laFuga

Cao Guimarães

El abismo que se forma entre yo y el otro tiene una cosa misteriosa que pasa y que no es explicable

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Cine ensayo | Cine experimental | Adaptación literaria | Cotidianidad | Cultura visual-visualidad | Espacios, paisajes | Estética - Filosofía | Lenguaje cinematográfico | Técnica cinematográfica | Brasil**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.
Fotografías: Cristóbal Valenzuela.

Cineasta, artista visual, fotógrafo... las clasificaciones se quedan algo cortas con la inquieta actividad del brasilero Cao Guimarães, valido tambien para la diversa y rica plasticidad de su obra audiovisual, que puede ir del trazo documental etnográfico a la abstracción poética y experimental, pasar por la ficción de personajes a un conceptualismo marcado... una obra libre, abierta al mundo, los objetos, detalles, y gestos del otro que pudimos ver en parte durante la retrospectiva dedicada en Fidocs 2013. La conversación comenzó ahí y se continuó meses despues en Bafici luego del estreno de *O homem das multidões* (2013).

Cocina, micro-dramas

Iván Pinto: ¿De que se trató la master class?

Cao Guimarães: Hablé del *Cine de cocina*, de hacer un cine doméstico un poco más artesanal, la cocina como un sitio de la casa donde me encuentro fuertemente con la otredad, el otro. Cuando las personas van a mi casa, a una reunión o una fiesta, van a la cocina y se quedan en la cocina, el sitio tiene un magnetismo total, lugar de un encuentro con el otro, y este encuentro, el abismo que se forma entre el yo y el otro, es donde nace la obra. Para mí la cocina es un poco eso, un tipo de segmentación de ingredientes diversos, donde vas mezclando todo para hacer una cosa.

Entonces hablé un poco de eso, de mi relación con la realidad, mis métodos. Hablé de una metáfora que creé un poco para simbolizar esta relación con realidad, que es si tú imaginas la realidad como la superficie de un lago, tienes tres formas de aproximarte: una, te quedas ahí sentado al margen del lago contemplando estas aguas. Ejemplo, tengo trabajos muy contemplativos como *Da janela do meu quarto* (*La ventana de mi habitación*, 2004), que parten por un filtro de mi mirada, de mis sentidos. O pego una piedra y la lanzo ahí en el lago, esa piedra es como un concepto o como una proposición que va a hacer temblar el agua, que va a modificar la realidad, que va a interferir en una sensación de causa y efecto, donde el sentido de autoría se queda un poco fuera.

Entonces tengo trabajos que son más propositivos en ese sentido, por ejemplo *Rua de m***ão dupla** (*Calle de doble sentido*, 2002), que es una instalación y un largo, donde le digo a dos personas que no se conocen se intercambien de casa por 24 horas, y ahí ellos van a filmar la casa del otro desconocido en un principio, después filmo a esas personas hablando sobre quien imaginas era ese otro. Son experiencias, simplemente lancé un concepto, creé una perturbación en la vida de otro, de una realidad de un otro. Luego, una tercera vía, uno puede lanzarse a sí mismo al agua, una cuestión de inversión, como por ejemplo el trabajo en el que voy a vivir ahí como un ermitaño, diez, quince días,

tengo una cuestión de inversión, hay una realidad que no es la mía, y ahí se está cumpliendo con la película.

I.P.: Siempre está en todo caso, la cuestión de la experiencia sensible como un elemento fundamental...

C.G.: Sí, yo creo que todo arte tiene esa prerrogativa, la experiencia sensible mezclada con la experiencia intelectual, soy muy instintivo, me gusta pensarme como un vagabundo que va pasando por cosas, y algunas cosas que me conmueven, que me hacen mover me dan ganas de registrarlas de alguna forma. Entonces esas cosas son obviamente registradas o son aumentadas, por los sentidos, son como una esponja, funciona así. Nosotros somos como unas esponjas expuestas a miles de fenómenos, lo que pasa es que me gustan mucho los micro fenómenos, los micro fenómenos de la forma, o los micro dramas de la forma, como se lo postula... una forma es un personaje, y en sí mismas un drama de la vida también, no solo los humanos tenemos drama, las cosas también, ¿no?...

I.P.: Bueno, y en obra ahí hay una pasión por el objeto, por los objetos...

C.G.: Sí, por las personas también. Pero el arte puede ser una simple hormiga, puede ser una piedra, puede ser una persona, un ermitaño, un actor, una burbuja...

: Claro, en ese sentido el cine como tal, en general es un cine de ficción y tiene esta gran sujeto del discurso por vía del drama emocional pero que finalmente también es un discurso, y siento que en tus películas hay espacios para ampliar un poco las zonas, desmarcarse un poco de ciertos sistemas más clásicos...

C.G.: Sí, porque el cine estuvo muy influenciado por la palabra, por la literatura, cuando nació, como un bebé mezclado, ¿no? Incursiones cerca de la pintura, de la literatura. El cine es audiovisual, imagen-sonido... la palabra es uno de los elementos del sonido, y el cine empezó con los escritores, los dramaturgos, los actores de teatro. Entonces quedó como impregnado de la palabra, del guión, el aspecto narrativo dramático fue muy importante en estas otras artes.

Yo pienso que mi trabajo tiene un poco una función de liberación de eso, vinculado a otros campos de pesquisa, más ontológicos en relación a imagen y sonido, dos elementos esenciales para el audio-visual.

Derecho a la belleza

I.P.: Me pasó algo muy particular con tu obra, que es el de un cierto derecho a la estética, un cierto derecho a la belleza, pienso aquí incluso en la presencia en tu obra de cuestiones sociales muy concretas, *Brasilia* **(2011)**, *Sin peso* **(2007), que es sobre en un espacio en la feria, una venta ilegal, pero sin embargo tu a partir de eso, reconstruyes audiovisualmente a tu manera, recortando la realidad.**

C.G.: Sí, eso es muy fuerte en mi trabajo porque es una cosa natural, es también una forma de mirar, es un ciclo, es mi tiempo personal. Yo voy muy despacito, muy lento, y soy un poco tranquilo entonces eso pasa un poco en el tiempo, yo creo que la películas tienen un poco de ritmo de los directores, ¿me entiendes? Eso pasa un poco en *Andarilho* (2006) también, yo creo que tal vez de mis películas donde más me permití una dilatación del tiempo que va un poco, contra el ritmo evolucionado del mundo audiovisual, cinematográfico.

I.P.: En *Andarilho***, a mí me parece que podríamos decir es una película que también tiene esta dimensión como estética y ética. En términos de cómo te acercaste al personaje es casi un manifiesto respecto al cine, dejando ser, dejando ir al** *andarilho***... está muy junto a la temática conceptual con la propuesta estética...**

C.G.: Sí, tiene una gestión ética, y una gestión humana, esa cosa que hablé en *La cocina del otro*, de ese abismo que se forma entre yo y el otro, tiene una cosa misteriosa, que pasa y que no es explicable, que es la ternura de la mirada por ejemplo ¿Porqué alguien va abrir su vida para mí? Para mí depende de la forma que en que llega esa persona y si se va a basar de igual para igual, cualquiera sea la situación...y ahí hay una gestión misteriosa, no hay explicación para eso, son formas de relación

humana de vida...

I.P.: Esta dimensión igualitaria tiene una dimensión utópica en el momento que pasa a ser una imagen...

C.G.: Sí, es casi como un contrato intuitivo, no firmamos nada pero algo paso ahí... la película para mí es un momento de encuentro, nada más que un encuentro, solo que yo estoy de este lado, y usted está de este otro lado. Pero es un encuentro y un contrato, utópico, ficticio e intuitivo no declarado de que algo vaya a pasar, pero hay una confianza, un sentido de confianza de que alguien, yo que soy el proyecto de la cosa, que estoy haciendo el cuadro, cuando compones alguna cosa, ahí está sucediendo el lenguaje que está haciendo algo subjetivo, no existe objetividad, imposible... Entonces este otro que está allá, está recortado por mi mirada, de alguna forma se dispone a esto, ¿por qué se dispone? Ahí está cuestión misteriosa y eso es lo que quiero decir... es una gestión que no es por la plata... es por miles de cuestiones, a veces es por la plata también porque me agrada pagar a los personajes, también algunos no quieren recibir...

Cartografía

I.P.: Hablemos de *Accidente* **(2006) que es una especie de cartografía. Está por un lado el mapa, la categoría espacial, el nombre, el Estado y abajo de eso uno podría decir estas tú, está la película... y la película no da muchas pistas solamente da esa pista y hay que entregarse...**

C.G.: Accidente es lo opuesto del determinismo... La película tiene una estructura de poema, de la ciudad que son dos líneas narrativas, una de la historia del poema y otra de las historias que acontecen en cada ciudad accidentalmente. Ocasionalmente esperábamos lo que la ciudad quería decirnos a nosotros, no impusimos una dirección para lo que queríamos filmar. Estábamos como esponjas, en la posición de la esponja, entonces hago una película dirigida por el poema y por cada historia que pasó accidentalmente...

I.P.: ¿Por cada ciudad un poema?

C.G.: Sí, porque nosotros hicimos con los nombres de la ciudad un poema, encontramos en la gestión de los nombres de las ciudades, que son como 800 ciudades... empezamos a jugar con esas palabras hasta hacer un poema, elegimos e hicimos varios poemas con los nombres de las ciudades, elegimos los mejores, veinte nombres de ciudad, y fuimos a veinte ciudades hacer una película donde la estructura era el poema construído

I.P.: Ahora comprendí eso, no lo había entendido bien, aparte son nombres muy particulares...

C.G.: Sí, son nombres muy exquisitos, muy extraños, muy bonitos, la producción no tenia traducción para español en este caso, pero ahí en portugués se crea una historia, ¿no?: es como un poema de amor... aguas rojas, dolores del campo... donde se pierde, texto abierto, Pedro, Pasto, ciros, ternura, aguas rojas, sangre, dolores de campo, no recuerdo muy bien el poema pero es algo así...

I.P.: Bueno, hay algo ahí, ya me tincaba pero ahora te pregunto directamente hay una relación con el azar...

C.G.: Sí, pero una técnica de collage... el proceso fue eso de cortar las palabras, de componer poemas con las palabras de la ciudad, tiene una cosa del arte más conceptual, una cosa así, y el resultado es un poco más, lírico. Hay una proposición, un concepto anterior, una piedra lanzada en este lago, para que siguiésemos la realidad administrados y guiados por un poema, por los nombres de la ciudad.

El hombre de las multitudes

I.P.: Tu última película *O homem das multidões***, dirigida junto a Marcelo Gomes, tiene un carácter muy marcadamente de ficción, con personajes, ¿Cómo ocurre ese cambio como de metodología?**

C.G.: Bueno, yo creo que casi todas mis películas cambian mucho: *Calle de doble sentido*, *Accidente*, *Andarihlo*, no tiene nada que ver una con la otra. Esta es la película donde hubo un proceso más largo en el tiempo, ya que empecé hacer el guión con Marcelo Gomes hace como hace ocho años más o menos. Yo lo invité a él porque quería hacer algo, la tercera parte de *La trilogía de la soledad*, que

empezó con *El alma de hueso* (2004), *Andarihlo*, quería hacer algo sobre la soledad urbana en una gran ciudad. Y me recordé de este cuento de Edgar Alan Poe *El hombre de la muchedumbre*, que es un personaje que me interesaba muchísimo del siglo XIX del inicio de la gran ciudad, un cuento muy importante para toda la literatura que viene después, todos escribieron mucho sobre ese cuento de Poe, y decidimos hacer una adaptación levemente inspirada en este personaje pero en una metrópolis del siglo XXI en Brasil.

La metodología giró en torno a construir a un personaje así, empezamos a escribir un guión y ahí luego otro personaje surgió que es el personaje femenino de Margot para contemporaneizar un poco, hacer ese contrapunto dos tipos de soledad distinta. Y ahí claro para conseguir eso es un proceso mucho más largo, con más gente, con actores, empezamos a hacer una especie de documental sobre gente solitarias, hicimos varias entrevistas con gente que vive sola, que sufre de soledad en la gran ciudad, ese fue un material muy importante para que creáramos también la conceptualización de la soledades de la película. Y pensábamos también en tal vez encontrarnos un no actor profesional para hacer el papel de los dos, pero al final quedamos con dos actores profesionales, a pesar de que el actor principal viene más del teatro que del cine , pero era lo menos chacreado de los actores, es mas tiene una peculiaridad, un minimalismo en la forma de expresión que es muy buena, de gestos, que fue muy buena.

I.P.: Me parece que entra acá un elemento de panificación, visual mucho mayor quizás de otras películas tuyas anteriores, incluso se nota en la construcción del cuadro, y en la forma de contenerlo, pasar de la cosa horizontal a un plano vertical…

C.G.: Siempre y en todas las películas tengo un cariño, una atención especial a esta cosa plástica, de la imagen y hago esto naturalmente y no planifico mucho antes de filmar, pero naturalmente tengo una intención siempre, una compulsión a componer bien el cuadro, yo soy fotógrafo y hubo una cosa importante que fue todo el trabajo anterior no solo con los actores, con el guión, con la dirección de arte, con la búsqueda de las locaciones, también con una creación de la imagen que usaríamos para la película.

Entonces yo tenía la pregunta sobre como transmitir conceptualmente la noción de muchedumbre, o de claustrofobia por ejemplo que da la muchedumbre ¿no? Un hombre en medio de la muchedumbre que es una cosa…me gustaría una imagen claustrofóbica ahí pensé en este cuadro que obviamente es un agujero mas claustrofóbico que el horizontal que es una cosa más abierta. Entonces fue por ahí pensando un poco en la dramaturgia del personaje, en el tipo de personaje que buscaríamos como interpretar ese sentimiento del personaje fue por esto que, decidimos por el cuadrado y no el rectángulo. Era una forma de rebelarse también contra el rectángulo, el 16x9… vas a una tienda de tv siempre hay pantallas de 16x9, hoy porque vas a un museo y las pinturas no tienen dimensiones obligatorias, cuadrado redonda… ¿porque el cine tiene es cosa tan industrializada? También y lo que fue más revelador durante las imágenes, fue la posibilidad que se abrió de potencializar el fuera de campo, lo que está afuera del cuadro que eso para trabajar el sonido, el movimiento de los actores fuera del cuadro, una cierta independencia del movimiento de la cámara con el movimiento de los actores, todo eso tiene un poco un pensamiento que fue durante las imágenes que empezamos a descubrir, potenciando el dialogo con los espectadores…

I.P.: Con Marcelo tenías ya cultivada una relación de antes con su cine, ¿sientes alguna afinidad con su forma de trabajar, con sus perspectiva, como labura él?

C.G.: Sí, conocí a Marcelo cuando estaba haciendo la edición de su película *Cinema, aspirinas e urubus* (2005) en belo horizonte porque vivía ahí la editora de la película, y yo tenía terminada ya *El alma del hueso*, y de *La ventana de mi habitación* que es un corto y ahí conocí en una fiesta en la casa de la editora, él había visto de *La ventana de mi habitación*, y ahí el se enamoro completamente con la película, después me dijo después de haber visto, *El alma del hueso*, yo he visto los primeros cortes de *Cinema, aspirinas e urubus*. Y empezamos hablar de cine, descubrimos que tenemos muchos puntos en común, de identidad de todo eso nos gustamos de algunos tipos de cine que son parecidos, y quedamos amigo, y la amistad es lo principal de la unión, y quisimos hacer algo juntos. Si teníamos formas muy distintas de trabajar, pero sus trabajos anteriores me gustaron mucho, *Viajo porque preciso, vuelvo porque te amo* (2009), *Cinema, aspirinas e urubus* son formas diferentes de cine pero son muy, tiene como, la soledad siempre estaba ahí un poco la contemplación, la melancolía, los

personajes el tiempo, todo eso tenía en común, nuestro cine, entonces no fue tan difícil hacer cine juntos.

Como citar: Pinto Veas, I. (2014). Cao Guimarães, *laFuga*, 16. [Fecha de consulta: 2026-11-06] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/cao-guimaraes/694