se da fuera de campo, evidenciado en la narración en *voice-over*.

El montaje, sin reglas definidas, revela fidelidad a la naturaleza del material de cámara. Por un lado, articula la construcción de escenas a partir de variaciones del mismo, o sea, yuxtaposiciones de *takes* diferentes de una misma toma que producen un sentido fílmico en su conjunto. Por otro lado, planos largos, que no son necesariamente secuencia, se constituyen como unidades de significación no fragmentadas. Con la intención de mantener la referencia del material como fue filmado, el montaje yuxtapone bloques, unidades cerradas, interrelacionadas necesariamente por el texto en *voice-over*.

La narración en *voice-over* es fundamental en la articulación narrativa. Es aquí donde florece la afectividad del autor-personaje, quien transforma el tema de su obra en el mito de una infancia en una casa que, como tal, no existe más. La relación emocional que se produce con el mundo representado torna el relato una ficción, donde todo es contado como una gran pasión.

Tanto la narración en *voice-over* como la estructura del montaje están condicionadas por las individualidades de la lógica del sujeto de la enunciación. Incorporar al autor como personaje que participa en el proceso de hacer la película lleva a que el paradigma de las asociaciones posibles en el montaje corresponda a argumentos internos a la lógica narrativa. En el documental clásico, los argumentos construidos funcionan como pruebas cuya referencia está en el mundo histórico. La función doble del autor-personaje permite que las asociaciones establecidas en el montaje correspondan a argumentaciones tanto de índole subjetiva –comprensión emocional de un personaje que se permite todo tipo de asociaciones poéticas–, como objetiva –raciocinio de un documentalista en función de los acontecimientos del mundo histórico. Fronteras que se apagan, en *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)*, entre el mundo histórico y el mundo cinematográfico.

La única secuencia editada del primer *Santiago*, incluida en el segundo filme, evidencia un montaje opuesto al implementado en el segundo. Cuando, en el primero, las acciones son interrumpidas y articuladas en forma paralela, en el segundo se mantiene la integridad de la acción; mientras que en el primero siempre hay acción en la imagen, el segundo prioriza por la no-acción; cuando uno busca la significación en el corte, el otro lo hace en el no-corte. La secuencia editada del primer filme, que fue incluida en el segundo, es un rastro más del trayecto creativo del autor, una pista de esta “autobiografía” que delata el proceso de maduración de un realizador.

Tanto la modalidad reflexiva como la performativa están representadas en la película. El autor-personaje, en su rol de narrador extradiegético es reflexivo, pero también, como personaje de la diégesis se manifiesta de un modo muy íntimo: “Sentí ganas de regresar a la casa, y por eso retomé la película”, dice el autor-personaje. Ese dispositivo genera un proceso y ese proceso se transforma en filme. Existe en *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)* una búsqueda que ocurre durante el montaje y que es parte de la narrativa del filme, característica de los documentales performativos. Una película fundada en una interrogación de carácter afectivo, que indaga sobre la posibilidad de transformación que existe gracias al paso del tiempo.

## Bibliografía

Avellar, J. C.(2003). João Moreira Salles. En P. Paranaguá (Org.). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.

Di Tella, A. (2004). El documental: objetividad vs. subjetividad. *Otrocampo*, (9).

Fonseca, R. (2007, agosto 24). Santiago, uma terra estrangeira, entrevista com João Moreira Salles. *Jornal O Globo*, Segundo caderno, p. 1.

- Labaki, A. (2001, marzo 3). Artículo publicado en *Folha de São Paulo*.
- A. Labaki & M. D. Mourão (Orgs.). (2005). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naif.
- Nichols, B. (1994). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Madrid: Paidós.
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- VV. AA. (2003). Objetivo subjetivo. *Cinemas*, (36).

## Notas

### 1

João Moreira Salles es considerado uno de los más importantes documentalistas contemporáneos brasileños. Inició su carrera en 1985 como guionista de una serie documental para televisión. Entre sus obras se destacan: *Noticias de uma guerra particular* (1999), documental sobre el estado de violencia urbana en Rio de Janeiro, co-dirigido con Kátia Lund; *Nelson Freire* (2003), su primer largometraje para cine, sobre el pianista brasileño de renombre internacional; y *Entreatos* (2004), sobre los bastidores de un momento histórico de la vida política de Brasil: la campaña de Luiz Inácio Lula da Silva a la presidencia de la República en 2002. En 2007 estrenó *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)*, obra ganadora de premios en festivales en París, Londres, Alba, Argentina y Brasil. Actualmente Moreira Salles es el director de la revista literaria *Piauí*.

### 2

*Santiago (uma reflexão sobre o material bruto)* comienza como una película sobre el fracaso de una película que nunca fue finalizada. Las imágenes fueron registradas en 1992, pero el director abandonó el proyecto, y el material permaneció guardado por más de trece años. En 2005, Moreira Salles retoma el film. Quería entender la razón de su fracaso. Santiago, un hombre muy culto y con una memoria sorprendente, fue durante años el mayordomo de la casa en que el director pasó su infancia. Al reflexionar sobre el tiempo que separa la filmación del '92 de la edición de 2005, el autor, paulatinamente, se acerca al secreto de la película. *Santiago* es ese lento proceso de revelación, una película sobre la identidad, la memoria y sobre la propia naturaleza del documental.

---

Como citar: Valenzuela, V. (2009). Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto), *laFuga*, 10. [Fecha de consulta: 2019-12-11]  
Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/santiago-uma-reflexao-sobre-o-material-bruto/371>