

LOS CUADERNOS DE

**CINEMA** 23

---

conversaciones

# FICCIONES ENCANTADAS

MIGUEL GOMES  
JEAN-PIERRE REHM

**NÚM. 013**

LOS CUADERNOS DE CINEMA23 están pensados para recopilar y registrar el conocimiento, la experiencia y el pensamiento relacionados con el cine. Tienen el fin de salvaguardar, compartir y promover la cultura y el quehacer cinematográficos en América Latina y la Península Ibérica. Esta publicación es posible gracias a la participación de los integrantes de CINEMA23.

LOS CUADERNOS DE  
**CINEMA** 23

conversaciones

## FICCIONES ENCANTADAS

MIGUEL GOMES  
JEAN-PIERRE REHM



FICUNAM

Cátedra Ingmar Bergman UNAM  
EN CINE Y TEATRO



CDMX  
CIUDAD DE MÉXICO

  
CINEMA 23

LOS CUADERNOS DE CINEMA23 | FICCIONES ENCANTADAS | NÚM.013  
© 2017 LA INTERNACIONAL CINEMATOGRAFICA, IBEROCINE, A.C.  
www.cinema23.com

Director de Cinema23 | Diretor de Cinema23 | Ricardo Giraldo  
Editora en jefe | Editora-chefe | Paula Villanueva Rabotnikof  
Traducción al español | Tradução para espanhol | Aurelia Cortés Peyron  
Traducción al portugués | Tradução para português | Claudia Dias Sampaio  
Diseño de portada y formación | Desenho da capa e diagramação | Cinema23, Katia Tort  
Basado en el diseño editorial de | Baseado no desenho editorial de Cítrico Gráfico  
LOS CUADERNOS DE CINEMA23, idea de Alejandro Lubezki

© Texto: Ficciones encantadas  
Miguel Gomes, Jean-Pierre Rehm

© Texto: Las voces del cine  
Roger Koza

© Texto: El deseo de ficción: el cine de Miguel Gomes  
Roger Koza

© Fotografías e imágenes: O Som e a Fúria, Universidad Nacional Autónoma de México-UNAM

Agradecimientos | Agradecimentos: Miguel Gomes, Jean-Pierre Rehm, Abril Alzaga, Eva Sangiorgi,  
Roger Koza, Cátedra Ingmar Bergman-UNAM, FICUNAM, Luís Urbano, Fabienne Martinot y O Som e a Fúria.

Edición de textos | Edição de textos | Roger Koza

Transcripción de conversaciones | Transcrição de conversas | Carlos González

Publicación gratuita, prohibida su comercialización.  
Queda estrictamente prohibida la reproducción total  
o parcial de los contenidos e imágenes de esta publicación  
sin previa autorización del editor.  
CINEMA23 celebra las diferentes opiniones de sus integrantes.

Este cuaderno se terminó de imprimir en octubre de 2017.  
El tiraje constó de 1500 ejemplares.

Impreso en México | 2017

## LAS VOCES DEL CINE

Roger Koza - Editor

En la notable y misteriosa *Redemption (Redención)*, Miguel Gomes convoca a Jean-Pierre Rehm para utilizar su voz en el capítulo que transcurre en Francia. La voz de Rehm, para quienes lo conocemos, es inconfundible, un añadido sonoro que no tiene ninguna valencia estética para la audiencia, pero que no deja de ser un signo (cinéfilo) que poco tiene de capricho y mucho de reconocimiento: el que le prodiga un talentoso y joven director de cine lusitano al director artístico de un festival francés que en principio nada ha hecho por apuntalar su carrera, al margen de que algunas de las películas de Gomes sí se han programado en FIDMarseille. ¿A qué se debe, entonces, la participación de Rehm?

Desconozco cuáles fueron las tratativas en su momento, las conveniencias y las creencias que llevaron a Gomes a convocar a Rehm, y las razones que ambos puedan argüir frente a esta inquietud. Me animo a conjeturar una razón, como si se tratara de un personaje secundario de Gomes que viniera a revelar algo que los propios personajes desconocen de sí. Creo que es válida esta estrategia, en la medida en que todo el cine de Gomes revive una de las virtudes más piadosas de la ficción: la de desobedecer las exigencias inmediatas de lo real apostando a que la imaginación pueda suministrar enunciados y escenas para sopesar y quizás modificar la experiencia de cualquier hombre.

Los festivales no son ajenos a un mal que envenena la esperanza que cualquier joven cineasta (y no tan joven también) alberga en su corazón. Una película empieza a existir cuando encuentra a su público. Los festivales habilitan una vía de encuentro y no siempre una película es elegida para participar en un festival. A Gomes no le ha costado tanto convertirse en uno de los cineastas más reverenciados de su generación, pero es probable que sea muy consciente de su suerte. También debe serlo del lugar que tiene Rehm en ese ecosistema de festivales. El director de FIDMarseille no es un hombre de consensos, poco se fía de los decretos del vaticano canino, sabe reconocer las mercancías falsas embaladas como obras maestras y es un excelente sismógrafo de las películas que redefinen el cine y que por esto mismo están en consonancia con una secreta tradición que ya tiene más de un siglo.

La conjetura es la siguiente: en ciertas ocasiones, el reconocimiento para un artista no proviene de los exitosos pases por una alfombra roja o la recurrente firma de un autor en un catálogo de consagrados, sino de aquellos que no se corrompen con las habladurías del poder y que pueden identificar la verdad de una obra y las inocentes virtudes de un cineasta. Rehm tiene eso que falta en la comunidad globalizada del cine: una mirada, libre de los compromisos, a veces vergonzantes, que muchos directores artísticos asumen con la difusa institución de los festivales. Rehm es de los que arriesga y propone caminos; Gomes, también.

El diálogo entre el cineasta y el director artístico, también heterodoxo crítico de cine, es el de dos hombres que aman el cine en serio y que no están dispuestos a abdicar frente a las constantes tentaciones para devenir mercaderes de una industria. Esa palabra, acaso inevitable, siempre confunde. Cuando en marzo de 2016 Gomes y Rehm mantenían un diálogo en el auditorio del MUAC, en el contexto de FICUNAM y la retrospectiva que este festival le dedicaba al director portugués, el cine, más allá de las personalidades de los involucrados, hablaba por sus bocas. Ese día, todos los que estábamos ahí pudimos intuir que el cine es una hermosa forma de trabajar sobre la inagotable abundancia del mundo y sus signos a través de una cámara capaz de encantar la materia dada y reinventar el destino de los hombres.

## MIGUEL GOMES

Miguel Gomes (Lisboa, Portugal, 1972) estudió cine en la Escola Superior de Teatro e Cinema de su ciudad natal. En 1996 inició su carrera como crítico cinematográfico para la revista *Público*, medio con el cual colaboró hasta el año 2000. Su trayectoria como director comenzó en 1999 con el cortometraje *Entretanto*; de ahí vendrían *Inventário de Natal (Inventario de Navidad - 2000)*, *Kalkitos (2002)* y *31 (2003)*, en los cuales ya se perfila un director propositivo con una estrategia creativa particular. Su ópera prima, *A cara que mereces (La cara que mereces)*, se estrenó en 2004. Su segundo largo, *Aquele querido mês de agosto (Aquel querido mes de agosto - 2008)*, tuvo un muy importante reconocimiento en festivales internacionales, al igual que su siguiente filme, *Tabu (Tabú - 2012)*. Su más reciente película, *As mil e uma noites (Las mil y una noches - 2015)*, entregada en tres partes, se estrenó en la Quincena de los Realizadores del Festival de Cannes como una producción que da cuenta de la situación política actual que atraviesa Portugal.

## JEAN-PIERRE REHM

Jean-Pierre Rehm (Argelia, 1961) es un teórico de cine francés, crítico y, desde 2002, director de FIDMarseille - Festival Internacional de Cine Documental. Estudió Literatura Moderna y Filosofía en la Ecole Normale Supérieure (ENS) en París. Fue profesor de Historia y Teoría del Arte y del Cine; trabajó también para el Ministerio de Cultura Francés. Colaborador de la prestigiosa revista de cine *Cahiers du Cinéma*, participa frecuentemente con críticas de arte y cine para medios especializados. Ha sido curador de numerosas exhibiciones de arte contemporáneo en Francia y en otros lugares como el Museo de Arte Moderno de El Cairo o el Yokohama Art Center de Japón.

## FICCIONES ENCANTADAS

### JEAN-PIERRE REHM CONVERSA CON MIGUEL GOMES

**Abril Alzaga**<sup>1</sup>: Bienvenidos nuevamente a esta sesión, la última de la Cátedra Bergman en el marco del FICUNAM, que hemos titulado “La reinención de la estética cinematográfica y los imaginarios de la crítica”. Después de cien años de historia, el lenguaje cinematográfico sigue construyendo una poética de la pantalla, desde la escritura del guion hasta la culminación de este proceso en el rodaje de la película.

El lenguaje cinematográfico se transforma mediante dispositivos audiovisuales que van de la mano de las nuevas tecnologías y así es incorporado a los lenguajes artísticos de la poesía y las artes performáticas en general. Dentro del panorama del cine portugués, tenemos a Miguel Gomes, que empezó su carrera como crítico de cine y nos ha dado películas muy importantes, que proyectamos acá, como *As mil e uma noites* (*Las mil y una noches*). Su película *Tabu* (*Tabú*) tuvo muy buena recepción y se exhibió en varias salas, espero que la hayan podido ver. Agradecemos a los organizadores del festival la posibilidad de que Miguel Gomes nos acompañe hoy para conversar con nosotros.

Para la charla con Miguel, hemos invitado al crítico de cine, director y programador del Festival de Cine de Marsella, en Francia, Jean-Pierre Rehm, un amigo de este festival y de la Cátedra Bergman. Agradecemos enormemente su presencia.

**Jean-Pierre Rehm**: Estoy contento de estar de nuevo acá en FICUNAM, en la Ciudad de México. Me acuerdo con mucha emoción del primer año de FICUNAM. Varios críticos hablábamos sobre Apichatpong, y esto se relaciona con la última trilogía de Miguel, porque como saben, su director de fotografía, Sayombhu Mukdeeprom, trabajó con Apichatpong. También me acuerdo de la sesión que organizó Roger Koza con Chantal Akerman, fue muy emotiva, la madre de Chantal estaba entre el público, fue realmente conmovedora. Por todas estas razones, agradezco a la UNAM y a FICUNAM. También agradezco a Miguel, todas las veces que nos hemos reunido han sido muy gratificantes, siempre es un honor

<sup>1</sup> Directora de la Cátedra Ingmar Bergman, UNAM.

hablar con él y siempre me causa una gran impresión. Tengo que decir, además, que para mí Miguel Gomes es uno de los pocos cineastas contemporáneos que narra, su voz ya aparece con fuerza en su primer corto, *A cara que mereces* (*La cara que mereces*), y se vuelve aun más poderosa en *Aquele querido mês de agosto* (*Aquel querido mes de agosto*).

**Miguel Gomes**: Gracias.

**JPR**: Creo que hay algo, no sé cómo decirlo, pero es muy difícil hablar de las películas de Miguel Gomes y una de las razones es que, creo, son como nubes. En sus películas hay muchas nubes que no están ahí para darnos un informe meteorológico ni ninguna otra clase de informe, sino simplemente son como dibujos; quizás se acuerdan de que en *Tabu*, una pareja de enamorados está mirando las nubes, y nosotros, con ellos, vemos, por ejemplo, un cocodrilo o un rostro, pero la mayoría de las veces no forman figuras perfectas, e incluso se deshacen. En el catálogo, Roger Koza —recomiendo enfáticamente que lean sus textos— escribió algo muy importante en su presentación de esta retrospectiva<sup>2</sup>: “Lo más llamativo de la obra de Miguel Gomes son las transiciones”; y creo que Roger hace una observación muy importante, ya que Miguel trabaja las transiciones entre escenas de una manera sorprendente y poco moderna, porque entiende que el mundo es más importante que su propia estética. Es muy difícil dibujar —como sucede con las nubes— un mapa del país Miguel Gomes.

También creo que se aburre con facilidad y, a la manera de un *dandy*, muy rápido. Tal vez notaron que se aburre incluso en sus propias películas, muchas veces en la mitad de la película se da vuelta y se va a hacer otra cosa, una historia completamente diferente, con un estilo completamente diferente. Tal vez por eso le resultó tan atractiva *As mil e uma noites*, sobre la que hizo no una película, sino tres.

Me gustaría agregar algo más antes de empezar la charla. Cada vez que lo escucho me sorprende porque, desde que su película se estrenó en Cannes, no ha dejado de viajar con esta trilogía por muchos países; es muy paciente con las preguntas, y sus respuestas son muy generosas. Pero me quería referir a algo que es muy poderoso para mí y se relaciona precisamente con una idea de “antipoder”, y es el principio de autoridad o autoría, dos nociones que de manera sutil y compleja están unidas. Creo que Miguel es uno de los pocos realizadores —e insisto en esto, solo se me ocurren uno o dos cineastas más— que se rehúsa completamente a aceptar el estatus de artista, de creador o, digamos, de padre. Él renuncia a ese lugar para apreciar el mundo, la gente, las nubes, por supuesto.

Gracias, Miguel, por estos maravillosos regalos, sé que solo es el comienzo de una carrera que ya es próspera y prometedora. Te pido disculpas de antemano, Miguel,

<sup>2</sup> Ver apéndice: “El deseo de ficción: el cine de Miguel Gomes”, por Roger Koza, publicado en el Catálogo FICUNAM, 2016.

porque entre mis preguntas habrá algunas que te hacen con frecuencia —no me arrojes nada, por favor, con una seña alcanza—. Como saben, después de estudiar cine, Miguel trabajó como crítico de cine en una revista portuguesa llamada *Público*. La mayoría de los cineastas de la Nouvelle Vague francesa eran críticos, y estaba esta idea de ser cineastas y críticos, hacer cine de manera crítica y escribir crítica como cineastas, de este modo existía una especie de utopía en la circulación entre ambos espacios. En la actualidad, esta experiencia se ha perdido, desapareció. Creo que cuando decidiste hacer crítica no tenías en mente la idea de la Nouvelle Vague. ¿Podrías explicarnos qué es *Público* y qué pensabas sobre el oficio de la crítica en ese entonces, en 1999? ¿Te querías dedicar a eso o ya sentías un gran deseo de hacer cine? Además, ¿te acuerdas de algunas de las películas sobre las que escribiste?

**MG:** Eres un hombre muy amable, Jean-Pierre Rehm, y estás un poco lejos, allá en ese sillón, una gran distancia nos separa, pero no vamos a hacer el amor, vamos a hablar. Muchas gracias por lo de las nubes. Sí, *Público* es un diario para el que trabajé durante cuatro o cinco años, hace mucho tiempo, en otro siglo. Dejé de trabajar ahí en 2000, y no era como lo que dijiste de la Nouvelle Vague en Francia. Creo que ellos eran mejores críticos que yo, y también mejores directores, pero ese no es mi problema, es que ellos eran muy buenos. Todo empezó por accidente: empecé de manera muy convencional, estaba en la escuela de cine, la única escuela de cine —pública— que había en Portugal. No me gustaba estar en la escuela, era muy mal estudiante. Estaba en producción porque mis calificaciones eran tan malas que no podía elegir lo que realmente quería hacer, que era edición. Solo los cinco mejores estudiantes podían elegir edición, y yo no era uno de ellos. Así que me quedé en la especialidad en la que nadie quería estar, producción; era muy malo porque no soy bueno para organizar cosas. Mejor me va desorganizándolas. Por eso, cuando terminé la carrera nadie quería que yo trabajara en sus películas, y creo que con razón. Como no podía hacer nada, pensé: “Este es el fin. Ni siquiera empecé, pero es el fin. No puedo trabajar en cine”. Entonces, una amiga que, creo, sintió un poco de lástima porque no tenía trabajo, me preguntó: “¿Crees que puedes escribir crítica para este diario?”, y le dije: “No creo, pero puedo intentar”. Así que escribí unos artículos sobre algunas películas y, para mi sorpresa, me contrataron. Estaba muy contento porque me pagaban por hacer algo que realmente me gustaba: ver películas. “Esto está bien”, pensé, y empecé a trabajar como crítico de cine.

Pero pasaban los años y cada vez me gustaba menos ser crítico de cine; para mí, ser espectador, ir al cine y ver películas se relaciona con el placer, con el deseo de ver películas. Estaba bien que me pagaran por eso, pero eventualmente pensé que no estaba tan bien y muchas veces no quería ir al cine porque lo veía como parte de mi trabajo, y me resultaba menos interesante que ir porque simplemente quería ver una película. No sé si era muy buen crítico, para ser honesto; era mejor que algunos, pero no tan bueno como otros. Para mí estaba bien, no sé qué pensaban las personas que me leían, pero para



*Aquele querido mês de agosto* (2008)

mí funcionaba porque siempre tuve una relación muy intuitiva con el cine, desde que era chico. Algunas películas me gustaban, otras no, y no sabía por qué; no es que salía del cine y pensaba “¿por qué me gustó esta película?” o “me gustó esta escena y odio esta otra”, y después lo hice porque me pagaban —soy una persona honesta—; creo que mi trabajo consistía en descubrir por qué me gustaban algunas cosas y no otras en las películas que veía. Esto me sirvió para tener mayor claridad sobre algunas cuestiones.

**JPR:** ¿Puedes decirnos cuáles?

**MG:** Pienso que lo que entendí es que —creo que ya lo sabía, pero ahora tenía más tiempo para pensarlo— una película le propone algo a cada espectador, y cada espectador es diferente. Digamos que una película es el encuentro entre algo que ya está hecho, o sea, que no puede modificarse, y alguien que, sentado en el público, se relaciona con esta cosa que ya está terminada. Tal vez por eso hay una escena en mi película *Tabu*, donde el personaje principal de la primera parte, Pilar, está viendo una película con su amigo, un pintor, y llora porque, supongo, está conmovida por lo que está viendo, mientras que el chico que está con ella duerme. Para él, la película es aburrida o quizás sea su metabolismo, quién sabe. Pero para ella la película funciona; significa que existe una comunicación o cierta complicidad que se relaciona con la sensibilidad de cada persona, su universo y sus intereses. Mi trabajo como crítico de cine consistía en ver una película sabiendo que yo no podía ser todos los espectadores sino solo yo, y debía tratar de explicar, desde mi punto de vista, cómo me relacionaba con esa película, cómo entraba en la película o trataba de entrar y hacerme un lugar en ella. Ese era mi trabajo, pero fue hace mucho tiempo.

**JPR:** ¿O sea que lo olvidaste por completo?

**MG:** No, sí me acuerdo.

**JPR:** Mencioné lo de la Nouvelle Vague teniendo en mente la idea de que ser crítico te pone en una relación crítica con tu propia obra, una vez que decides hacer cine. En tus películas hay algo importante, el texto, que aparece de muchas formas: escrito en la pantalla o dicho, y en este sentido, se presenta como un dispositivo cinematográfico; aunque tengo nuevamente la impresión de que lo que más te interesa es la importancia de narrar historias, en un estilo que podríamos llamar clásico y que se vincula directamente con el placer de narrar, y una noción de relato que atraviesa todas tus películas. Antes mencionaste la cuestión del placer, y lo que podríamos llamar —no sé si es correcto— “narración clásica” se vincula con esta noción de placer. Una historia consiste en juntar partes y tirar de un hilo que el espectador va siguiendo. Tú tienes un método que se relaciona con ese Comité Central donde trabajas con otras personas. Me gustaría preguntarte cuándo empezó y en qué consiste el método que usas para construir historias.

**MG:** Sí, tienes razón. Como saben, el cine tiene que ver tanto con contar historias como con mostrar cosas. Y yo quiero hacer las dos cosas, contar una historia y mostrar cosas. A veces no van juntas: puedes mostrar cosas sin contar historias; mostrar a alguien haciendo algo, por ejemplo, y esto podría ser interesante en sí mismo y no como un elemento dentro de una cadena narrativa que es la historia: cómo una cosa te lleva a la otra y esta a su vez a otra y así sucesivamente es como se construye una historia. A veces muestras cosas y tienen valor en sí mismas, tienen un efecto en el espectador porque te importan a ti y porque les importan a otros; en vez de contar una historia, las cosas se cuentan

a sí mismas. Contar historias y mostrar cosas que se cuentan ellas mismas son dos cosas que están bien.

En la Nouvelle Vague también descubrieron eso, que podían contar historias, y que mientras contaban historias, al mismo tiempo, podían mostrar cosas que eran interesantes en sí mismas, y esos fragmentos eran increíbles. Así que sí, por ejemplo, alguien silba muy bien, y eso es hermoso, hay que ponerlo en la película, simplemente porque es una persona que silba de manera increíble, no porque es parte de la historia principal sino porque es hermoso. Si hay un árbol hermoso y puedes quedarte unos segundos más con él, quédate con el árbol; nos quedamos con el árbol y después continuamos con la historia; el árbol es tan importante como la historia. El mundo es tan importante como las cosas que hay que contar sobre él. Volviendo a la narración de historias, ¿cuál era tu pregunta?

**JPR:** La pregunta era sobre el método que creaste.

**MG:** Por la forma en que hacía películas, empecé a entender mi imaginación, que no creo que esté mal, y me di cuenta de que no se puede, o no puedo, intentar controlar todo, tener todo controlado desde el principio. Creo que al principio no podía tener el control porque no era lo suficientemente bueno en eso; algunas cosas se me escapaban, no salían como yo pensaba: decía “¡Acción!” y al final no lograba el resultado que esperaba, sino otra cosa.

**JPR:** ¿Esto fue cuando hacías cortos?

**MG:** Sí. En mi segundo corto trabajé con niños, que son incontrolables. Me acuerdo que en la escuela de cine nos decían: “No hagan películas con niños o con animales”; bueno, no seguí esta regla y me alegro, porque a veces trabajar con lo “incontrolable” puede dar malos resultados, pero, también, resultados completamente imprevistos. Me acuerdo que estaba haciendo el cortometraje *Inventário de Natal (Inventario de Navidad)* y trabajamos con una niña pequeña, de unos cuatro o cinco años. En cierta ocasión, otro niño y yo estábamos usando su triciclo y ella no se dio cuenta hasta la mitad de una toma y empezó a llorar y a gritar, se enojó mucho. Todos los adultos reaccionaron ante la niña y la crisis que provocó. Finalmente, la escena no fue lo que yo había imaginado, sino mucho mejor. Ese fue un momento de iluminación y por primera vez me dije: “Esto es mucho mejor de lo que pensé”, así que quizás sea bueno crear situaciones en las que no todo esté bajo control, crear un sistema para que las cosas incontrolables puedan ofrecernos cosas nuevas, que no habíamos pensado.

**JPR:** Perdón, recuerdo que hablamos de esto cuando presentaste los cortos, en la sesión pasada. Dijiste que tu primera película no te gustaba o que estaba mal. ¿Tiene que ver con esto del control?



Jean-Pierre Rehm y Miguel Gomes, FICUNAM-Cátedra Ingmar Bergman, 2016

**MG:** Sí, tenía que ver con dos cosas: era demasiado controlada y demasiado poética.

**JPR:** ¿Qué significa eso?

**MG:** Significa que una película es demasiado obvia para el espectador y que tenemos que protegerlo un poco de la poética de los cineastas.

**JPR:** ¿Puedes explayarte?

**MG:** A veces el universo poético del director puede ser muy intrusivo para el espectador.

**JPR:** ¿Cómo sabes cuál es el límite?

**MG:** No sé cuál es el límite. Cuando hago una película me digo a mí mismo que sigo siendo un espectador. Cuando estoy haciendo una toma, sé si es buena o mala porque en ese momento soy el primer espectador de esa parte de la película. Y sé que cuando pienso “demasiado” me refiero a eso y digo “no, es demasiado poética”.

**JPR:** Pero dices que más adelante, no sé si te refieres a *31*, le haces justicia a tu idea.

**MG:** Sí, fue el tercer cortometraje que hice. Me di cuenta de que no me gustaba mi primera película y le pedí a la actriz que hiciéramos la película otra vez, de una manera completamente distinta. Creo que aún no existía el Comité Central; fue, de algún modo, el primer guion que tiré a la basura.

**JPR:** ¿Te refieres a *31*?

**MG:** Sí, *31*. Y les dije a los actores: “Olvídense de todo, vamos a improvisar. Ustedes y yo, vamos a improvisar todas las escenas; no sé cuándo vamos a terminar la película, vamos a filmar una secuencia por día, vamos a improvisar, y cuando esté contento con la secuencia, se van a su casa y yo me voy a la sala de edición, empiezo a unir todas las partes y los llamo de nuevo cuando esté lista, y filmamos otra”. Por eso ese cortometraje fue muy importante para mí, fue muy importante poder trabajar con la misma actriz de la película que no me había gustado, seguramente porque era una película demasiado controlada.

**JPR:** Es gracioso, si me permites, porque *31* era obvio... Se menciona en la película al Mago de Oz, por ese deambular, creo que es Jean Nicolay, ¿no?, el que tiene una remera, es el Mago de Oz. Y termina, además, con algo que me parecía la voz de Jean-Pierre Léaud, pero no estoy muy seguro, me sonaba a una película de Godard, pero no pude reconocerla, ¿quién era?

**MG:** Sí, es él, pero es la canción de una secuencia de una película, creo que *La Maman et la Putain*, de Jean Eustache, pero no fue a propósito, la puse porque me gustaba la canción, ni siquiera sabía que era Jean-Pierre Léaud. Me gusta mucho la película *El Mago de Oz*. Tiene algo que me parece, en general, muy bueno en cualquier película: gente caminando. Es algo muy bueno en el cine, no sé por qué; cuando la gente camina las cosas van cambiando, se ven distintas porque la gente está caminando. Yo quería hacer una película como *El Mago de Oz*, que es acerca de caminar, de llegar a un lugar, a Oz. Durante dos tercios de la película los personajes caminan para llegar a Oz y cuando



finalmente lo hacen, se dan cuenta de que el mago es un estafador. Lo importante era caminar, se trataba de gente caminando y para mí eso es algo bueno en el cine.

**JPR:** Cuando mencionaste a la actriz que estuvo en el primer corto y luego en *31*, te referías a Mariana Ricardo, que ha estado durante mucho tiempo en el Comité Central. ¿Cuándo empezaste con el Comité Central? ¿Con qué película y cómo elegiste a las personas? ¿Podrías explicarnos cómo funciona?

**MG:** Primero, voy a intentar explicar qué es. Si sabes algo de política, el Comité Central es una parte muy importante de varios partidos comunistas. Yo no soy comunista, pero estaba haciendo una película, *Tabu*, relacionada con el pasado colonial de Portugal y pensé que era una buena idea formar un grupo que se llamara Comité Central como una manera de contrarrestar, al menos un poco, la cuestión colonialista, un grupo con nombre marxista que hace una película sobre el período colonial. El Comité Central es un grupo de gente que durante el rodaje —para el cual no había un guion y eso era mucho trabajo para mí; además de que yo no quería hacer una película así solo— reemplaza el guion; filmábamos y después, al finalizar el día, tratábamos de pensar qué íbamos a filmar el día siguiente. En *Tabu* teníamos una lista de escenas posibles. Sabíamos la historia en líneas generales: una mujer tiene un cocodrilo, el cocodrilo va a la casa de un hombre joven y muy sexy, él y la mujer tienen un romance. Sabíamos la historia en general pero no sabíamos con qué escenas la contaríamos, así que armamos una lista de escenas posibles. El Comité Central era un grupo pequeño, dentro del equipo, que tenía la responsabilidad de agregar o sacar elementos de la lista, todos los días, teniendo en cuenta lo que ya habíamos filmado. De este modo, si lográbamos grabar una secuencia que nos gustaba, al día siguiente o esa misma noche eliminábamos las variaciones de esa escena. O, si improvisábamos una escena y aparecían ideas nuevas, agregábamos escenas o ideas nuevas; así sucedió en la segunda parte de *Tabu*.

He tenido muchas conversaciones sobre métodos de improvisación y tengo que decirte, Jean-Pierre, que cuando se sigue esta línea de trabajo, hay momentos en los que planeo las cosas de manera muy estricta, no todo es libertad. Hay directores de cine, especialmente de las nuevas generaciones, que dicen: “No necesito un guion, simplemente trabajo con algunas personas, hacemos algo y va a salir bien, porque soy libre y no necesito seguir un guion”; eso es una porquería, así no funciona. Se trata, más bien, de una combinación de cosas. A veces, para ciertas películas, y en ciertas escenas, es necesario no controlar tanto y estar abierto a diferentes posibilidades. Hay que estar abierto a las cosas y relajar un poco el control, claro, pero también es necesario desarrollar alguna forma de control. Eso es lo que yo hago, a veces trato de no ser muy controlador, pero siempre estoy consciente de que puedo recuperarlo. En el caso de *Tabu*, hacía lo que se me daba la gana, de manera caótica, pero sabía que en la sala de edición iba a tener la oportunidad de reescribir la voz en *off* del personaje que narra la historia y que este recurso sería una

forma de recuperar el control sobre la película. No sé si filmaría sin guion si no contara con este recurso. No se trata de blanco o negro, sino, más bien, de ir todo el tiempo del blanco al negro, del negro al blanco.

**JPR:** No, pero no lo pensé como una cosa *hippie*. Me acuerdo de que me decías que el nombre, más estalinista que comunista solamente, también era para asustar a la gente, era como una autoridad dividida entre dos, tres, cuatro personas.

**MG:** El nombre Comité Central es muy bueno para impresionar a los productores. Cuando estaba filmando la última historia de *As mil e uma noites*, la que transcurre en Marsella en Francia, recuerdo que estaba en un auto con un asistente de producción y con algunas personas del Comité Central (mi coautora, Mariana, mi editor y coautor, Telmo, y mi asistente de dirección, Bruno), y este hombre estaba hablando por *walkie-talkie* con su jefe y le decía: “Sí, está bien, estoy en el auto con el Comité Central”, y funcionaba, estaban impresionados; “vamos al cuartel del Comité Central”, realmente es como una película de 007. Normalmente, cuando llegas al cuartel del Comité Central hay *champaña* y esa es la mejor parte del trabajo.

**JPR:** Me parece que esta idea de “guion viviente”, como dijiste, más que una ley escrita en papel y encarnada por dos, tres o cuatro personas, es más significativa, no solo como algo que puede hacerse temporalmente, como un juego, y sabiendo que se puede recuperar el control después.

Retomando el tema de contar historias, tengo la impresión de que con *As mil e uma noites* descubriste que una historia también se escribe con urgencia. No se trata solamente de ese placer clásico al que nos referíamos, y al que se alude en el relato, sino que además responde a otro tipo de necesidades. Scheherezade, por ejemplo, no cuenta la historia por placer, sino porque el placer que su relato le causa a otros le garantiza que no la decapiten el día siguiente. En tu película, para mí, es evidente que esta urgencia es el motivo, o uno de los motivos, por los que construyes este encantamiento, lo cual está en el centro del acto de narrar. Encantamiento formado —y me gustaría saber más sobre este tema— por el uso de diferentes géneros cinematográficos: musicales, cine de aventuras, cine mudo, melodramas, etcétera. Así, por un lado está el “encantamiento” y, por el otro, digamos, lo documental. Existe un gran malentendido con respecto a la palabra documental, y en tu caso se trata más de documentar que de investigar; tiene más que ver con la recolección de información que con una investigación judicial, aunque en la segunda parte de la película aparece un juez que, precisamente, cuenta los hechos. ¿Puedes comentar algo sobre la relación entre narrar una historia y el sentido de urgencia, de amenaza, por decirlo de algún modo? Y ¿por qué esa urgencia necesita tanto una forma documental como formas diferentes de ficción?

**MG:** Existe esta idea de que si quieres trabajar sobre una situación dramática no puedes usar la ficción porque no es tan seria como la realidad. Sin embargo, yo creo que la ficción es un producto de la realidad; a veces no porque están completamente desconectadas. La ficción, de todas formas, está vinculada a un tiempo específico, a un momento en el que puedes imaginar historias desde cierta perspectiva, y esta perspectiva está completamente limitada a ese tiempo y momento. En este sentido, las historias que podemos inventar en un país que está pasando por un momento difícil estarían vinculadas con el momento que estamos viviendo. En consecuencia son, de alguna forma, un documento, son el producto, el resultado de un momento que estás viviendo, algo por lo que estás pasando. Yo comparto este punto de vista. Tú sabes mejor que yo sobre esto porque tienes más experiencia y porque el festival de documentales que diriges muestra muchas películas que no son estrictamente documentales o ficciones, y eso está muy bien para mí.

Por ejemplo, un libro como *Las mil y una noches* nos dice mucho acerca de cómo eran las cosas hace cinco siglos, cómo era la sociedad árabe. También *Don Quijote* nos dice mucho, y para mí es mucho más interesante leer ese libro que documentos sobre lo que estaba pasando en España en ese momento; documenta un imaginario colectivo, que dice cosas sobre la realidad. Claro que lo que sucedía en España no es lo que ocurre en la historia y a los personajes. No es lo que aparecería en el periódico de esa época, de haber existido, pero me habla de una sociedad de hace cinco siglos y de un tipo que inventaba historias acerca de lo que sucedía en ese tiempo; por lo tanto, existe una relación. Hice una película que se llama *Aquella querido mês de agosto*, que también fue muy importante para mí porque de alguna manera yo estaba documentado algo: a veces mi relación con las cosas era muy directa, sin planificación alguna; por ejemplo, llegaba a la fiesta de un pueblito y ponía la cámara delante de algo y eso que filmaba era completamente ficticio.

#### *Proyección de fragmentos de películas del director*

**JPR:** ¿Podrías comentar estas imágenes? Miguel Gomes actúa como el director de la película y está hablando con su productor.

**MG:** ¿Quieres que comente? Claro. Antes estábamos hablando acerca de la ficción y la realidad, y yo estaba tratando de explicar cómo ambas cosas están vinculadas desde el inicio y, además, les contaba sobre mi visita a ciertos lugares donde sucedían cosas y estas cosas no estaban contaminadas por el deseo de ficción. Pueden ser canciones, dibujos o fuegos artificiales, la bailarina de *As mil e uma noites*. La región donde filmé esa película es una región que conozco muy bien porque nací en Lisboa, capital de Portugal, y en ese pueblo donde ven a las bailarinas del vientre, que está a unos 300 kilómetros de distancia, mi familia tiene una casa. Por eso lo conozco desde chico, íbamos ahí cada verano. Recuerdo los camiones de bomberos —hay muchos incendios en esta región— y también veía esta clase de festividades donde se escuchaba este tipo de música; yo no conocía mucho ese



*A cara que mereces* (2004)

universo. Pero cuando llegué al pueblo, donde tengo una casa, nunca había visto a una bailarina del vientre porque no hay bailarinas del vientre en Portugal, hay cosas muy extrañas pero no bailarinas del vientre. Este pueblo tiene cincuenta habitantes. Esto se debe a que, en la mayoría de los casos, los pueblos pequeños del interior de Portugal están prácticamente abandonados porque no hay trabajo y la gente se va del país o a las ciudades grandes. Así que por lo general no hay nadie, menos esta clase de bailarinas. Pero llegué y me encontré con un grupo de bailarinas del vientre y dije “¡Acción!”, simplemente porque tenía la cámara y quería filmar lo que pasaba en ese lugar, pero todo esto estaba

contaminado por un gran deseo de ficción. La realidad entendida como el deseo de otros lugares, otras cosas, cosas “árabes”, por ejemplo. Y lo único que tuve que hacer fue decir “¡Acción!” y estar atento a este tipo de cosas, interesado en ellas. Aún cuando lo hubiera escrito y pensado... Nunca escribí un guion tan grande como para una secuencia como esta, era como los tres guiones de toda la película, todos juntos, era una versión previa de *As mil e uma noites*. En cierta manera no era así y a la vez sí era así: tenía la idea de hacer una película, había un guion, pero también quería incluir cosas en la película sobre las que no tuviera control, que estaban impregnadas con el mismo deseo de ficción que probablemente estaba en este gran guion... tal vez no tan grande.

**JPR:** Tengo una pregunta en relación a lo que llamaré “la familia”. En tu película hay dos movimientos, lo que me llamó la atención. Uno es este deseo de salvar a la familia, permanecer en la casa, como...

**MG:** ¡Como Spielberg!

**JPR:** ¡Sí! Quizá tu propensión a lo Spielberg esta personificada por Frances, la ballena, o la casa en *A cara que mereces*, donde siete adultos no deben de salir de la casa después de cierta hora. Pero también por el edificio grande, por ejemplo, en la segunda parte de *As mil e uma noites*. Y tal vez el Comité Central sea algo más que una patrulla de vigilancia; o hasta sea un grupo que tiene más que ver con la palabra *beloved* que, por supuesto, se relaciona con la canción de esa película.

Por otro lado, hay un movimiento en otro sentido, relacionado con la idea de romper con la familia; en *A cara que mereces*, en el último plano vemos a este hombre que dice “Adiós, amigos” después de un plano muy largo donde el hombre come solo. Y *Tabu*, por supuesto, que es una historia de adulterio. Cuando descubrí tu obra, con *A cara que mereces*, tenía la sensación de que estabas rompiendo las reglas del cine portugués, como sucedería con una familia; me daba la impresión de que el cine portugués era, en cierto modo, una familia, y tú parecías alguien que no quería ser parte de ella. ¿Tiene sentido mi planteo?

**MG:** ¡Guau! Haces preguntas muy difíciles.

**JPR:** Sé que puedes responderlas.

**MG:** Nunca pensé sobre esas cosas. Creo que los formalismos son, en un sentido, modelos de orden, y hay una especie de orden institucional en la familia. Y el cine se trata de otras cosas. Recuerdo que estaba en tu festival, el FIDMarseille, dando una conferencia, como ahora, y el hombre que hacía lo que estás haciendo tú, me preguntó por qué no filmaba en Lisboa, en ciudades, en vez de filmar en el campo. Y en ese momento no supe contestar, pero al día siguiente, o algo así, entendí que no me gusta filmar en Lisboa porque vivo

ahí y creo que, en cierto sentido, el cine, para mí, es una forma de irme, de salir. No sé si es una forma de escapar, pero sí de ir a otro lado, a territorios desconocidos, a lugares en donde no estás habitualmente. Te digo esto porque no quiero contestar tu pregunta pero, al mismo tiempo, estoy contestando una pregunta que me hizo una persona en tu propio festival. Tal vez mañana pueda contestarte, pero no hoy. De todas maneras, creo que estas cosas podrían estar relacionadas. La voluntad de irse, y la de encontrar cierta armonía, como la familia... Sobre lo de salvar la familia, no estoy muy seguro.

Por supuesto que trabajamos con cosas que tienen ciertas reglas que luego pueden desaparecer y la situación cambia porque se crean nuevas reglas, y esto también se relaciona con lo que mencionaste. A veces tenemos una película y luego una película nueva que se ve diferente porque las reglas son diferentes, reglas que tienen que ver con lo que pasa en la película o con la forma de hacerla. Tal vez mañana te digo algo sobre la familia y sobre esa idea de salvarla; no puedo responder ahora porque soy un portugués muy lento, lo siento.

**JPR:** Quizás pueda reformular la pregunta. Para retomar las imágenes que acabamos de ver, creo que hay un gesto muy sencillo que consiste en añadir momentos, y tengo la impresión de que lo haces no desde la posición de director, sino simplemente juntando partes, secuencias. Y al mismo tiempo se percibe una forma amorosa, no en sentido cursi, de entretener cosas. Incluso el niño que dibuja podría relacionarse con la persona que escribe la carta de la que nos enteramos en el periódico, y este niño también podrías ser tú como director. Creo que esa clase de sutileza es propia de tu trabajo.

En cuanto a la pregunta sobre la familia: en tus películas, y especialmente en esta, me llama la atención la relación con la música. Se escuchan muchos grupos de música popular y, como en tu corto *Natividad*, filmas gente y usas juguetes, un gesto *pop*, podría pensarse. Y *pop* es una etiqueta, digamos, muy compleja porque sugiere que la realidad es de por sí interesante y por lo tanto no deberíamos modificarla, es decir que como artistas no deberíamos interferir; implica que nada puede cambiar, que las cosas están bien como están. En este sentido, creo que lo *pop* y la familia están estrechamente relacionados. Tal vez puedas hablar sobre esto en relación al uso de música popular, como las secuencias de karaoke o cuando están en el radio o también el grupo de música en *Tabu*, por ejemplo.

**MG:** Cuando digo que me interesa entender el imaginario colectivo, en *As mil e uma noites*, por ejemplo, intento hacerlo a gran escala, es decir en la dimensión de un país, aunque no sea un país tan grande. Supongo que la cultura *pop* tiene que ver con las “grandes escalas”, lo que involucra a mucha gente, por eso es popular.

Algunas de las canciones que aparecen en esta película no son las que me gustaría escuchar cuando, por ejemplo, me levanto a la mañana; es decir, no elijo canciones porque yo tenga cierto apego a ellas, tal vez un poco pero no tanto como los personajes de la película. Me interesa el interés que ellos tienen con relación a estas cosas, quiero filmar eso, esa relación.

Con respecto a la idea de unir cosas, de construir una cadena, en las proyecciones (de aproximadamente diez minutos) que les mostró Jean-Pierre, pasamos de los juegos artificiales a un grupo de música, de un niño que está dibujando un camión a un camión de verdad. Para mí, las cosas están conectadas y no es porque pertenezcan a una misma familia de cosas. Por ejemplo, los dibujos y los bomberos no están relacionados, pero este chico está dibujando un camión de bomberos porque los ve pasar prácticamente todos los días, y esto se debe, a su vez, al hecho de que en esta región hay muchos incendios. El chico dibuja camiones de bomberos porque forman parte de su imaginario y, después, vemos la realidad que se parece un poco al dibujo. Tal vez el camión está un poco estilizado, pero así son los camiones que tienen ahí.

Por lo tanto, las cosas están conectadas. No sé si alguien pensaba preguntarme esto, pero yo a veces me pregunto por la duración de los planos y la cuestión del ritmo en una película. Creo que a veces se pueden hacer planos de varios minutos, de diez minutos. Como no trabajo con cámaras digitales, ese es en mi caso el tiempo máximo de un plano, a lo sumo once minutos, y cuando un plano tiene esa duración, la gente suele decir que es una película lenta. Creo que la velocidad en el cine no se relaciona con la duración de un plano, sino con la manera en que te mueves de un lugar a otro. Si vas del punto A al punto B y, como suele suceder en la vida real, no están en un mismo espacio, es decir, están en dos lugares distintos; esto te puede llevar tiempo. En cambio, en el cine, una secuencia, aunque sea larga, te permite ir del punto A al B que está realmente lejos, y así viajar muy rápido. Para mí, esa es la velocidad en el cine: ir de un lugar al otro muy rápido, porque puedes cortar y mostrar el punto A y el punto B. Así que no tiene que ver con la duración de un plano.

Creo que no contesté tu pregunta, pero estoy conversando, de todas maneras.

**JPR:** Lo intenté dos veces, de maneras distintas, pero no importa. Al principio estabas diciendo, creo que eso es un *jump-cut*, no sé nada de edición. Bueno, tú estudiaste producción en la escuela de cine y sacaste malas calificaciones, puedo entenderlo.

Me gustaría que hablaras otra vez sobre lo que hiciste en *As mil e uma noites*, porque para mí, que rodaran la película durante catorce meses seguidos es un acto político. Sé que ya lo has dicho al menos mil veces, pero ¿podrías decirlo de nuevo? Ya que hablaste sobre la extensión de planos y secuencias, de una manera muy concreta, me gustaría que digas algo sobre la edición, que tiene una función muy particular en tu forma de trabajo, especialmente en *As mil e uma noites*.

**MG:** ¿Cómo filmé la película? Al principio no tenía un guion, no sabía qué iba a filmar ni qué historias iba a contar, o cuáles serían los personajes, qué harían. Inventaba, les proponía a los demás una forma de hacer cine que se fue transformando en esta especie de pequeña fábrica artesanal: trabajábamos con algunos periodistas que investigaban cosas que les parecían interesantes, convertíamos la información en ficción y después hacíamos un *casting* de actores (o no); después filmábamos y editábamos. Al mismo

tiempo, empezábamos de nuevo el proceso, porque la película no era sobre una sola historia; yo quería tener todas las historias posibles, así trabajamos durante más de un año.

En cierta forma, eso es producir una película. Fui un muy mal estudiante en la clase de producción porque existía esa fricción. El problema era que había un manual de producción que te decía cómo se debía hacer una película, cómo hacerla de una manera normal, la manera para que los productores no pierdan dinero: debes intentar hacer una película lo mejor posible, pero de manera controlada, racional. Así que yo empecé a crear formas no tan racionales (en contraste con lo que decía el manual) y, de algún modo, me puse en el lugar del productor, pero en un lugar más cómodo porque no tenía sus responsabilidades. El productor podía terminar en la cárcel o golpeado si no le pagaba a la gente, pero yo no era el responsable, yo simplemente inventaba maneras de hacer películas, inventaba formas no convencionales. Y creo que los resultados de la película, lo que muestras en la película está muy vinculado con la manera en que la haces. En parte, mi trabajo es proponer una manera no convencional de hacer películas porque no quiero una película estándar, nosotros hacemos otra cosa. No sé si es mejor, pero es diferente.

**JPR:** No sé si todos saben que filmaban prácticamente todos los días, ¿no?

**MG:** No, no seas tan romántico, no filmé casi diariamente.

**JPR:** Pero casi durante catorce meses seguidos.

**MG:** Trabajaba todos los días y filmé, de esos catorce meses, creo, dieciséis semanas. Una semana normal era así: el lunes, hablar con los periodistas y empezar el primer borrador de una historia; el martes, de nuevo el *casting* de actores para la siguiente historia, y a la tarde, a la sala de edición para ver cómo iba la historia que ya habíamos filmado; el miércoles, seguir con el guion que habíamos empezado el lunes y a la tarde, vestuario. Hay una película, no sé cuál es la historia, no es la que estoy escribiendo ahora, y no sé cómo va a ser, pero sé que hay algo que tiene que ver con el vestuario que es esencial, entonces tengo que hablar con el departamento de vestuario. El jueves, ensayo con la actriz de una de las historias que están todavía en proceso, no sé cuál. El viernes sigo trabajando. Me estoy cansando solo de contarlo, pero esta semana no filmamos.

El jueves recibimos una llamada: “Tenemos una situación: un grupo de policías van a manifestarse mañana frente al Parlamento”. Y dije: “Bueno, no estaba en los planes, pero llamamos a la producción y mañana filmamos”; nos dijeron: “No, no, necesitamos dos días” y contesté: “No podemos decirles eso a los policías, tenemos que filmar mañana porque solo van a estar ahí mañana”. Y fueron bastante buenos, porque primero dijeron cosas malas de mí, como que era un dictador o algo así, pero el viernes, dos horas antes, dijeron “Está bien, vamos”. Llegamos al lugar y filmamos a los policías. Así fue, un proceso muy largo, pero no filmábamos todos los días. Si hubiera filmado



todos los días, mi productor habría tenido que vender su casa, estaría viviendo en la calle. Filmar todos los días, y en 35 mm, durante un año, creo que habría significado un gran problema financiero.

**JPR:** Me refería más bien al rodaje de la película. Me acuerdo que, a veces, filmabas los fines de semana, como el aniversario de la Revolución, creo que fue sábado o domingo. Y me impresionaba mucho que trabajaras como si estuvieras en Hollywood, es decir, sin parar.

Hoy, para la mayoría de los rodajes, se hace todo en un lapso de tiempo bastante breve y el trabajo es muy intenso pero, también, enloquecedor. Tú, en cambio, trabajabas día a día, respondiendo a una situación de crisis que quieres resolver. Creo que debo dejar un poco de tiempo para las preguntas, pero antes quisiera mostrar otro fragmento: cerca del final de *Aquele querido mês de agosto* vemos cómo se registran no las imágenes sino los sonidos, y cómo se entrelazan realidad y fantasía.

*Proyección de un fragmento de Aquele querido mês de agosto*

**MG:** Esta película dura dos horas y media y termina porque un director estúpido obliga al sonidista a aceptar que debe limitarse únicamente a la realidad, y por eso la película no es lo suficientemente buena y termina. Este es el fin de la película, porque yo, este tipo que cambió las reglas, el director estúpido, obliga al sonidista, ese hombre que está medio loco pero sabe que esto es hacer cine, sabe que la realidad sola no hace una película, y por eso las películas se hacen tanto con el mundo exterior como con el mundo interior. Y cuando el sonidista le dice que sí al director, ya no hay película, termina.

## SESIÓN DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS CON EL PÚBLICO

**Pregunta:** ¿Crees que la vida tenga su propio guion y que de alguna manera tú tienes la capacidad de leer ese guion o te gustaría leerlo? ¿O crees que la vida de alguna manera quiere comunicarnos algo?

**MG:** Te refieres a la vida, ¿verdad? Que la vida tiene su propia historia, su propio guion, sí, claro, pero no estoy muy seguro de que sea la misma historia que en el cine. Para mí, el cine tiene que relacionarse con la vida y capturar o dar visibilidad a algunos elementos de la realidad, elementos que ya tienen una historia y mucho de ficción. Con eso se hace cine, con cosas que existen y con cosas que no existen.

**P:** Me da la impresión de que te gusta que algunas cosas sean azarosas porque si pudieras controlar todas las partes de una historia no parecería tan viva.

**MG:** Sí, es cierto. Creo que eso es muy importante. Es algo que muchos cineastas ignoran y que es muy sencillo, muy básico. Pero a veces las películas no tienen en cuenta ese hecho tan importante que es que estamos vivos, no estamos muertos, y esto debería ser un tema muy importante en el cine: estar vivos significa que las cosas suceden en un presente siempre renovado y cambiante. Y suceden de manera imprevisible. Por eso creo que el cine no debería ser tan libre como la vida, es decir, tan inesperado. No obstante, es necesario crear algunas ventanas para que lo imprevisible suceda también en el cine. Creo que hacer cine implica un proceso orgánico y cuando empiezo a hacer una película es muy importante para mí no saber lo que voy a hacer el último día de la filmación. Aunque a veces puede suceder que lo que pensé al principio sea parecido a lo que terminé haciendo. O sea, no es una tragedia si esto sucede.

**P:** ¿Cómo abres esas ventanas que mencionabas, en especial con relación a los actores profesionales y los no profesionales?

**MG:** A veces no soy yo el que abre esas ventanas, sino los actores. Por ejemplo, los actores de la segunda parte de *Tabu* no sabían lo que iban a hacer, conocían la historia en términos generales, pero no teníamos un guion, así que lo único que sabían era que los invitábamos a experimentar con algo que no estaba determinado de antemano, el resultado del proceso de trabajo, donde ellos eran muy importantes, por supuesto. A veces, es la película la que te guía y te dice hacia dónde ir. Los actores profesionales, por ejemplo, tienen que estar seguros desde el comienzo y no es fácil porque están mucho más expuestos y tienen menos defensas que cuando trabajan en una película convencional y saben de antemano lo que van a hacer, y pueden, además, planear su trabajo. Así que entiendo perfectamente que



Tabu (2012)

los actores no acepten trabajar conmigo. Creo que lo extraño es que acepten. Pero tengo la suerte de que muchos lo hacen.

A veces sólo hacen lo que está por escrito y ya, y pueden hacerlo bien o mal pero yo soy el responsable de lograr que parezcan estar actuando bien y no mal. Me interesa el naturalismo en el cine y a veces me gusta que los actores, que los personajes, hablen como lo hacen en la vida real. Eso es bueno a veces, aunque no siempre es necesario y a veces no quiero eso, quiero que hablen de una manera distinta, porque lo que vemos no es la realidad, es cine. Por eso creo que a veces es incluso necesario que los actores no

hablen como lo hacen en la vida real. No puedo, por supuesto, pedirle las mismas cosas a un actor profesional que a uno no profesional.

Hace rato pasaron la segunda parte de *As mil e uma noites*, compuesta por tres historias. En la primera, el protagonista principal es un actor no profesional y su trabajo es increíble. Nunca podría decirle a un actor que camine como lo hace él. No podría dirigir a un actor para que hiciera eso, lo vi caminar en la tercera parte de la película, en el bosque, y no conozco a ningún actor portugués que pudiera caminar así. Para esta película era muy importante tener en cuenta la forma de caminar porque el personaje se está escondiendo de la policía y tiene que andar. Hay una segunda historia donde trabaja una gran actriz del teatro portugués, y su personaje es alguien que intenta controlar la vida sexual y la virginidad de su hija. Como actriz, ella tiene una gran capacidad para resolver cosas, componer papeles, pero para mí era necesario que hablara mucho y no podía pedirle a una actriz no profesional que hablara como lo hacen las actrices profesionales. La forma en la que habla dice mucho, habla de su situación, de lo que está pasando en la película, aunque sea de manera artificial, y dice mucho acerca de lo que le está pasando al personaje. Así que, para mí, hizo un trabajo excelente porque es una actriz excelente. Pero no le puedo pedir a esa misma actriz que camine como el actor no profesional; de la misma manera, no le puedo pedir al actor no profesional que hable como la actriz profesional. En una de las historias, el protagonista tiene que obedecer tres órdenes: “callado”, “camina” y “métete algo a la boca”. Así, el perro cumple esas órdenes muy bien. Esta historia es muy distinta de las anteriores, requiere una forma diferente de actuar; tengo que entender con quién estoy trabajando y qué quiero en cada momento, no le puedo pedir al perro que haga lo que hacen los actores, obviamente, se entiende ¿no?

**P:** Con respecto a tu última película, hay diferentes capas y narradores, todo parece volverse más y más profundo hasta que de pronto ¡bum!, se da una relación muy particular con la realidad o con la historia. A veces, parece que las historias son un poco absurdas y de pronto empiezas a contarnos todas esas historias, que son muy duras, sobre la realidad social actual de Portugal. Creo que hay un ir y venir entre las historias absurdas y estas historias que son muy duras. Y todas parecen relacionarse con el presente.

**MG:** Sí, creo que no podía elegir, es decir, ver historias de naturaleza social e historias muy realistas no implica ninguna contradicción. Yo quería trabajar con el deseo y con el universo de *As mil e uma noites*. Trataba de personificar el deseo en el personaje del sonidista de *Aquele querido mês de agosto*, que acabamos de ver. En *As mil e uma noites* está presente el deseo de cosas que nunca existieron pero que nos gustaría que existan, que puedan ser inventadas.

También está la otra cara de la moneda: un director tonto que te dice que tienes que registrar cosas que están ahí realmente, que existen de verdad... El problema es que solo quiere eso, no quiere que el sonidista ponga cosas de su propia imaginación. Y en *As mil*

*e uma noites*, por ejemplo, es un mundo de imaginación y las historias fantásticas son lo más fantasiosas posible y, al mismo tiempo, se relacionan con lo que pasaba en Portugal mientras filmábamos. Lo que queríamos era que la realidad y la fantasía se comunicaran, no porque yo buscaba imponer una conexión entre ambas porque yo quería, sino porque pensábamos que las conexiones ya estaban ahí, un poco como vemos en las secuencias que acaba de mostrarnos Jean-Pierre. En esos diez minutos pasamos de una cosa a otra, y están conectadas, quizás no de una manera muy clara o evidente, pero en la vida tampoco sucede así. En el cine sí, el cine te permite conectar los deseos con la realidad, de formas muy diferentes o a través de diferentes medios.

*As mil e uma noites* también es acerca de la conexión entre el mundo que todos compartimos y un mundo más personal o individual: el de los deseos, que pueden ser los deseos del guionista, de los que hicieron la película o de Scheherazade.

**P:** Para mí es muy claro que tus películas siempre son críticas en términos políticos y con relación a la economía de Portugal. Quisiera saber si te interesa hacer crítica sobre cuestiones vinculadas a la cultura y a las relaciones interpersonales, a la vida de la gente en Portugal. También me gustaría que nos hablaras sobre la historia de amor en *Tabu*. ¿Cuáles son los elementos portugueses en esa historia? Veo algunas cosas como ese personaje trágico en la historia de amor, sus sentimientos de culpa o arrepentimiento, pero no sé si solo funciona dentro de la historia o si también funciona como una crítica a la sociedad portuguesa.

**MG:** Creo que observar una sociedad no excluye un enfoque singular o particular de las cosas, por ejemplo, los recuerdos de alguien. No deberíamos tener miedo de mostrar contradicciones. La contradicción es incluso algo que busco. Puede haber una contradicción entre un sistema político terrible, como el colonialismo, y los recuerdos felices de un individuo que vivió en ese sistema. Y creo que las películas se vuelven más interesantes cuando involucran este tipo de tensiones, fricciones entre cosas de naturalezas prácticamente opuestas.

Como decía, creo que hay una mirada crítica, no solo de la política en Portugal sino también de la política de Europa de los últimos años, y no quiero ocultar esa mirada, pero tampoco creo que el cine sea un lugar para juzgar o condenar. Por eso no es una condena, sino una mirada crítica. Y no creo que exista, o que yo tenga, un concepto de los portugueses en general como para decir: “Los portugueses son esto o aquello”; hay muchos portugueses y en mi película, *As mil e uma noites*, hacen cosas muy distintas y por eso es tan larga, porque hay muchos elementos, que pueden, incluso, ser contradictorios. Creo que los portugueses pueden ser todos esos personajes, desde los ricos hasta los actores.

Para mí era muy importante hacer una película sobre Portugal con *As mil e uma noites*. Y hay algunas escenas de la segunda parte, donde tres personajes empiezan a hablar al mismo tiempo y también los animales. Hay una película que también mostré acá, se llama

*Cântico das criaturas* (*Cántico de las criaturas*), en la que, por un lado, hay humanos, pero son humanos muy diferentes, como San Francisco de Asís y Santa Clara, y también hay animales que hablan. Existe una gran contradicción entre el modo en que San Francisco ve las cosas a través de sus deseos y los deseos de los animales. Hay que ver todas estas cosas, no sé cómo son los portugueses, hay muchos, y muy diferentes.

**JPR:** Creo que ya es hora, muchas gracias por la paciencia. Gracias, Miguel. Un gran aplauso para este gran director.

**MG:** Muchas gracias, Jean-Pierre.

**AA:** Gracias, Miguel. También queremos agradecer a TV UNAM por hacer posible que esta charla llegue a otros espacios; gracias a FICUNAM y a las embajadas de Francia y Portugal por su apoyo y por traer las películas de Miguel Gomes. Gracias, Miguel, por estar aquí con nosotros. Los esperamos en la clausura de la edición de este año de FICUNAM.

\* FICUNAM 6.ª edición - Cátedra Ingmar Bergman, 29 de febrero, 2016



## EL DESEO DE FICCIÓN: EL CINE DE MIGUEL GOMES

Roger Koza

En *A cara que mereces* (*La cara que mereces*), la ópera prima de Miguel Gomes, asistimos a las consecuencias de una enfermedad de sarampión en un joven que está por cumplir treinta años: una asociación casi onírica de situaciones bastante delirantes que constituye fundamentalmente toda la segunda parte del filme. El inconsciente del personaje principal invoca a siete *Doppelgänger* suyos, los cuales habitarán su casa y deberán cuidar de él. Lo que sucede de ahí en adelante transgrede cualquier imperativo realista que se le quiera adjudicar al cine. Otro sistema de selección de acontecimientos se pone en marcha y lo interesante se desplaza a una modalidad de conexión de hechos que la propensión de la conciencia no suele fijar en su funcionamiento diario.

Antes de que Francisco, el protagonista de *A cara que mereces*, se enferme, él y su novia participan de una obra teatral interpretada por niños. Literalmente, él se pasea de aquí a allá disfrazado de *cowboy*, como si fuera una encarnación lusitana viviente de Woody de *Toy Story*. El sarampión, por otra parte, no es una enfermedad de adultos.

Primer postulado, o intuición para situar el cine de Miguel Gomes: la infancia es una edad que trasciende la propia niñez en sí, aunque es en ese estadio concreto de una vida donde se aprende a reconocer el deseo de ficción. ¿En qué consiste ese período? En la infancia es posible desarrollar una cierta aptitud perceptiva y espiritual por la cual todo lo que está presente en el mundo concita interés y asombro. En la indelible edad del no saber, preguntar implica poner en funcionamiento una voluntad de saber que está ligada principalmente al relato.

En un pasaje menor pero fundamental de *As mil e uma noites: Volume 3, O encantado* (*La mil y una noches: Volumen 3, El encantado*), Scheherezade se encuentra con Paddleman, un joven hermoso y semental sensible que ha tenido más de 200 hijos. Ni bien se conocen los posibles amantes se cruzan con unos niños, quienes empiezan a formular preguntas de todo tipo. Los hijos de Paddleman quieren saber sobre el origen de los bebés, la naturaleza del viento, el vigor de los animales y aquello que se desconoce del mundo porque se está muy lejos. Scheherezade no responde científicamente, sino a través de lacónicas

soluciones parciales en forma de relato. La escena es magnífica y en cierta medida sintetiza la intuición acerca de la infancia como edad de iniciación al hábito de construir relatos. La escena también deja constancia de que esa es también la edad de creer en las creencias. Es decir, creer en el mundo en ese estadio es fácil; el escepticismo adviene tardíamente. Todo esto es algo que se puede ver muy bien en la primera carta de *Redemption*, el capítulo correspondiente a la infancia de Pedro Passos Coelho, cuando este, de niño, se siente desolado y les escribe a sus padres ausentes.

¿Qué es una ficción? ¿Qué es en el cine hacer ficción? A diferencia de la ficción literaria, en la que la palabra no tiene que confrontar directamente con su referencia, operación inconmensurable respecto del cine debido a que el espacio literario prescinde de la presencia de lo real, Gomes advierte para el cine una relación consustancial e insustituible entre lo que se entiende por ficción y documento. La evidencia fugaz de esa intersección se puede observar en una secuencia muy placentera de *As mil e uma noites: Volume 3, O encantado*, cuando Scheherezade y su padre conversan despegados del suelo en un asiento de la rueda de la fortuna. Ellos pertenecen a otro siglo y son figuras propias de un universo puro de ficción, pero el contexto elegido remite de lleno al presente y todo lo que se divisa por detrás y hacia el fondo poco tiene que ver con ellos. Este ejemplo, en verdad, es menor, un indicio circunstancial, pues la extraordinaria *Aquele querido mês de agosto* (*Aquel querido mes de agosto*) trabaja sobre esos elementos en su propia poética de construcción, de lo que se predica la naturaleza documental de la ficción como a su vez la afirmación contraria, la naturaleza ficcional de lo real. Con ese registro amoroso que Gomes dedica a todos los habitantes de Arganil, la primera parte del filme no es otra cosa que la preparación de ese filme que se va a rodar y que será presuntamente el filme en sí. Así es que la segunda parte será el filme prometido, o algo parecido a lo descrito con anterioridad. La paradoja es que esa segunda parte, curiosamente, no será del todo distinta a la primera. He aquí una cierta circularidad virtuosa entre el mero registro de lo real y su imitación lúdica.

Una vez más, ¿qué es la ficción? Un personaje de Gomes en *As mil e uma noites: Volume 1, O inquieto* (*El inquieto*) recorre las fauces de una ballena con una antorcha diminuta en sus manos. Allí será atendido por una médica y su asistente, como si el interior del inmenso animal fuera una clínica. En la conversación que mantienen, la médica dice: “Esta poderosa máquina, que fue pagada por el pueblo y ofrecida para usted, es una contadora de historias. Y contará la historia de sus próximos días. Va a contarla a través de los registros de la aceleración del pulso, los gráficos de taquicardia y las sinapsis de las arritmias. Y para que la historia sea menos árida, usted va a escribir en un cuaderno una descripción de sus acciones”. Más allá del escenario inverosímil y del lenguaje metafórico de la médica con el que se hace referencia al electrocardiograma, la metáfora puede ser reapropiada para emparentar la ficción con una máquina (popular) de contar historias, acaso con efectos medicinales sobre el cuerpo, por la que el paciente o narrador, al poder redescubrir y establecer ciertas causalidades entre los distintos eventos de su vida, conjura

la repetición inerte de los hechos sin teleología alguna, como también hace frente al deletéreo efecto de los relatos del poder desprovistos de ingenio que reducen la vida de un hombre a su desempeño económico. Es por eso que el gran gesto político de Gomes en su reciente trilogía sobre la crisis portuguesa es vindicar la ficción, la mayor aventura de la inteligencia sensible y el remedio insustituible por excelencia. El abandono de la ficción es una abdicación espiritual tan irreparable como la pauperización del trabajo en todos sus órdenes. Rabia e imaginación, documento y ficción, he aquí las coordenadas simbólicas de *As mil e uma noites*.

Para terminar, un comentario al paso, un breve señalamiento acerca de una de las más hermosas marcas del cine de Gomes: las transiciones. Los cambios de un escenario a otro, el pasaje de una historia a otra, los cambios de tiempo en el relato son tan singulares como encantadores en su cine. Se podrían citar varios ejemplos, como el *travelling* inicial en *Entretanto*, en el que el salto de los jugadores de *rugby* culmina en el cielo, o la perspicacia narrativa para introducir el pinzón en *As mil e uma noites*. Pero la transición más sobresaliente del cine de Gomes es aquella que tiene lugar en *Tabu* en el momento en que Santa, Pilar y Ventura se encuentran en un *shopping* después del entierro de Aurora. Sentados en ese lugar, casi imperceptiblemente, los sonidos del África colonial van entrometiéndose en el espacio visual, enrareciendo la relación entre el tiempo y el espacio. Ventura empieza su relato del pasado acerca del amor prohibido vivido con Aurora y esa edad pretérita llega primero en forma sonora. Sin saberlo, ya estamos en África, y cuando la imagen lo confirme, el bienestar que producirá ese pase mágico es indescriptible. Esas transiciones en el cine de Gomes son gloriosas, pues identifican el momento exacto en que la ficción empieza a hacer su trabajo sobre el imaginario y sus efectos de encantamiento quedan a la vista.

\* Catálogo FICUNAM 6.ª edición, 2016

