

PROA
CINE

Santiago

João Moreira Salles

Brasil, 2006. 80'

Press kit

Fundación PROA
Av. Pedro de Mendoza 1929
[C1169AAD] Buenos Aires
Argentina

[+54 11] 4104 1000
info@proa.org
www.proa.org

8 únicas funciones:
Sábados 18 y 25 de
septiembre, 2, 9, 16, 23 y 30
de octubre y 6 de noviembre,
19:00 hs

Admisión general: \$ 10 /
Jubilados y estudiantes
con acreditación \$ 8

Departamento de Prensa
prensa@proa.org
[+54 11] 4104 1044

Material en CD
Textos / Imágenes de prensa

Estreno en el Auditorio Proa

Sábado 18 de septiembre de 2010 - 19 hs.



1.jpg

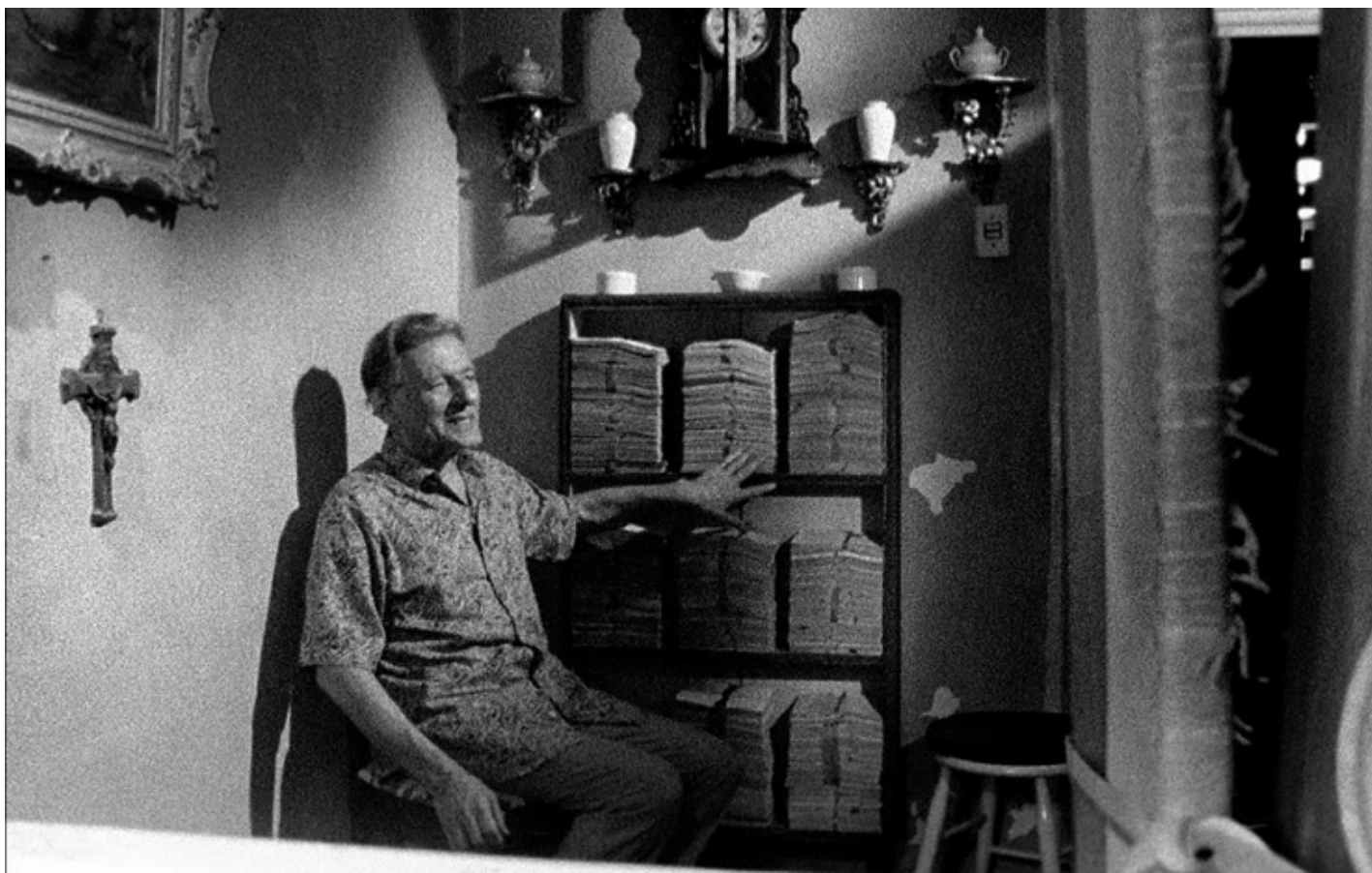
Desde el 18 de septiembre, **Proa Cine** presenta **Santiago** (Brasil, 2006, 80'), un film documental dirigido por João Moreira Salles, en ocho únicas funciones todos los sábados hasta el 6 de noviembre a las 19 hs.

A través de la historia de Santiago Badariotti Merlo, quien sirviera como mayordomo durante 30 años en la casa de su familia en Río de Janeiro, el director João Moreira Salles cuenta su propia historia y la de su relación con su familia y con un pasado imposible de recuperar. El centro del film es siempre Santiago, filmado en 1992, años después de que dejara la residencia Moreira Salles y años antes de su muerte. Santiago, nacido en Argentina, despliega ante cámara su melancólico encanto, sus recuerdos, su amor por la ópera y la aristocracia. Salles utiliza este luminoso núcleo para reflexionar sobre él mismo, sobre el paso del tiempo y sobre las distintas

relaciones de clase: patrón-empleado, documentalista-documentado.

Desde su lanzamiento, **Santiago** se presentó en diversos festivales y fue premiado como mejor film documental, mejor director y mejor montaje. Además, obtuvo una gran repercusión en la crítica internacional. En Argentina, se proyectó en la edición 2007 del BAFICI.

João Moreira Salles es uno de los documentalistas más relevantes del cine brasileño contemporáneo. Comenzó a escribir guiones para televisión en 1985 y desde ese entonces dirigió una decena de documentales, muchos de ellos premiados internacionalmente. Se destacan *Entreatos* (2004), *Nelson Freire* (2002), *Noticias de una guerra particular* (1999, codirigida con Kátia Lund) y *Jorge Amado* (1995).



2.jpg

Sinopsis

Santiago es un documental acerca del fracaso de una película. Fue rodado en 1992, pero el director no lo pudo editar en ese entonces. En 2005, el director regresó a las imágenes en búsqueda de una razón para el comienzo en falso. **Santiago** fue mayordomo en la casa donde creció el director y fue un hombre de una vasta cultura y una memoria prodigiosa, cuya idiosincrasia dejó una profunda marca en los recuerdos familiares. Reflejando los tiempos pasados, el narrador se acerca al secreto del film. **Santiago** es una película sobre la identidad, la memoria y la naturaleza misma del documental.

Ficha técnica

Santiago
Brasil, 2006. 80 minutos
Blanco y negro / Color

Director:
João Moreira Salles
Productor ejecutivo:
Maurício Andrade Ramos
Jefe de producción:
Beto Bruno
Director de fotografía:
Walter Carvalho, A. B. C.
Producción de sonido:
Jorge Saldanha
Editores:
Eduardo Escorel y **Livia Serpa**
Coordinador de producción:
Raquel Zangrandi

Sobre la película

Lento ma non troppo

por Marcelo Panozzo

En uno de los muchos momentos de belleza y verdad que **Santiago** tiene reservados, queda claro qué director supo (o hubiese podido) ser João Moreira Salles, y en qué director lo convirtió Santiago Badariotti Merlo (1912-1994), el protagonista de su último film estrenado a la fecha, ese que comenzó en 1992 y recién pudo terminar en 2006. **Santiago**-Santiago se cruzó en la vida de JMS con la forma inapelable de un precepto: harás películas únicas, las harás irrepetibles. Son las más difíciles de hacer, pero Salles lo hizo. Ese director que supo (o hubiese podido) ser también se encuentra en **Santiago**, y es el que pensaba que para acompañar los dichos del protagonis-

ta retratado hacía falta filmar un trencito de juguete, un boxeador o dos bolsas del supermercado llevadas por el viento, todo impecablemente encuadrado, como si esa sobrecargada estetización dijera algo o no fuera, simple, maravillosamente, un conjunto de planos sobre los que decir algo.

Santiago-Santiago obligó a JMS a filmar imágenes con las que pudiese dialogar, y por eso esta película pequeña es en realidad enorme.

Santiago Badariotti Merlo era argentino y sirvió durante 30 años (1956-1986) en la mansión Moreira Salles, en Gávea, Río de Janeiro. Había sido (entre otras cosas) asistente de mayordomos de una acomodada familia inglesa de Buenos Aires, pero una vez que llegó a Brasil fue convirtiéndose en el rey de una casa habituada a reyes, una residencia en la que los niños Moreira Salles se iban a dormir temprano mientras en el salón arrancaban veladas interminables en las que se daban cita presidentes, ministros y empresarios de todo el mundo, el mejor champagne posible, vestidos de gala y un piano Steinway terso y largo. João Moreira Salles entrevistó a Santiago Badariotti durante cinco días en su minúsculo departamento de jubilado, en Leblón, en 1992, y no supo muy bien qué hacer con ese material, como él mismo admite en **Santiago**, hasta muchos años después.

¿Por qué? No habla demasiado de los “por qué” JMS en la película, pero deja bastantes hilos de los que tirar. Santiago amaba la pintura, los libros, la ópera, el box y las aristocracias allí donde las hubiese. Llevaba adelante una obra-de-vida consistente en 30.000 folios A4 escritos a máquina con su propia versión-historia de la nobleza planetaria: “6000 años de aristocracia”, como él dice. Con condes, duques, reyes, reinas, desde la antigua Atenas hasta el Hollywood de la Edad de Oro, con escalas en Florencia o Hannover, no hubo linaje que quedara sin pasar por esa Olivetti, llevándose unas pocas páginas o cientos de ellas. Por ejemplo: “PEQUEÑA HISTORIA DE LA NOBLEZA ROMANA. Apuntes tomados en Buenos Aires (1936-1945), México (1945-1951), Norte América (1951-1956) y en Río de Janeiro, desde 1956 hasta hoy, junio de 1986, y... Dios dirá más adelante. Páginas: 1.056”. En la película vemos cómo Santiago se sienta junto a los estantes en los que se apilan las vidas de los mejores de la historia y



3.jpg

las acaricia y dice que con ellos ahí al lado, nunca está sólo. Que los fines de semana los saca a tomar aire y les habla. Escribe, Santiago, en su máquina: “Creo rendirles un pequeño y simple homenaje al leer sus breves huellas por este planeta. Ya cumplidos los años 40 de edad, todo cambio es un símbolo detectable del paso del tiempo. Mi actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante”.

JMS tenía 30 años cuando filmó a Santiago en aquellas cinco jornadas, y ya había pasado los 40 cuando terminó la película, cuando optó por coronarla con un pasaje particularmente emocionante de *Brindis al amor* (*The Band Wagon*), película de Vincente Minelli de 1953 protagonizada por Fred Astaire y Cyd Charisse. En la escena elegida, la pareja va caminando por un parque cuando de pronto, de manera imperceptible casi, comienza a bailar, y sigue bailando, y hay momentos en los que parece que ambos vuelven a caminar, pero enseguida los pasos son de baile nuevamente, y así siguiendo. De ese modo, entendía Santia-

go y Salles no, es la vida: un camino hacia adelante, lleno de variaciones tenues, sin retorno y sin avisos. Las curvas cerradas tienen señalización, sí, pero muy pocas veces le tocan a uno.

Santiago está allí como un extraño espejo: no le sirve a JMS para mirarse (admite que durante el rodaje no pudieron abandonar nunca los roles de mayordomo e hijo-de-los-señores), pero sí para tratar de recordar en qué giros tenues se le fueron pasando los años. “Lento ma non troppo”, dice Salles que dice Santiago, en su permanente asimilación de la vida a la ópera y a los tempos musicales. Que *Toy Story 3* y **Santiago** tengan sus estrenos en el mismo año calendario tiene su gracia: retratan con maestría el paso del tiempo, y hasta habría que probar verlas una a continuación de la otra. Son películas que nos dicen de la mejor manera posible eso que preferiríamos no escuchar: que se vive lento, pero no lo suficientemente lento como para que no se termine.

Reflexiones sobre Santiago

Por Valeria Valenzuela

La Fuga (<http://lafuga.cl/santiago-uma-reflexao-sobre-o-material-bruto/371>)

El estreno de la última obra del documentalista João Moreira Salles, **Santiago**, 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, cuyo origen está en una profunda crisis de carácter existencial.

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**, 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 enunciativo dice en relación a esa representación. En el caso de **Santiago**, 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 13 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.

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 entre actos, 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**, 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, sí, 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 interdicho, 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 filmico 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,



4.jpg

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 contruidos 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**, 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** 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.

Entrevista con João Moreira Salles

Por Yaíma Leyva Martínez

Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (<http://www.casamerica.es>)

¿Por qué después de trece años decide retomar el material filmado y hacer este documental?

Estaba en un momento de crisis personal, profesional, de la edad. Pensé que tal vez organizando el material, que tenía que ver con mi infancia, mi familia, la casa en que crecí, podría dar forma a la confusión por la que pasaba. Pero el material era prácticamente nuevo para mí. En todos esos años no lo había visto siquiera, estaba guardado. Entré a la isla de montaje no con la idea de hacer una película, sino de armar algo sólo para mí. Le dije esto a Eduardo Scorel, quien es un gran amigo y fue montador de películas de Glauber Rocha. Así que el documental se construyó con absoluta libertad, sin pensar en que se iba a exhibir.

¿Qué descubrió en ese proceso?

Muchas cosas. En primer lugar, reaprendí a montar un filme. Éramos tres editores, de generaciones diferentes. Empezamos con pequeñas secuencias de dos o tres minutos sobre el proceso de filmación, con situaciones distintas, casi como comentarios sobre cómo iba a hacer el documental original. Después me di cuenta de que yo también era un personaje del filme; así que era imposible hacerla sin incluirme. En el material original mis intervenciones, con mi voz, no existían; sólo estaban las transcripciones. Y dudé mucho antes de incluir mi primera persona en la narración. Tras un mes y medio de montaje, me di cuenta también de la relación de poder, de clase. La relación no era solamente entre director y personaje, sino además entre patrón y empleado.

Pero este documental trata acerca del tiempo...

El tiempo es crucial aquí en varios sentidos. Por un lado, el material ha esperado muchos años para ser tocado. Luego, la materia principal de **Santiago**, sus pensamientos, su vida, es tiempo, casi como un personaje de Borges: esa idea de intentar retener el tiempo a través de la memoria. Y está la idea de la muerte, algo que cuando se tienen treinta años no se piensa, y es como una abstracción; pero con cuarenta, era un problema para mí. Y el tiempo hizo mella en el material, provocó la pérdida de partes de la imagen y de instantes del sonido.

Si Santiago estuviera vivo y fuera a hacer este documental hoy, ¿lo hubiera concebido de manera diferente?

Doy gracias a Dios por no poder volver a filmarlo, porque lo hubiese hecho con algo más de gentileza, más consciente de la relación de poder. Probablemente, el resultado no sería entonces tan impactante. Santiago está tan vivo en pantalla a causa de esa ambigüedad, de esa tensión que no estaba bien explicada. Lo que se puede desear de un personaje es que sea memorable, que esté bien vivo en la pantalla. Y esta película ha sido hecha sobre la sombra de esa tensión de clase.

¿Qué ha sido de las treinta mil páginas con los apuntes que Santiago le dejó al morir?

La casa donde crecimos, y que estaba abandonada, se ha convertido en un centro cultural abierto al público. Allí, las páginas pueden ser consultadas. Ellas no tienen interés en sí, pues son transcripciones de enciclopedias y otros libros. Lo que considero bello es el trabajo de Santiago, inútil, pero que ha dado sentido a su existencia. Él hacía esto, como mismo dice en el documental, igual que los antiguos copistas, con la idea de que recordar a las personas las mantiene vivas. De cierta manera, fue eso lo que intenté hacer con **Santiago**.



5.jpg

Sobre el director

João Moreira Salles es documentalista y, desde 2006, editor de la revista Piauí. Comenzó su carrera en 1985 como guionista de la serie de cinco programas *Japão, uma Viagem no Tempo*.

En 1987 escribió el guión de *Krajcberg, o Poeta dos Vestígios*, por la que recibió los premios al Mejor Documental de Investigación del Festival dei Popoli (Florencia, Italia), Mejor Documental del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana (Cuba) y el Tucán de Oro como el mejor programa de TV de Río de Janeiro en el V Festival de Río (Brasil).

En 1987 dirige *China, o Império do Centro*, Premio Especial de la Asociación Paulista de Críticos de Arte y Premio al Mejor Reportaje de Televisión de la Asociación Brasileña de Crítica Literaria.

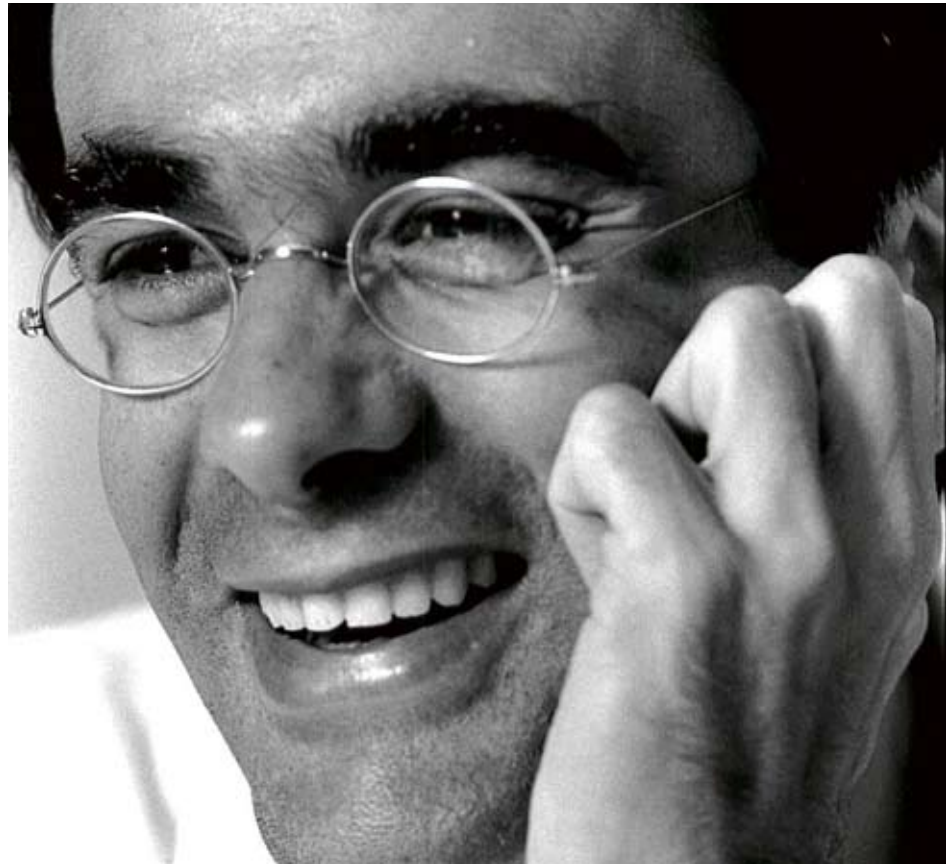
En 1989 rodó el documental *Poesia é uma ou duas linhas e por tras uma imensa paisagem* sobre la poeta Ana Cristina César, ganadora del Gran Premio del Festival Fotoptica. Ese mismo año también dirigió *América*, una serie de cinco programas documentales sobre la cultura norteamericana, grabado en los EE.UU. y transmitido por TV Manchete. Fue considerado por la crítica como una de las mejores producciones de la televisión brasileña.

En 1990 realizó un especial sobre la música negra norteamericana, *Blues*, que obtuvo el Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional du Film D'Art - Centre Georges Pompidou de París.

De 1991 a 1996 se dedicó a la publicidad y ganó numerosos premios.

En 1995, dirige *Jorge Amado*, un documental de una hora sobre la cuestión racial en Brasil a partir de la obra del escritor. Coproducido con Cameras Continentales (Francia), fue exhibido en el canal France 3 y en GNT (Brasil).

En 1998 estrenó la serie documental *Futebol*, codirigida con Arthur Fontes. Este proyecto, filmado a lo largo de dos años en todo Brasil, es un retrato del fútbol brasileño, la crónica de las vidas de los atletas en diferentes momentos de su carrera: el comienzo, la fama y el anonimato de un jugador. La serie de tres programas fue nominada como finalista de los Emmy



6.jpg

Awards de ese año en la categoría de documental internacional y fue seleccionado en el Festival Internacional de Documentales de Amsterdam. También participó del New York Film Festival donde fue uno de los finalistas de América Latina.

En 1999, Moreira Salles codirige con Katia Lund *Notícias de uma guerra particular*, un documental sobre el estado de la violencia urbana en Brasil. El escenario es Río de Janeiro y los personajes son policías, narcotraficantes y habitantes de las favelas que se ven envueltos en una guerra diaria sin vencedores. La película ganó en 2000 el premio al mejor documental en el festival É tudo verdade de São Paulo y fue finalista en los Emmy Awards y del New York Film Festival.

En 2000 Videofilmes lanzó la serie documental *6 Historias Brasileiras*. Moreira Salles codirigió con Marcos Sá Corrêa los episodios *O Vale* (acerca de la devastación del Bosque Atlántico en el Valle do Paraíba) y *Santa Cruz* (sobre el nacimiento de una iglesia evangélica en un suburbio de Río de Janeiro).

En 2003, Moreira Salles estrenó el largometraje documental *Nelson Freire* sobre

la carrera del pianista brasileño. Filmada durante la gira del artista en Europa y Rusia en 2000, la película captura imágenes de Nelson Freire en sus conciertos y en la intimidad de los ensayos y estudios en su casa. La película está salpicada de la espléndida musicalidad de Nelson Freire, venerado en todo el mundo por su talento.

En noviembre de 2004 estrenó el documental *Entreatos*, una película que muestra los momentos más reservadas de la campaña presidencial de Luiz Inácio Lula da Silva en 2002. El film revela el detrás de escena de un momento histórico a través de material exclusivo, con conversaciones privadas, reuniones estratégicas, llamadas telefónicas, traslados, grabaciones de discursos y programas electorales.

En 2006 terminó *Santiago*, un largometraje documental sobre el ex mayordomo de la familia Moreira Salles. La película fue premiada como mejor documental en el Festival de Alba, Italia y el Festival du Rêel en París en 2007.

Proa Cine

Proa Cine desarrolla desde comienzos de 2010 un ciclo que se propone dar a conocer películas de destacados directores latinoamericanos. A partir de diversas experiencias, trayectorias y géneros, esta selección compone un diverso panorama del cine independientes contemporáneo. El proyecto comenzó con el estreno del documental **Copacabana** de Martín Rejtman y luego se presentó el último film de Edgardo Cozarinsky, **Apuntes para una biografía imaginaria**. Este ciclo continúa con la proyección del exitoso largometraje **Santiago**, de João Moreira Salles, un film que reflexiona sobre la naturaleza misma del documental.

Desde 2005, Proa organiza festivales de cine independiente latinoamericano en diversos países. Desde la primera experiencia en asociación con el Museum of Fine Arts de Houston, las exhibiciones se extendieron a Monterrey (México) –en colaboración con el Festival Internacional de Monterrey y la Cineteca local–, Bérnago (Italia) –en conjunto con Bergamo Film Meeting– y varias ciudades de Argentina. Uno de los aspectos más destacados de las muestras es la selección de programadores como Diana Sánchez (Toronto Film Festival), Monika Wagenberg (Miami International Film Festival), Matías Mosteirín (productor) y Sara Mazzochi (GaMEC), entre otros.

Proa también ha desarrollado actividades de formación cinematográfica como el Taller para Desarrollo de Primeras Películas (2006-07), coordinado por Enrique Bellande, y el Taller de Creación Literaria y Cinematográfico que tuvo lugar este año, organizado junto a TyPA. Estas actividades contaron con tutores como Alan Pauls, Martín Rejtman, Rodrigo Moreno, Ulises Rosell, Diego Dubcovsky y Daniel Link.

Todas las actividades que realiza Proa Cine cuentan con el auspicio permanente de **Tenaris – Organización Techint**.