

El retrato que fue y el que pudo haber sido: A propósito de *Santiago. Uma reflexão sobre o material bruto* (João Moreira Salles, 2007)

Por Francisca Pérez Lence*

Resumen: El siguiente artículo propone explorar las figuraciones del trabajo doméstico en *Santiago. Uma reflexão sobre o material bruto* (João Moreira Salles, 2007), a partir de un análisis del material documental que retrata a Santiago a lo largo de cinco días de entrevistas. La película boceta un retrato de Santiago y deja ver tres pilares que la sostienen, vinculados a la relación entre imagen y poder. En primer lugar, el poder del entrevistador y el entrevistado. En segundo lugar, el poder que ejerce la cámara sobre el retratado. Y, por último, el poder de “el niño” sobre el mayordomo. La hipótesis del artículo sugiere que Santiago se desliza por los vericuetos de estas tres capas de poder que parecieran caer sobre él.

Palabras clave: retrato cinematográfico, archivo familiar, trabajo doméstico, cine brasileño.

The portrait that was and what could have been: Regarding *Santiago. Uma reflexão sobre o material bruto* (João Moreira Salles, 2007)

Resumo: O trabalho a seguir se propõe a explorar as figurações do trabalho doméstico em *Santiago. Uma reflexão sobre o material bruto* (João Moreira Salles, 2007), com base em uma análise do material documental que retrata Santiago em cinco dias de entrevistas. O filme traça um retrato de Santiago e revela três pilares que o sustentam, ligados à relação entre imagem e poder. Em primeiro lugar, o poder do entrevistador e do entrevistado. Em segundo lugar, o poder exercido pela câmera sobre o retratado. E, finalmente, o poder do “menino” sobre o mordomo. A hipótese do artigo sugere que Santiago desliza pelas voltas e reviravoltas dessas três camadas de poder que parecem cair sobre ele.

Palavras chave: filme retrato, arquivo familiar, trabalho doméstico, cinema brasileiro.

The portrait that was and what could have been: About *Santiago. Uma reflexão sobre o material bruto* (João Moreira Salles, 2007)

Abstract: This article analyzes the documentary material portraying Santiago over five days of interviews to explore the figurations of domestic work in *Santiago. Uma reflexão sobre o material bruto* (João Moreira Salles, 2007). Santiago's portrait is based on three supporting pillars: the power of the interviewer and the interviewee; the camera's control over the subject; and the power of "the boy" over the butler. However, Santiago slips through the layers of power that appear to overwhelm him.

Key words: cinematographic portrait, family archive, domestic work, Brazilian cinema.

Fecha de recepción: 21/11/2024

Fecha de aceptación: 11/02/2025

1. Introducción: "Tudo está morto"

*Es la hora de la hiel, la hora morada
en que el pasado, como un fruto acedo,
sólo me da su raso deslucido
y una confusa sensación de miedo.*

*Se me acerca la tierra del descanso
final, bajo los árboles erectos,
los cipreses aquellos que he cantado
y veo ahora en guardia de los muertos.*

Juana de Ibarbourou

1992. João Moreira Salles filma a Santiago en su departamento a lo largo de cinco días. Hace preguntas, indica cómo y dónde debe sentarse, o pararse, o recostarse Santiago, el mayordomo de la casa de su infancia. A su vez, Santiago, el personaje principal, pregunta, propone y acata. Son trece los años que deben pasar para que el cineasta revise lo filmado y decida terminar la única película

que había dejado inconclusa en toda su carrera. En ese pasaje temporal, Santiago ha muerto, así como el padre y la madre de Moreira Salles.

“Tudo está morto”, se encarga de repetir incesantes veces Santiago a lo largo de las conversaciones, dejando entrever la incidencia de la muerte en su vida cotidiana. Vida y muerte intrincadas como una sola cosa en todo su discurso. Y también vida y muerte en todas las imágenes del documental. O aún, la muerte por venir, inclemente, y la muerte de la vida que se conoció. En este filme, no sólo las personas se encuentran perseguidas por la mortalidad, sino que también caen enredados objetos o situaciones de una vida que ya no es. La casa de la infancia, ahora vacía. Los arreglos florales, las comidas, el champagne francés, *mortos*. La familia, su incidencia en la vida pública y las anécdotas confinadas a lo privado, *mortos*. La pileta, los cuartos, las sillas, las camas, vacías. La infancia se ha ido, los padres y el mayordomo, también. Queda entonces el material audiovisual, una voz en off reflexiva y casi compasiva.

En un primer momento, este artículo tenía la intención de explorar las figuraciones del trabajo doméstico en el film a partir de un análisis formal del material documental. Ocupaba el foco del estudio cómo, debido a la preponderancia de planos fijos a lo largo de la película, el dispositivo cinematográfico se entrelazaba con las operaciones del fotográfico para construir una imagen de Santiago múltiple, fragmentada, en diálogo permanente con sus relatos y anécdotas por fuera del trabajo en la casa de la familia Moreira Salles. De alguna manera, capturaba mi mirada la relación entre imagen y poder que atraviesa toda la película y que se sostiene en tres grandes pilares. Por un lado, el poder del entrevistador sobre el entrevistado. En segundo lugar, el poder que ejerce la cámara sobre el retratado. Y, por último, el poder de “el niño” sobre el mayordomo. La hipótesis que se desprendía de este esquema sugería que Santiago —su retrato, sus historias, y su herencia mecanografiada— se desliza por los vericuetos de estas tres capas de poder que parecieran caer sobre él. En

otras palabras, me interesaba pensar las líneas de fuga que iba encontrando el mayordomo a lo largo del film para despojarse de esas relaciones jerárquicas y narrar desde los márgenes, desde los intersticios del discurso ordenador del documentalista y su equipo.

Sin embargo, revisitando la película —en el gesto intrínsecamente espectral de la repetición, del volver a mirar e insistir para hallar siempre más, algo que se oculta quizá en los primeros visionados— creo encontrar una hipótesis que abarca los problemas antes mencionados, pero los amplía en su complejidad formal. Si encontramos un retrato de Santiago delineado por la puesta en escena del material fílmico realizada por Moreira Salles, un retrato acuoso, que logra desparramarse soltándose de algunas indicaciones, pero se encuentra rodeado por otras; también asistimos a un retrato de Moreira Salles narrado por Santiago. Y así como ambos se retratan, “el niño” a través del material audiovisual y el mayordomo por medio de la memoria y las anécdotas privadas, también los dos protagonistas se autorretratan. Moreira Salles, mediante la revisión de su archivo familiar, y Santiago, nuevamente, por medio del relato oral. Aquí, trabajaremos atendiendo a las diferencias sustanciales que propone Carlos Cid Priego a la hora de analizar el retrato y el autorretrato:

... en el retrato la acción es transitiva: hay un sujeto (artista), alguien que la recibe (modelo) y un complemento directo (obra), mientras que el autorretrato equivale a una oración reflexiva porque la recibe el mismo sujeto que actúa y se identifican artista y modelo (1985: 177).

Las tres imbricaciones entre el poder y las imágenes se sostienen, aunque Santiago esté posibilitado a trazar líneas del retrato de Moreira Salles y logre escabullirse para delinear las del suyo propio, ya que al fin y al cabo accedemos a Santiago *a través de* la película montada por Moreira Salles, y es hoy el único modo que existe de hacerlo. Aun así, la actitud del director ante su archivo revela

una posición autorreflexiva que deja lugar a escenas que en aquellos años noventa hubieran sido material descartado. Tal como menciona Gonzalo Aguilar, “la autocrítica del director hace al encanto del filme: no es cinismo, sino reconocimiento” (2015: 97). La voz en off reconoce, al volver a mirar lo filmado, la posición distante sostenida a lo largo de los encuentros.

Moreira Salles resalta desde el título que no se trata sólo de Santiago sino de las reflexiones que despierta ese material en bruto. Sin embargo, el título completo del film se inscribe por separado. El piano del compositor Nelson Freire¹ da pie al comienzo de la primera secuencia que coincide con la primera parte del título: “Santiago”, en letras blancas y minúsculas. El nombre del protagonista está encabalgado con tres fotografías y una voz en off en primera persona que indica lo que *iba a hacerse* en aquel primer film. Aquello que *iba a suceder*, sin embargo, está *efectivamente* sucediendo, sólo que mediado por la voz reflexiva. Tras oír algunas anécdotas familiares y ver por vez primera a Santiago, un fundido a negro nos devuelve a esas primeras fotografías de la casa vacía, aquellas que daban comienzo al film en la idea de película que llevaba consigo Moreira Salles. “Pasé trece años sin tocar esas imágenes. En agosto de 2005 decidí intentarlo de nuevo. Fue una forma de rememorar mi casa, mi infancia y a Santiago”.² La espesura de la imagen es interrumpida por la melodía de *A Estrada*, interpretada por Rodrigo Leão.³ Se da pie al título completo: “Santiago. Uma reflexão sobre o material bruto”.

Tal como una luz refractada sobre la pared que al toparse en su trayectoria con un objeto se ve obligada a destellar, la película dispara diferentes capas

¹ Nelson Freire [Nelson Freire] (2019). *Gluck: Orfeo ed Euridice, Wq. 30 - Melodie (Arr. Sgambati)* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Q-ZRZuqifSg> [Revisado 7/11/2024].

² “Fiquei treze anos sem tocar nessas imagens. Em agosto de 2005 decidi tentar de novo. Foi uma forma de lembrar a minha casa, a minha infância e Santiago”, en el original.

³ Rodrigo Leão. [Rodrigo Leão] (2004). *A Estrada* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=L0yQ5WuBkSY> [Revisado 6/05/2024]

temporales y archivísticas. Por un lado, los tiempos entrelazados, el presente con y de Santiago, el presente de la casa de la infancia ya abandonada y el presente de la voz en off. Y, como toda moneda, el pasado de Santiago, de la casa y de la voz. También el tiempo medieval de los muertos que rodean a Santiago, a quienes les da vida con la luz del sol o con las vibraciones del reloj de pared. En paralelo, y de un modo semejante, el material de archivo se despliega y está conformado tanto por las tomas de Santiago como por las llevadas adelante en estudio durante aquella primera instancia de filmación en 1992 y también por las recuperadas por el cineasta de su archivo familiar. También toman su lugar los escritos de Santiago, sus 30.000 páginas mecanografiadas, protegidas por lazos rojos parisinos y apiladas meticulosamente en estantes que descansan a los pies de la cama, emulando el ordenamiento arquitectónico de los nichos en los cementerios que Santiago visitó en su juventud y rememora casi con pasión a sus ochenta años.

Para lograr que estos elementos entren en contacto y armen pliegues narrativos, aclarando y oscureciendo a la vez partes de una misma historia, la película se estructura sobre el recurso de la repetición. La repetición de imágenes, de sonidos, o de anécdotas es la que da cuerpo a la reflexión tanto del narrador y de Santiago, como de los y las espectadoras. De esta manera, el pacto de verdad que establece el documental con los y las espectadoras está puesto bajo una lupa con la intención de señalar sus costuras. Podríamos así afirmar que el film contiene dos films posibles: el presentado a los y las espectadoras y aquel otro, el que *pudo haber sido y no fue*, que contiene una multiplicidad de repeticiones que esbozan escenas que son y no son y que tensionan permanentemente con lo que está presente en la pantalla.

2. Políptico: retratos y autorretratos

*... para traer un presente
no puedo decir simplemente
esta es mi vida y esta soy yo*
Malena Saito

Santiago es mencionado por primera vez en el relato de Moreira Salles como protagonista de un recuerdo de su niñez. En la infancia, durante las largas veladas festivas llevadas adelante por su padre, João jugaba con su hermano a “ser mayordomos”. Era Santiago quien inculcaba los artilugios para equilibrar la bandeja y no desparramar por el suelo las copas llenas. Desde la tercera persona del singular, Santiago aparece como el poseedor de un saber-hacer vinculado con su trabajo, un saber transmitido al niño para que pueda jugar-a-ser mayordomo. Tal como señala María Luisa Ortega:

Desde finales de los años noventa, el documental de todas las latitudes se ha plagado de diarios íntimos y personales, que registran las alegrías e incertidumbres de la vida y de la muerte, a caballo entre el autorretrato y el retazo autobiográfico, de otros diarios e itinerarios donde el yo se expone como índice de la experiencia y del pensamiento sobre el complejo mundo que lo rodea y de indagaciones sobre la historia, los secretos y las contradicciones familiares utilizando toda suerte de recursos y modulaciones de la subjetividad (2008: 78).

Sin embargo, la primera persona del narrador es de un integrante de la familia Moreira Salles, mas no de João, sino de su hermano, Fernando. Este intercambio filial, esta apropiación de la memoria y de las remembranzas por la voz del hermano hace tambalear el carácter totalizante que posee el cineasta y el peso específico que cobraría su decir “yo”. Allí donde como espectadores y espectadoras creemos estar oyendo la encarnación del director de cine, en

realidad estamos en presencia de una voz desconocida y revelada sólo en los créditos finales. El poder del que filma por sobre el que es filmado se licúa al colocar otra voz sobre la suya, al enmudecer su relato haciéndolo encarnar en otro miembro de la familia. Este gesto no permite nunca señalar que es João quien *efectivamente* reflexiona. Pareciera hacerlo la voz en off inscripta en el film, la voz del discurso articulado alrededor de una primera persona que se desdibuja. La complejidad de este gesto contiene la complejidad de toda la película, su característica de arena huyendo del puño cerrado. De este modo, el autorretrato de João que pareciera estar esbozándose a lo largo de toda la película resulta opaco. Si consideramos las características que utiliza Schefer para describir el autorretrato, en las que tiene en cuenta puntualmente:

la naturaleza esencialmente polifónica del autorretrato: las múltiples voces del sujeto de enunciación –y, en este punto, es importante precisar que en el autorretrato se unifican las personas del autor, del narrador y del protagonista– y del sujeto en el tiempo se suman a un modelo de escritura intertextual [...] Por otro lado, será problematizado el modo como este tipo de unificación tiende a redimensionar los criterios convencionales de definición de verdad (2008: 25).

Podemos afirmar que, en el caso de *Santiago...* el autorretrato burla la unificación que la autora traza entre “las personas del autor, del narrador y del protagonista”. Al no ser Santiago quien acompaña las derivas del narrador, sino a la inversa, el protagonismo recae sobre él, quizás no únicamente, pero sí de modo compartido. Se hace a un lado la figura del cineasta como centro de la escena. Y, una vez terminado el film, el “yo” del narrador no puede enlazarse con el del autor. Todo lo contado debe volver a ser oído ahora con la premisa de que aquel *es y no es* João. En la anécdota familiar, esa primera persona podría corresponderse con Fernando. La infancia compartida es un terreno propicio para intercambiar o apropiarse de recuerdos ajenos. Lo propio y lo ajeno pierden

sus límites definitorios y se transforman en una amalgama. El hermano del cineasta habla *en lugar de* su hermano cineasta, superpone una infancia con la otra, las enreda y las enseña indiscernibles. Me animo a arriesgar que podríamos considerar esta escena de la niñez como parte del retrato de João, y no de su autorretrato.

De este modo, podemos considerar que la incertidumbre y la sospecha serán las lentes casi obligatorias para observar esta película. En línea con el análisis de Ilana Feldman (2008) *Santiago...* se basa en “el principio de incertidumbre que organiza la narrativa, en la sospecha que recae sobre la imagen documental y en la oscilación entre la creencia y la incredulidad que se convierte en condición espectral” (2008: 60).⁴ Hacia mitad del film, la voz en off invita a los y las espectadoras a mirar todas las imágenes con cierta desconfianza. A nivel formal, considero que esta dimensión es resaltada por la repetición incesante de algunas escenas. Como si la repetición misma incitara a volver a mirar con cautela, intentando encontrar *algo más* que se haya escabullido en su primera aparición. De alguna manera, pareciera que la trama fundante de la película, el “volver a mirar” del propio director, está inscripta de modos variados en la estructura del film. El cineasta, o “autor”, recuperando la terminología de Schefer, se escabulle de la primera persona del narrador y su cuerpo decide también rehuir del lente cinematográfico. Pero, sin embargo, su presencia sobrevuela aquellas escenas en las cuales las tomas están condenadas a sucederse unas a otras repitiéndose a sí mismas, presentando dos, tres, cuatro, o más veces a Santiago en el mismo gesto y bajo la misma directriz, como si la experiencia espectral requiriera siempre de un vistazo más.⁵

⁴La traducción es mía. En el original: “o método é tomado como um experimento, baseado no princípio de incerteza que organiza a narrativa, na suspeita que recai sobre a imagem documental e na oscilação entre a crença e a descrença que é tornada condição espectral.”

⁵ Al releer el texto, varios meses después de su escritura, noto que quizás es en este gesto del “volver a mirar” con el cineasta el que más acerca a los y las espectadoras a la posibilidad de un autorretrato. No es a través de la palabra, sino a partir de la mirada compartida que podemos

El ejercicio de la memoria es también, al fin y al cabo, un ademán del regreso. En este caso, la vuelta sobre la escena lúdica de los hermanos aparentando formar parte de los empleados en las fiestas multitudinarias hace aparecer a Santiago como el único mayordomo recordado por el cineasta. Los demás son mencionados como “empregados, que eram muitos”. La voz en off hace aparecer, entonces, a Santiago en su categoría de trabajador. Mientras la anécdota transcurre, los espacios sobre los que se desliza la cámara están vacíos. El gran salón, los pasillos, el patio con sus plantas frondosas están ocupados solamente por la cautivante luz del sol. Puede asumirse, por las descripciones del narrador, que por esos mismos corredores transitaban diplomáticos, familiares y empleados, todos juntos al compás de una música festiva.

Por medio del enrejado de un ascensor en primer plano, la cámara sube hacia el piso en el que vive Santiago. La voz en off lo presenta de manera más formal, indica que trabajó treinta años en la familia, que está jubilado y tiene ochenta años. El ascensor sigue subiendo. Al abrir la puerta, un fundido a negro interrumpe la entrada. El narrador señala “este era o primeiro plano do filme” con la pantalla en negro y la voz de Santiago consultando si puede comenzar con una “declaracion que vou fazer com todo carinho”. Quiere compartir una declaración con todo su cariño. La respuesta del equipo de filmación es tajante, aquí y en casi todos los intercambios sostenidos en el film: no. Le solicitan que comience describiendo la cocina. En esa solicitud radica el único rasgo que pareciera cubrir y aplanar toda posibilidad identitaria de Santiago: fue y es el mayordomo. El film de 1992 hubiera comenzado algunos instantes *después* de ese intercambio. En este caso, los y las espectadoras no tenemos acceso aún a una imagen de Santiago, pero sí podemos oírlo. En ese umbral entre el negro cubriendo la pantalla y la pregunta de Santiago reside la superposición temporal

encontrar un posible retrato de João, compuesto por todas aquellas imágenes que prenden su mirada y lo obligan a mirar, y revisar, y visitar, y revolver el archivo familiar.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

que mencionábamos al principio del texto. Están encimados los films, aquel inconcluso que encuentra en éste su destino y aquel que es sólo en su condición de recipiente del otro. La película que vemos está sobrevolada por el análisis del material y por la inserción concreta o referida de todas las ideas que figuran en carácter condicional, aquellas que *podrían haberse llevado adelante*, mientras son llevadas adelante, pero ya no del mismo modo.



Santiago en su cocina. Fuente: *Santiago. Uma reflexão sobre o material bruto* (João Moreira Salles, 2007)

El retrato de ambos encuentra sus primeros trazos a partir de las voces. La voz, una de las características inconfundibles de las personas, es elegida como el medio para la presentación, dejando al cuerpo fuera de la escena. Esa ausencia es doble, no sólo la voz ocupa toda la pantalla y obliga a mirar la oscuridad del fundido, sino que vista desde el presente de la enunciación también es una voz ausente en su categoría de mortal. En el caso de Santiago, quien ha muerto, su voz regresa para dialogar con el cineasta en una nueva conversación. Durante los cinco días de filmación, el intercambio entre “el niño” y el mayordomo no plasma una búsqueda específica para encontrar respuestas a algún interrogante, o develar un misterio, o subsanar incertezas, vacíos, o huecos de la memoria

compartida. En realidad, el intercambio entre ambos lleva consigo la estampa de una deriva, va y viene de un tema hacia otro, se sumerge en la profundidad de la memoria prodigiosa y elogiada de Santiago, flota sobre la superficie de las anécdotas que detallan los treinta años pasados con la familia Moreira Salles. En este punto, la posición del director, así como la de su equipo técnico, es de escucha. “Escuchar es ponerse en disposición de decodificar lo que es oscuro, confuso o mudo, con el fin de que aparezca ante la conciencia el ‘revés’ del sentido” (1982: 247), sentencia Barthes a la hora de analizar las modificaciones contextuales y culturales del acto de escuchar, atendiendo su inscripción en el ámbito religioso. Me interesa pensar su desarrollo teórico en esta dirección, “constituida por la propia historia de la religión cristiana, la escucha pone en relación a dos individuos [...] la orden de escucha es la interpelación *total* de un individuo hacia otro”.⁶ El intercambio que presenta el film entre director/entrevistador/niño y protagonista/entrevistado/mayordomo está teñido de tintes confesionales, casi sagrados. Santiago se presenta como un personaje salido de otro mundo, lejos del siglo XX, cercanísimo al medioevo, y en contacto con otro mundo supra-terrenal. El director decide no inmiscuirse en estos vericuetos, tal como hace notar Aguilar (2015), pero, sin embargo, de la escucha se desprenden retazos de ese contacto infernal con la aristocracia muerta de otros tiempos que mantiene en pie la vida de Santiago. En varias escenas, los y las espectadoras somos invitados/as a escuchar:

El acto de escuchar la voz inaugura la relación con el otro: la voz, que nos permite reconocer a los demás (como la escritura en un sobre), nos indica su manera de ser, su alegría o su sufrimiento, su estado; sirve de vehículo a una imagen de su cuerpo [...] A veces la voz de un interlocutor nos impresiona más que el contenido de su discurso y nos sorprendemos escuchando las modulaciones y los armónicos de esa voz sin oír lo que nos está diciendo (Barthes, 1982: 252).

⁶ El destacado es mío.

La voz de Santiago es la apertura de una instancia de reconocimiento, sirve de vehículo, tal como describe poéticamente Barthes, para imaginar el cuerpo de la ancianidad en el que confluye el trabajo de toda una vida, fuera y dentro de la casa de la familia. Aquella voz vibra en su acento particular, con raíces argentinas, con palabras transformadas al portugués y otras tantas dichas en italiano o latín, buceando así en las distintas texturas de las lenguas aprendidas en la juventud. Su abanico de lenguas encarnadas le posibilita narrar cómo lleva consigo una posición de escucha permanente frente a las voces que surgen de sus manuscritos y que pertenecen a las familias poderosas que cavaron su lugar en el transcurrir de la Historia occidental y oriental. Es aquí que en el film vibra una sensación extra-ordinaria cargada de religiosidad. Podemos extrapolar entonces la afirmación de Barthes: “Los primeros cristianos escuchan todavía voces exteriores, las voces de los demonios o de los ángeles” (1982: 248), y pensar que Santiago se desliga de las ataduras cristianas para acercarse a la vida y a la muerte desde una posición cargada de religiosidad, respeto y solemnidad. Un mundo en el cual lo más cercano a Dios fueron tanto los miembros de la aristocracia europea, en particular los Médici, a quienes elogiaba en sus manuscritos, como las óperas que le fueron compartidas en el Teatro Colón cuando comenzaba a trabajar en Argentina, así como los poemas de Juana de Ibarbourou o las actuaciones de ciertos actores y actrices de Hollywood.⁷ Santiago observaba el mundo y apuntaba los destellos de lo sagrado inscritos en los elementos de la vida trivial, baja, cotidiana y, desde esa postura, develaba los nudos firmes que entrelazan el presente y el pasado, la Historia y las historias, de las cuales él se sabía al margen. “Como yo vivo el pasado... Por mí puede caer el céu que no me interesa más nada. ¿A mí idade? Nada”. Su autorretrato lleva consigo la marca del anonimato.

⁷ En la misma relectura, meses después, propongo que todos estos elementos podrían condensarse en la idea de un ajuar ecléctico. Santiago hereda a João una cantidad variada y, en un principio, inconexa, de elementos pertenecientes a la cultura popular, medieval y letrada. Todo en un mismo haber. Queda en manos del cineasta *descifrar* esa herencia. En parte, el film se convierte en una manera de entrar en contacto con lo heredado.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

Y en cuanto a João, su autorretrato es —quizás como todo autorretrato, como toda intención de asir— díscolo. A contramano del autorretrato audiovisual que puede contar con “una doble materialidad: por un lado, la materialidad del cuerpo registrado; por otro lado, la materialidad del material fílmico de registro original de las imágenes de archivo” (Schefer, 2008: 25), el cuerpo de João se escurre, apareciendo sólo en una escena, aquella que crea, como describe bellamente Aguilar (2015), un monstruo de cuatro brazos. Sentado de espaldas a la cámara, el director conversa con Santiago. Vemos sus extremidades capturadas en movimiento, mas no podemos acceder al intercambio. Es una fotografía que condensa un pasaje de la conversación entre ambos durante las grabaciones. El narrador comenta que sólo hay dos imágenes que los contienen a ambos, y que esa es una de ellas. “Aqui estou eu ao lado de Santiago”, describe, “comenzaba allí un nuevo tipo de relacionamento... durante os próximos cinco dias eu seria um documentarista e ele meu personagem, ou pelo menos naquele momento era assim que me parecia”. Un personaje al que le solicita hable de su infancia, punto de partida que dará lugar a infinidad de ramificaciones —Santiago hará referencia a las grandes óperas universales, a grandísimas poetas, a los grandes pintores del Renacimiento y a los altísimos miembros de las aristocracias occidentales y orientales—, y que entra en contacto con el punto de partida del narrador, quien también detalla puntualísimas escenas de aquella infancia repleta de imágenes piadosas.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550



João y Santiago. Fuente: *Santiago. Uma reflexão sobre o material bruto* (João Moreira Salles, 2007)

A través del relato oral, Santiago traza su autorretrato desde la cocina, el baño, la habitación y el comedor de su departamento. En todos los casos, la cámara está fija y distante y el plano presenta obstáculos que imposibilitan un acceso claro a su figura. En la cocina, el marco de la puerta, el picaporte y una mesa con su máquina de escribir interrumpen el recorrido de la mirada. En el baño, el marco de la puerta y el lavamanos encierran a Santiago, sentado en el borde de la bañera, aprisionado entre los márgenes del encuadre. Estos bordes *enmarcan* a Santiago tal como si estuviera dentro de un cuadro. Tal como mencionábamos al principio, el aparato cinematográfico emula al fotográfico y, en este caso, también al pictórico, presentando imágenes casi estáticas, teñidas apenas del movimiento de las manos del personaje principal. El poder del equipo técnico por sobre el protagonista se evidencia en las indicaciones que emergen reiterativas desde el fuera de campo. Las manos de Santiago serán las que desacaten algunas instrucciones, rebelándose, hablando por sí solas. Serán, también, las que suplan la falta de primeros planos de su rostro. Santiago pide que filmen la danza de sus manos y esta vez obtiene una respuesta afirmativa.

Un adagio⁸ escandaliza el tono monocorde del documental e irrumpe en la trama intimista. Son casi seis los minutos de detención sobre esas manos que ocupan todo el plano. Tal como resalta Julia Kratje:

... esta secuencia se podría pensar como una cualidad expresada en un rostro, una “rostrificación” de las manos —en palabras de Gilles Deleuze (1983), una “imagen-afección”— que performa un principio de afirmación y rebeldía que reivindica la dimensión subjetiva y la revalorización de la primera persona encarnada en la voz y el cuerpo de Santiago (2017: 9).

La danza, aquel medio para salirse de sí mismo y mover el cuerpo inesperadamente, requiere del primer plano y de la ausencia de palabras. En esta escena ni el narrador ni el protagonista hacen comentarios, sólo las manos dialogan con la música y con los y las espectadoras. No sólo se convierten en una sinécdoque del rostro, sino también en una plasmación concreta de los rastros del trabajo doméstico en un cuerpo, su cuerpo. Las manos surcadas de arrugas, apenas temblantes, cargan los treinta años de trabajo con la familia, y todos los años de una juventud frenética entre el trabajo y los albores de la ciudad. Es este uno de los modos que encuentra el film de explicitar esa relación jerárquica y de clase que rodea todos sus intercambios.

Sólo después de esta secuencia, es decir, sólo después de que Santiago consiga hacerse el espacio en la puesta en escena y llevar adelante una acción *con todo cariño* —y claro, con el permiso de Moreira Salles y su equipo— es que el cineasta señala la desconfianza como un elemento obligatorio a la hora de realizar cualquier acercamiento a las imágenes. El tiempo transcurrido entre la

⁸ Marie-Claire Alain, Johann Sebastian Bach. [Marie-Claire Alain] (1980). *Toccata, Adagio & Fugue in C Major, BWV 564* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0Mk2UQUvmE> [Revisado 20/05/2024].

instancia de filmación con Santiago y la reflexión posterior permite, por un lado, identificar la tosquedad en el trato y la inevitable distancia entre uno y otro, y, por el otro, reconocer los artilugios escondidos en casi todas las escenas. La preocupación del cineasta radica en lo ilimitado de la artificialidad de la puesta en escena, en las ahora indiscernibles alteraciones en las imágenes y los sonidos. Así, el narrador se encima sobre las imágenes fotográficas de la casa montada para ser vista y filmada, para señalar las decisiones estéticas y narrativas que fueron tomadas a la hora de comenzar a grabar, aun cuando la casualidad parece ser el componente principal del acercamiento entre la cámara, el narrador, el cineasta, su hogar y Santiago. En completa quietud, se suceden un primer plano del agua de la pileta, las sillas, cortinados y lámparas, ordenados de diferentes maneras para lograr “el cuadro perfecto”, como menciona la voz en off. Por eso, hacia el final del film el narrador recupera las teorizaciones del cineasta Werner Herzog, quien sostiene que “la belleza de un plano está fuera del guión, y sucede de casualidad, antes o después de la toma”. Esta premisa da pie a la contracara de la presentación de Santiago, con aquel fundido a negro y su voz punzando desde la oscuridad. Hacia el final, casi como una despedida, las imágenes se suceden en completo silencio y, a la manera de los asiduos visitantes de Museos, se da paso a un instante de contemplación, aquel ansiado encuentro entre el que observa y el retratado, el espectador y la obra. Santiago se acomoda el pelo o apoya su rostro cansado sobre el bastón. Los movimientos son nimios, y el ritmo del film se ralentiza para dar cuerpo a ese encuentro vital entre el personaje protagónico y los/as espectadores. Tal como en la secuencia de la danza, la voz en off se retira para dejar espacio a Santiago en sus rasgos menos demarcados por los señalamientos del equipo técnico. La distancia, sin embargo, permanece y él aparece sentado en los mismos sitios desde los cuales conversó a lo largo de todo el film. El baño y el comedor, intercalados, lo contienen en sus centros, rodeado de cortinas floreadas, estatuillas y cuadros. Sentado, siempre sentado a la manera de los retratos señoriales de principios

del siglo XV. Y quizás colocado allí con la misma intención que atravesó casi todos los períodos del arte occidental:

El retrato es considerado, hoy por hoy, como un género mayor dentro de la pintura, precisamente por su dilatada tradición en la historia del arte occidental. Desde el más remoto bosquejo hiératico del Antiguo Egipto, la cerámica griega, los bustos y monedas romanas, los primeros mosaicos bizantinos y vitrales góticos, pasando por su consolidación técnica en la pintura de los grandes maestros del Renacimiento, el retrato de aparato del Barroco, la gran retratística Neoclásica, las primeras fotografías de los genios del Romanticismo, hasta los retratos de la cotidianidad burguesa del Impresionismo, *todos ellos son semblanzas que buscan re-tratar, es decir, volver a tratar, volver a contactar, volver a presenciar a los sujetos ahí plasmados, como si pudiese traérseles de vuelta a la vida.* (Bermúdez Dini, 2015: 83).⁹

Las imágenes que intentaban apresar a Santiago como el depositario de una memoria común, en el montaje final se erigen como reservorio de esa historia en común, pero también, tal como las fotografías, contienen en su centro la melancolía del famoso *haber-estado-allí* barthesiano, y la imposibilidad atrapante de no poder regresar, ni al idilio infantil ni al departamento del antiguo mayordomo.

Con la incorporación de las imágenes azarasas que capturan *algo inefable* de Santiago que hasta el momento no había preponderado en las secuencias anteriores, el narrador interrumpe el silencio y resalta que lo más revelador de estos fragmentos es “lo que se dice a un personaje antes de toda acción y que por siempre será el secreto de la película”. Sin embargo, aquí el secreto se devela en pasajes anteriores y en la escena inmediatamente posterior. Márcia,

⁹ El destacado es mío.

una de las integrantes del equipo de filmación, indica: “haga de cuenta que comenzamos ahora”. El hacer pasar una acción medida por otra improvisada subraya la artificialidad que ocupa las reflexiones del narrador. Al mismo tiempo, la invitación a mirar con cierta desconfianza se ve reforzada por la posterior repetición incesante de algunas secuencias. Por ejemplo, Santiago comparte desde diferentes posiciones los nombres de las Madonnas que decoran su pared y lo acompañan en la soledad. El diálogo es siempre el mismo, pero la escena se repite, sólo a veces con las acotaciones del equipo técnico incluidas.

3. El archivo y sus amanuenses

¿Qué es esto? ¡Prodigio! Mis manos florecen.

Rosas, rosas, rosas a mis dedos crecen.

Juana de Ibarbourou

Sin embargo, no sólo se necesita un rostro, una voz o una serie de anécdotas comunes para delinear un (auto)retrato. Los objetos que rodean a los protagonistas resultan también fundamentales para pensarlos en toda su vastedad. En el caso de Santiago, sus manuscritos son parte constitutiva y fundamental de su identidad, y el film los presenta en primeros o primerísimos primeros planos, ocupando todo el encuadre y construyendo metonímicamente su cuerpo y su trabajo. Cuánto trabajo condensan unas manos ya ancianas. La fascinación del personaje principal por la aristocracia fue mencionada para pensar las capas temporales superpuestas que atraviesan la existencia de Santiago, y esa relación apasionada con el pasado queda también plasmada a través de los papeles presentados por la voz del narrador. Papeles meticulosamente ordenados y enlazados, con fechas, personajes protagónicos y anónimos, países, palacios, revoluciones, amoríos, temores, muertes. La historia de los muertos que habitaron un mundo ya muerto. Repite el copista “para mí todo es una tumba”, y acaricia con las yemas su obra. Los 30.000 manuscritos devienen en la única herencia que deja Santiago a João, ampliando

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

la noción de herencia hacia los terrenos de lo simbólico. El mayordomo deja lo único que posee al niño. Aquella estela de “respeto” que Santiago intentaba inculcar en los hermanos al tocar Beethoven con un frac, en la nocturnidad de la mansión vacía, confluye en esta herencia simbólica, casi inútil. Estos manuscritos son valiosos en su matriz relacional, condensan el vínculo laboral y amoroso del pasado, el bocetado durante los cinco días de filmación, y el gestado tras horas y horas de revisión del material en bruto. La voz del narrador admite desconocer a gran parte de los personajes que figuran en las hojas amarillas, y destaca haberlos oído nombrar por primera vez en boca de Santiago. Nuevamente, tal como en la infancia, un saber es transmitido esta vez sin fines utilitarios. Este rasgo hace tambalear la posición de poder del cineasta que, en una primera instancia, parecía estar consolidada y ser indiscutible. El narrador, sin embargo, también aquí abandona su posición de saber-poder, coloca la sabiduría en el otro, y se esgrime como el alumno, como el oyente. A su vez, el valor del archivo surge de su incorporación en el documental. Sin el film, el trabajo de décadas hubiera caído en las profundidades del olvido, tanto así como los nombres de todos los otros empleados, de todos los otros paseantes noctámbulos del hogar.

En esta línea, así como Santiago es retratado a la manera de la estirpe señorial de la Europa del siglo XV,¹⁰ también se autorretrata como parte de una genealogía de copistas medievales. El monasterio es aquí el departamento pequeño que alberga pinturas, libros, y conversaciones con sus personajes entrañables. Circula por todo el film una carga fantasmal que anuda a Santiago con gran parte de la Historia occidental y, en menor medida, oriental, y esa atadura se convierte en terreno fértil para alardear su memoria perfecta e inequívoca. Esa totalidad de la memoria lo atormenta y lo sorprende en partes

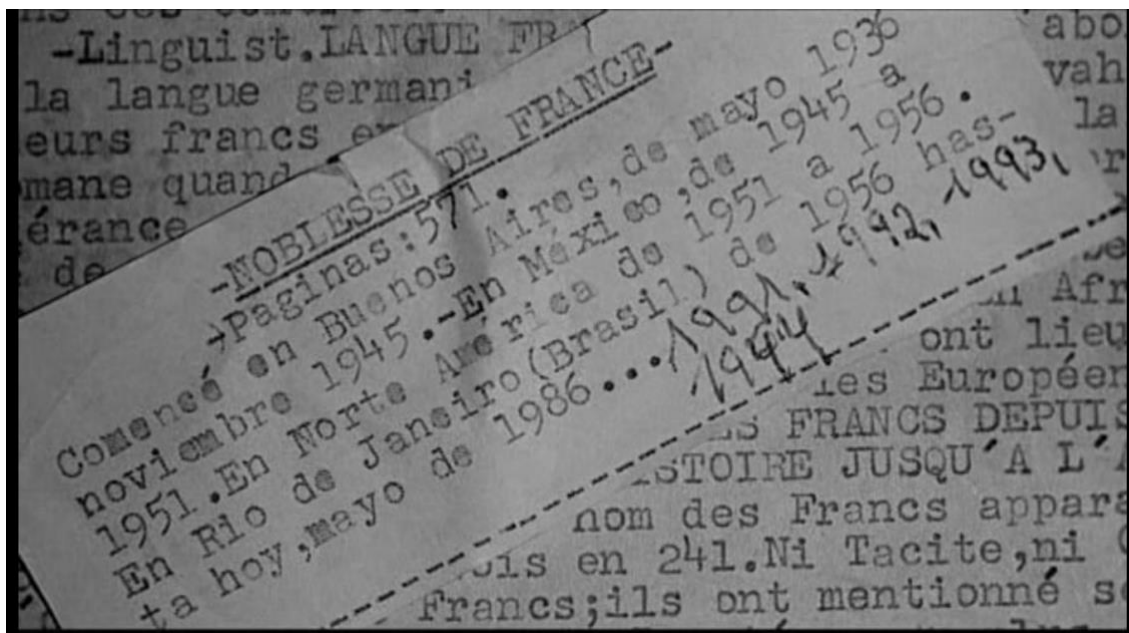
¹⁰ Por ejemplo, podemos pensar en los retratos llevados a cabo por Rafael Sanzio, quien también pintó la “Madonna Sixtina”, representación que cubría las paredes del departamento de Santiago.

iguales, y por eso, en los papeles escupe lo que él denomina como sus “abortos mentales”.

Copiar, corregir, releer, archivar, todas tareas que le posibilitan luego ahuecar la memoria, darle oxígeno para incorporar cosas del mundo presente, del que Santiago en parte toma distancia. “La escritura es un asunto grave. / No basta con recoger los restos del naufragio. / Hay que instalar, en medio de las ruinas, las marcas de la obsesión”, sentencia María Negroni (2021). Cuarenta años dedicados a transcribir y ordenar hechos históricos relevantes e irrelevantes a la manera de aquellos copistas enclaustrados que destinaban su vida a preservar lo acontecido. En línea con el análisis de Manuel González Suárez, la función del copista debe ser pensada “no sólo como algo mecánico, sino destacando su aspecto creativo” (2009: 278). La cámara se encarga de acariciar esos papeles, y dar cuenta de las adjetivaciones maliciosas o los comentarios impertinentes de Santiago a la hora de narrar los hechos. Por ejemplo, una larga secuencia comparte la pasión y la desgracia de Francesca de Rímini y su enamorado, Paolo. Una historia de infortunio que fascinaba a Santiago, y de la cual participa como festejante de la traición que da nacimiento a su amor. Para sistematizar ese trabajo, y mantener la frecuencia escritural durante cuarenta años, se necesita cierta tendencia hacia adelante, es decir, hacia el futuro. Escribir para cuidar el tiempo de su propio paso inexorable y, a la hora de “la gran partida”, escribir para un destinatario, que en este caso es el niño, “Joãozinho”.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550



Archivo y herencia. Fuente: *Santiago. Uma reflexão sobre o material bruto* (João Moreira Salles, 2007).

Por su parte, el archivo personal de João tiene sus dobleces. Por un lado, el que podemos denominar como “familiar” comprende tanto la película casera que aparece en uno de los únicos dos momentos a color de todo el film, y todo el material en bruto, transformado en el film, de Santiago en tanto uno de los protagonistas de su infancia. Por otro lado, su archivo se amplía tras la muerte de Santiago, quien lega sus manuscritos y transforma así, *post mortem*, la trama narrativa del film pensado en los primeros años de la década del noventa.

Tal como describimos en la segunda parte de este artículo, el *vitraux* que conforma la infancia de los Moreira Salles va haciéndose a medida que la voz en off trae al presente recuerdos, anécdotas, y escenas. Pero existe en el film un instante específico en el cual ese mundo idílico se hace tangible y visible para los y las espectadoras. Tras una serie de imágenes en blanco y negro del hogar de la infancia, el narrador comparte que inevitablemente al rememorar a Santiago, recuerda también su casa en Gávea. Un plano fijo de la pileta, que tantas veces aparecerá a lo largo de la película, funde a negro y da pie a una grabación familiar, con colores vibrantes. El sol cubre furiosamente el

movimiento del agua apacible y celeste, casi azul. En el cordón de la pileta, una mujer en traje de baño observa cómo juegan un hombre y un niño. Otro niño aparece por el borde, también ingresa al agua. Y otro niño más hace su aparición, después de un corte casi imperceptible entre una imagen y otra, subiendo las escaleras para salir. Pero también un cuerpo vestido, una mujer uniformada, en el borde del cuadro, casi tan imperceptible como los cortes del montaje. El silencio es ensordecedor, no deja espacio para los griteríos pueriles de un juego de verano. Entonces sí, aparecen. Dos mujeres uniformadas, bajo el rayo implacable del mediodía, realizan las tareas domésticas. Abrazan con toallas a los rezagados del juego, acomodan el cochecito para bebés, miran el oleaje diminuto del agua desde afuera. La voz en off está retirada, no tiene nada que agregar. Las imágenes se desvanecen y la cámara se encuentra nuevamente dentro del comedor de Santiago, con la voz de Márcia pidiéndole que cuente cómo eran las fiestas en esos grandes salones.

El fragmento de la película doméstica incorporado cumple con varias de las categorías que propone Roger Odin para pensar su especificidad: “El cine doméstico parece destinado a un permanente estado de inconclusión; el cine doméstico no es un texto, es si acaso un fragmento de texto [...] no cuenta una historia: desgrana fragmentos de acciones” (2010: 41).

En este caso, la incorporación de ese fragmento establece múltiples puntos de contacto con aquello que sólo la revisión del material logró decir y que está fuertemente asociado con la posición de clase de los protagonistas; elemento jerárquico que atravesó toda la filmación y que enturbió las conversaciones entre entrevistado y entrevistador. Como espectadores y espectadoras no accedemos a la identificación de cada una de las personas que aparecen en esa tarde calurosa de verano, y obtenemos sólo fragmentos de acciones, pero de acciones constitutivas que refieren a las posiciones del cineasta y de Santiago, aquel que

se refrescaba con el agua tibia y aquel otro, acalorado por fuera del borde de la piscina.

A la hora de pensar el archivo familiar de Santiago contamos con su relato oral, una trama de la historia individual que requiere de generaciones sucesoras que conserven en su haber lo contado, y lo transmitan a otros en el ritual conversacional. Como esos otros no existen, el film amplía la categoría de archivo familiar hacia todos aquellos objetos con los cuales un individuo traza una relación afectiva. Por eso, aparece un fragmento del film favorito de Santiago, *The Band Wagon* (Vincente Minnelli, 1953), de la misma manera que aparece el fragmento hogareño recién descrito, interrumpiendo la estética de los interiores en blanco y negro con colores brillantes. La escena seleccionada, en la que ocurre una “cosa linda y gratuita”, es la antesala de una de las piezas musicales compartidas por Fred Astaire y Cyd Charisse. El motivo de la predilección de Santiago por esta película no se devela, pero la voz en off destaca la transición entre la caminata y la danza como una transición sutil. Casi imperceptible, tal como el paso del tiempo del que comienza a hablar el narrador; el baile aquí como condensador de la inexorabilidad de los cuerpos transformados por surcos y amores y desencuentros y sutilezas, por la vida, por la inminencia de una muerte. La materialidad de ese film, también entre medio de reflexiones e imágenes de archivo, se homologa estéticamente con el único momento que recupera visualmente lo irrecuperable de la casa que fue y que nunca volverá a ser.

4. Conclusiones

Santiago. Uma reflexão sobre o material bruto es una película sinuosa. Lleva consigo diferentes capas temporales, pintorescos relatos de la infancia y la primera juventud, y pinta el cuadro de algunos miembros de la burguesía brasileña. Al mismo tiempo, refuerza las líneas de contacto con el pasado, y desborda los prejuicios posibles en torno a la vejez, la soledad, y el trabajo

doméstico. Si en un primer momento ese rasgo del personaje protagónico era el que capturaba mi mirada, a lo largo de los insistentes visionados encuentro una multiplicidad de capas y ondulaciones que imposibilitan asir el film a una única e inamovible categoría. Estamos frente a un documental en primera persona que engaña a los y las espectadoras con ese intercambio sutil, pero vital, entre las voces de los hermanos. A su vez, lo que se presenta como un retrato a un trabajador se transforma paulatinamente en un buceo en las profundidades inesperadas de un personaje con una memoria prodigiosa que invita a los y las interlocutoras a recordar figuras desconocidas de un pasado común, el pasado de la Historia. El retrato muta en autorretrato y vuelve a metamorfosearse en retrato. Luego del análisis, podríamos pensar que la gran protagonista es la memoria y que la repetición incansable de varias secuencias es la forma que halla la película para hablar sobre ella, y sobre la infancia, sobre la familia, el hogar, y la tristeza. Al fin y al cabo, sobre la vida y su inevitable —muchas veces aterradorante— final.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2015). "Documentales: entre la primera y la tercera persona, entre lo real y la ficción" en *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland (1982). "El acto de escuchar" en *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Bermúdez Dini, Renato (2015). "Aproximaciones teratológicas al retrato en la pintura contemporánea" en *Revista Sans Soleil: Estudios de la Imagen*, número 7, 82-102.
- Feldman, Ileana (2008). "Na contramão do confessional: o ensaísmo em *Santiago*, de João Moreira Salles, e *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho", en *Revista Derives*, volumen 5, número 2, 56-73.
- Kratje, Julia (2021). "Voces y cuerpos del servicio doméstico en el cine latinoamericano contemporáneo". Imagofagia, número 15. Disponible en: <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/302>
- Negroni, María (2021). *El corazón del daño*. Buenos Aires: Random House.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

Odin, Roger (2010). "El cine doméstico en la institución familiar" en Efrén Cuevas Álvarez (editor), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y medio libros de cine.

Ortega, María Luisa (2008). "Las modulaciones del yo en el documental contemporáneo" en Gregorio Martín Gutiérrez (editor), *Cineastas frente al espejo*. España: T&B Editores.

Priego, Carlos Cid, (1985). "Algunas reflexiones sobre el autorretrato" en *Liño: Revista anual de Historia del Arte*, número 5, 177-204.

Schefer, Raquel (2008). *El autorretrato en el documental: figuras, máquinas, imágenes*. Buenos Aires, Catálogos: Universidad del Cine. 5

*Francisca Pérez Lence es Licenciada y Profesora de Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Allí es Ayudante de primera en la materia "Problemas del cine y el audiovisual en Latinoamérica". Además, es Profesora en la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo y trabaja en distintas escuelas secundarias. Actualmente, se encuentra cursando el Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca, gracias a una beca de la Fundación Carolina. E-mail: francisca.pelence@gmail.com