laFuga

Miguel Gomes

Dejar entrar la vida en el cine

Por Antonia Girardi

Tags | **Cine contemporáneo | Cine de ficción | Cultura visual- visualidad | Espacios, paisajes | Estética - Filosofía | Lenguaje cinematográfico | Portugal**

Antonia Girardi es Licenciada en Estética, Diplomada en Teoría y Crítica de Cine y Magister C en Estudios Latinoamericanos. Es co-autora de los libros El novísimo cine Chileno (Uqbar, 2011) y Film on The Faultline (Intellect Ltd, 2015). Actualmente hace clases en el Diplomado en Teoría y Crítica de Cine de la Pontificia Universidad Católica de Chile, programa en FIDOCS el Festival Internacional de Documentales de Santiago, y coordina los Laboratorios Audiovisuales del archivo digital www.contenidoslocales.cl

Antonia Girardi: Ayer, en la clase abierta en Santiago de *Filmar la identidad***, conversando con C. Leighton y S. Wolf, dijiste que cuando habías llegado sabías un par de cosas de Chile, pero que ahora, si te preguntaran, dirías que sabes cada vez menos. Raúl Ruiz, en** *Cofralandes* **(2002) -una serie "documental" sobre Chile en tono de diario y apuntes de viaje- dice: "y yo que quería decir Chile, y me salió quién sabe qué". ¿Te resuena en algún sentido su frase?**

Miguel Gomes: Sí, creo que cuando no sabes nada, o sabes muy poco, tu relación con los lugares, a falta de experiencia, se construye en base a algunas generalidades y abstracciones. Yo nunca había estado acá, tenía algunas impresiones, pero después, al llegar, la realidad es contradictoria, la gente es diferente. Decía esto en el marco de la discusión abierta por *Filmar la identidad*, porque creo que al contrario de la historia (que enhebra los momentos históricos para hacer una teoría explicativa de los comportamientos de la gente a partir de lo que sucedió), o de la sociología (que intenta recolectar una serie de datos para sacar conclusiones sobre cuál es la identidad de un pueblo), el cine decide tomar otros caminos. Para mí su objetivo no es tanto decir cuáles son esas conclusiones, sino la posibilidad de captar y atrapar las cosas que existen, es decir, la realidad. Filmar los lugares, la gente y lo que hacen.

Parece evidente, pero si apunto la cámara hacia acá, voy a tener una cosa diferente que si pongo la cámara hacia allá; entonces, cada vez sabes menos porque es imposible conocer las cosas de una manera definitiva. Todo está cambiando y la realidad es múltiple. Creo que el cine sólo presta un buen servicio si logra encarar esa diversidad que existe en el mundo y en las sociedades, en vez de decir "el mundo es así", y ya está, cosa que me parece muy tonta.

A.G.: Decías ayer, que en tus películas y en el cine en general, habría que partir por el deseo. El deseo de filmar y de filmar específicamente la memoria; una memoria de cosas que existen y de cosas que no existen. ¿En qué lugar crees que se sitúa dentro de tu propio cine esa necesidad de hacer tangibles los fantasmas a la que te referiste?

M.G.: Empezamos a hablar de esto cuando mostré esa escena del final de *Aquel querido mes de agosto* (2008) donde el director de la película (que soy yo, pero que es un personaje) le dice al sonidista: "que tonterías haces, Vasco, estás captando cosas que no se escuchan en realidad" y él me dice: "yo tengo esos poderes de atrapar la realidad". Pero no es él, es el Cine. El poder de capturar las cosas que existen, pero también los deseos. Si quiero escuchar algo bello, el cine tiene la posibilidad de materializar ese deseo, porque el cine se hace con lo que existe pero también con los deseos, con los miedos. Con la realidad y con el imaginario, yo creo que ambas cosas están mezcladas. Por ejemplo, en *Aquel querido mes de agosto*, hay un momento donde alguien está cantando en un Karaoke. Su interpretación no es muy buena, pero él está cantando con ganas. Es un plano, lo filmo cantando

durante casi dos minutos, ¿qué estoy grabando en ese momento? ¿Un hombre que canta? Eso es la realidad más material, hay alguien que está delante de mí, y yo con mi cámara lo capto; pero también, al estar cantando una canción que cuenta cosas, estoy captando algo del imaginario. Para mí, el imaginario está muy presente, existe muchísimo en las canciones, en la cultura popular. Entonces, de la manera más simple, filmando de frente a un hombre que canta, ya estoy captando dos cosas: el registro de un hombre, la realidad, alguien que está ahí y existe, que vive en ese lugar, y el imaginario: algo que él comparte con otros portugueses que disfrutan escuchando canciones populares. Entonces la realidad es al mismo tiempo imaginaria. Después filmo otra cosa, que son las ganas que él tiene de cantar esa música. Los karaokes me encantan porque muchas veces la gente que va canta muy mal, y ahí hay algo que me parece lindo que funciona análogamente en el cine: yo creo que el cine tiene la generosidad de aceptar los deseos del mundo y de la cosas. Hay una especie de pacto, un pacto de ficción.

A.G.: Me llamó mucho la atención, al menos en *Aquel querido mes de agosto* **y en** *Tabú* **(2012), que este pacto de ficción con el espectador también se traslade al ámbito geográfico o de lo cartográfico. Esta idea de fundar territorios de ficción… por ejemplo el Monte Tabu, ¿dirías que existe?**

M.G.: No existe en la realidad, existe esa película, en *Tabú*. Creo que tiene que haber una cierta fidelidad a la geografía, quiero decir, si estoy en Chile o si estoy en Portugal, no puedo hacer cine como si estuviera en Hollywood. Entonces, creo que hay que aceptar lo que es propio, distintivo de una región o de un lugar, pero también acceder a transfigurar ese lugar. Porque estás imprimiendo allí tus deseos, deseos que pueden traspasar la lógica de ese lugar. Entonces no hay un Monte Tabu, pero la ficción es la posibilidad, como decir: *no es la realidad, pero podría serlo*, eso es la ficción. Se trata de que el espectador acepte un pacto, tal como el que hacemos con los niños. Los niños tienen una disponibilidad increíble para aceptar ese pacto, porque quieren escuchar historias. Es una necesidad que se manifiesta desde la infancia, yo pienso que cuando vamos creciendo, perdemos un poco esa disponibilidad. Del mismo modo en que es importante mostrar que estamos en Chile, que Chile tiene una historia así, que no es como en otro lugar, que tiene paisajes muy diferentes, desde la Patagonia al desierto, creo que el cine tiene la posibilidad de rescatar algo de esa fe, o inocencia para aceptar la ficción y tomarla en serio.

A.G.: Esto quizás es un desvío pero, me gustó mucho también la secuencia donde se presenta a Mario en Tabú, porque siento que es un personaje muy de ficción, evidentemente cinematográfico. Podría haber sido una historia escuchada por ahí, o sacada de muchas películas de ese imaginario, de aventuras, de…

M.G.: Sí, para mí, el mundo es una reserva de historias. Existen las memorias verdaderas, es decir, la memoria de las cosas que viviste, de la gente que conociste, de sus historias, en fin, lo que pasó contigo y tu vida. Pero también las historias que leíste en libros, que viste en películas. Todo ese mundo es parte de nuestra memoria: mundos de ficción y mundos reales. Entonces para mí, el personaje de Mario, u otros personajes de la película, son todos posibles para inventar y trabajar, no hay una materia más noble que otra, para mí todo debe ser mezcla.

Por ejemplo en la primera parte de *Tabú*, en la parte de Lisboa, los personajes son mujeres mayores que tienen vidas muy normales y sin grandes sucesos, sin gran excitación. Vidas aparentemente muy banales. Yo creo que hay espacio en el cine para esa gente, pero también para historias de cocodrilos, amores imposibles y de grupos de rock. Para mí no es necesario elegir. Las historias del cotidiano, que aparentemente no son cinematográficas, tienen tanto interés como lo tiene el imaginario más novelesco, o propiamente "de cine".

AG. Te preguntaba lo del Monte Tabu, porque él era una especie de "falso geógrafo". Como el personaje de Vasco en Aquel querido mes de agosto que graba los sonidos que él quiere, que él desea, Mario también inventa territorios. Es una escena que pasa muy rápido quizás, pero el hecho de que los monos despeguen de la pared esos mapas "de ficción", me pareció revelador.

M.G.: Es interesante lo que me dices, del centenar de entrevistas sobre *Tabú*, nadie me había preguntado por los mapas que dibuja Mario. Es verdad, hace mapas muy bonitos pero poco científicos. Mario está muy conectado con la ficción, creo que lo viste muy bien. Es un personaje que desea ser muchas cosas, tiene como cuatro nombres: *Boss*, *Africano*, *Padre*. No se preocupa mucho por

la exactitud, construye mapas con su imaginación e inventa mundos. Hay algo que tiene que ver con el colonialismo también. Creo que lo que ha hecho el colonialismo es, entre otras cosas, instalar una mala idea de la ficción. La "Mala ficción" es ir a un lugar a filmar, y hacer que ese lugar se parezca a otro lugar, ignorando su especificidad.

Creo que al hacer una película debemos poner allí algo de nuestra imaginación, del mundo de la ficción, pero sin ignorar la realidad de ese lugar. Mario es un personaje que encarna esta mezcla y tiene esa conexión con el mundo de la ficción. Es el cantante de la banda, y es tan falso, que cuando canta lo hace con voces diferentes, porque claro, las versiones que escuchas no son cantadas por el actor, sino que por otras bandas: *Los Ramones*, *Les Surfs*, etc. Pero, no obstante, el espectador puede aceptarlo porque hay una especie de verdad interior en la ficción. Es decir, los sonidos que Vasco logra poner en sus grabación de la película, acaban por ser tan importantes como los sonidos reales.

A.G.: A propósito de esa verdad interior, quería preguntarle por el embarazo de Aurora. Cuando Ventura dice: "Aurora creció dentro de mí de manera absoluta y totalitaria", me pareció que tanto la experiencia amorosa, como la cinematográfica podrían funcionar aquí como una suerte de embarazo. Es como si la historia de Aurora contada por Ventura, o escuchada por Pilar y Santa, también creciera dentro de nosotros, como espectadores, "de manera absoluta y totalitaria".

M.G.: No sé... nunca lo había pensado así. Lo que me parece interesante del cine es que quien finalmente hace las películas, es el espectador. Es como si las películas estuvieran incompletas y el espectador es quien las termina con su manera de mirar, con las cosas que le interesan y que proyecta sobre la película. Ya me dijeron otra cosa sobre el embarazo y la historia de amor, y tal vez sea verdad. ¿Será que Aurora tuvo miedo de ser madre, de la responsabilidad de ser madre, y se refugió en una historia de ficción, en un amor imposible para ignorar la realidad?

A.G.: Su embarazo nunca se trata de modo realista, escuchamos *baby* **a cada rato en las letras de las canciones, pero su guata no crece casi hasta el final. ¿Con qué se relaciona esta decisión?**

M.G.: Teníamos sólo un pequeño equipo en África, éramos como diez. Intentamos filmar su vientre creciendo, pero no lo logramos muy bien. Tampoco era muy necesario, creo. Digamos que el bebé es como la realidad que está creciendo. No se puede ignorar que ese bebé va a nacer, y Aurora lo ignora casi hasta al final. La situación de Portugal en los años sesenta tenía un poco que ver con eso, con la negación de la realidad políticamente, porque Portugal fue el último país europeo que dio la independencia a sus colonias africanas. Cuando toda Europa ya había aceptado que el colonialismo es un régimen imposible de mantener, Portugal intentaba ignorar la realidad (mediante una guerra que terminó en un golpe de estado en 1974), tal como Aurora se empecina en vivir dentro de su historia de amor, a pesar de que es evidente que tarde o temprano esta criatura va a nacer. Aurora puede ignorar el "tic-tac, tic-tac, tic-tac", pero inevitablemente, la situación va a hacer "boom". Portugal estaba en la misma situación política, porque intentaba ignorar que era imposible mantener un régimen político colonial. El colonialismo desapareció como sistema político, pero existe de otras maneras, siempre hay alguien que intenta explotar a los que no tienen otra posibilidad que la de aceptar las condiciones de los más fuertes, ahora en un nivel económico tal vez, pero bueno, eso es otro tema.

A.G.: A partir de "Paraíso perdido" y "Paraíso", da la impresión de que Tabú se estructura en torno a dos tiempos y territorios coexistentes. ¿De qué manera eso tiene que ver también con el imaginario colonial?

M.G.: La película se llama *Tabú* y nunca se escucha la palabra África. En la primera parte, "Paraíso perdido", nunca se habla del pasado. Es como si sólo existiera el presente, por eso el tiempo se cuenta en días: *27 diciembre*, *28 diciembre*. En la segunda son los meses que pasan: *Febrero*, *Marzo*, es un tiempo mucho más amplio. Tengo la impresión que en "Paraíso perdido" no hay ni futuro, ni pasado, sólo presente, y la gente se ocupa de sus pequeñas actividades de cada día. Es el tiempo de hoy, y como nunca se nombra el pasado es algo así como un tabú. En un momento de la película, Aurora, la vieja que delira con cocodrilos, y dice tener las manos manchadas con sangre, muere. Otro personaje, Ventura, mira hacia su pasado y comienza a contarnos la historia de Aurora, quebrando ese tabú del presente. *Aurora tenía una propiedad en áfrica*, dicha por Ventura, es la primera frase de "Paraíso", pero también, la primera frase de un libro y de una película muy conocida *Out of Africa* (Sydney Pollack, 1985), con Meryl Streep y Robert Redford.

Para mí esa relación entre dos territorios y entre dos tiempos resulta evidente. Hay un momento en la primera parte en que Pilar está viendo una película. No ves lo que está viendo, sólo accedemos al sonido, es una canción. Ella está llorando. ¿Qué película ve? En "Paraíso", la segunda parte, escuchas la misma canción...

A.G.: ¿La de *The Ronettes***?**

M.G.: Sí, pero en versión de *Les Surfs*, un grupo de Madagascar de los años sesenta, que canta en español. Entonces es la misma canción, y ahora es Aurora quien está llorando, escuchando a Ventura por la radio, que está en otro lugar tocando *live* esa canción. ¿Será que en la primera parte, Pilar ya está mirando la segunda parte de la película? Yo no diría que es tan matemática y objetiva, pero hay una relación. Es como si en la primera parte de la película, el pasado y la memoria sólo existieran por el cine; a través de la ficción y del deseo que tenemos de ficción. Entonces, no sé si la segunda parte es una construcción de Pilar con sus memorias de cine, o la imaginación de Santa mientras lee *Robinson Crusoe*. Una está leyendo un libro, otra va siempre al cine. ¿Será que el pasado es la ficción que ellas construyen a partir de esa experiencia? ¿Será que lo que cuenta Ventura, al parecer ya muy viejo y tal vez un poco gagá, es la verdad? ¿No será que está haciendo su propia película? Qué importa...

Existe el deseo de ir más allá del presente, del día a día, hay un gran deseo de ficción. Para mí la segunda parte es como un regalo que se ofrece a los personajes de la primera parte de la película.

A.G.: Siguiendo esa lógica no necesariamente matemática, el prólogo podría ser también una especie de regalo para el espectador, ¿no?

M.G.: Claro, sí. África aparece en esa primera película que Pilar está viendo, de un explorador de ficción de una época imprecisa (de principios del siglo XX, o finales del XIX, poco importa cuándo es).

La segunda parte, la parte de Aurora y Ventura en África, es casi una película en sí. Hay un cocodrilo al inicio, en el prólogo, y después, en la segunda parte, vuelve a aparecer un cocodrilo. Estamos en África y no se habla de África, omisión que para mí ya está inscrita, por ejemplo, en la relación de Aurora y Santa. Santa es una africana, una portuguesa de origen africano. Hay una relación casi paranoica entre Aurora y Santa, algo muy raro, que tiene algo que ver tal vez, con una especie de culpabilidad casi colonial. Yo quería hacer una película donde viéramos a una viejita que dice cosas muy raras, que parece que está loca, que dice que tiene sangre en las manos, y cosas muy dramáticas. Y, luego, vemos que sí, que tal vez no esté tan loca, que tenía cierta culpabilidad, que tenía un cocodrilo, que no estaba delirando. Cuando escribimos esta película, pensamos que la estructura tenía que ser así.

A.G.: ¿Y, el hecho de que tú narres el fragmento de explorador...?

M.G.: Eso fue muy práctico, por falta de recursos. Ya en *Aquel querido mes de agosto*, por falta de plata había participado todo el equipo técnico, y en *Tabú* teníamos la idea de hacer lo mismo. De otra manera, construir una sociedad colonial, en un sitio a donde hay muy poca gente, y muy pocos blancos, sería muy difícil; tendríamos que pedirle a la gente del equipo que hiciera personajes. De los que vemos, hay cuatro actores, pero los otros son todos del equipo. Pero como ya había tenido mucho protagonismo en Aquel querido mes de agosto, dije, no, en esta no quiero entrar en escena, lo único que voy hacer, es la narración del prólogo, y ya está. Porque, si no iba a parecer que soy un loco, que quiero figurar. Sabíamos que casi todos teníamos que participar en la película. Entonces pedí a los hombres -esto parece un poco raro- pero pedí a todos los hombres que se dejaran crecer un bigote.

¿Por qué un bigote? Bueno, porque así iban a tener un aire más colonial, y porque, ya que somos tan pocos, mejor ver cuatro con bigotes, que cuatro sin bigotes, es más impresionante. A veces invento unas reglas que parecen un poco disfuncionales, o un poco tontas, y son un poco tontas; pero para mí prima el placer de compartir algo, de inventar reglas. Es como inventar un mundo mágico. Es como partir a la aventura, hacer una película. Entonces, inventamos reglas y hay un espíritu casi de familia, me gusta trabajar con los mismos, tenemos ya muchas historias. Es como el explorador que parte en expedición por el mundo, pero, al contrario del explorador que estaba muy triste y deprimido, lo queremos hacer con placer y alegría.

A.G.: ¿Entonces, es por la vía de esas reglas que dejas "entrar la vida en el cine"? ¿Son esos pies forzados los que nos fuerzan a negociar con la realidad?

M.G.: Alguien que ya no recuerdo decía que a veces, las películas están tan cerradas que incluso una mariposa no lograría pasar. Bueno, cuando tenemos una gran producción, no pasa nadie. Yo intento hacer lo contrario, es decir abrir. Muchas veces resulta bien, pasan cosas que yo nunca podría haber imaginado, cosas que exceden mi imaginación, encuentro personas, lugares, historias. Entonces, creo que tiene que haber una estructura, pero tiene que ser una estructura dispuesta a integrar las cosas que no estaban previstas inicialmente, que no estaban pensadas. Eso es lo que me parece interesante. Generalmente en el cine se dice: "a partir de ahora, de acá a acá, estoy haciendo una película", entonces el mundo se queda afuera, y nos quedamos yo y mi equipo mirando el guión, puede suceder todo alrededor y no nos damos cuenta por estar dentro de nuestra estructura. Esto me parece muy poco generoso, muy cerrado en sí mismo.

La vida continúa, la vida que no es el cine; el cine es una cosa con otras reglas que, como sucede por ejemplo con el cine musical, no se ajustan a la realidad. Pero, aun así, me parece que el cine tiene necesariamente que tener una conexión con la vida. La vida tiene que lograr irrumpir dentro del cine, con encuentros inesperados. Por ejemplo, si en el proceso de filmar conozco a alguien que me cuenta una historia, esa historia podría aparecer en la película, y esa persona podría figurar como personaje. Hay un movimiento entre la creación y de vida, vivir y trabajar forman parte del mismo sistema. Es necesario poner en evidencia que la vida continúa. Para mí, una película es una especie de retrato de un tiempo que viví junto a otras personas.

A.G.: En relación a ese "dejar entrar la vida en el cine" te quería preguntar sobre tu relación con la naturaleza. Hay un corto tuyo, *Cántico de las criaturas* **(2003) que dialoga con una película Rossellini sobre San Francisco de Asís, ¿no?**

M.G.: Normalmente, las películas que filmo tienen dos partes. En el caso de *Aquel querido mes de agosto* es menos evidente, pero hay dos partes, porque hay una primera parte donde ves a la gente de los pueblos, y después vuelves a ver a algunos de ellos como personajes de ficción. En *Tabú* está la parte del presente en Lisboa y después la parte del pasado en África.

Cántico de las criaturas es un corto de tres partes, inicialmente tenía dos partes, pero después intenté ponerle una tercera; esto tiene que ver con tu pregunta, te explico por qué. Tiene una primera parte filmada en estudio de una manera completamente falsa, porque qué podía saber yo de San Francisco, del siglo XIII, de Italia, si soy portugués y nací en el siglo XX. Lo mejor era hacerlo lo más artificial posible. Entonces filmamos en estudio y trabajamos muchísimo con la luz para dar la impresión de un atardecer. La película empieza con amarillo, virando al rojo, luego completamente rojo, y después la noche que cae. San francisco tiene amnesia a raíz del miedo susto provocado por algo. Entonces viene una parte donde percibes lo que ha asustado a San Francisco. Se trata de imágenes documentales de animales que hablan. Grabamos voces de niños que hacen la voz del lobo, la voz de las ratas, de los animales que él ve. Los animales buscan el amor de Francisco pero se ponen celosos unos de otros, entonces empieza una guerra global de animales, y es por eso que San Francisco está triste.

Bueno, entonces, tenemos imágenes completamente de ficción, artificiales, filmadas en estudio. Después, imágenes documentales pero completamente ficcionadas, me apropié de ellas y escribí diálogos imposibles entre animales. Y de repente me dije, necesito de una tercera parte, que es precisamente la realidad. Entonces partí de una manera casi punk, casi franciscana, con una camarita súper 8 y dos personas más: el sonidista, el camarógrafo y yo, hacia Asís, la ciudad de San Francisco. Filmamos sin saber lo que íbamos haciendo, de una manera muy pobre, como Francisco, solamente para captar la energía del lugar, la atmósfera. Porque nos hacía falta ese lugar. Así, pasamos de la experiencia del estudio, de tener tantas luces que casi no cabían sobre la cabeza de los actores, a una manera de filmar muy enérgica, con planos muy cortos, hecha con lo menos posible, introduciendo como personaje a un trovador italiano que conocí, que recorría las calles cantando el cántico de las criaturas, este bello poema de San francisco de Asís.

A.G.: Hay muchas referencias al cine en tu cine, pero decías ayer en la ronda de preguntas de FID, que no se trata de homenajes, ni de un gesto de nostalgia, sino de otra cosa. ¿Dirías que existe en tus películas cierta voluntad de encontrar tus propios caminos, a través una vía coleccionista

o recolectora?

M.G.: Volviendo a lo que hablábamos antes, se trata de saber que puedes poner en las películas las memorias de ficción. Las memorias de ficción abarcan, para mí, tanto la memoria de una película, como también el hecho de poder ver un poema de san francisco de asís, y todo eso es materia para poder poner en las películas. Yo creo que no hay una nostalgia, el momento de hoy, es lo que pasa, pero también nuestras memorias de otros tiempos. Hay contenidos en estos tiempos, y hay otros tiempos.

A.G.: Por ejemplo, el cocodrilo que aparece en Tabú es un cocodrilo, pero al mismo tiempo, al ser un animal prehistórico, decías por ahí, que es una imagen que condensa muchos tiempos. ¿Flota en su estanque como si esperara a que decanten todos estos tiempos?

M.G.: Sí, los cocodrilos son como una materialización de la memoria. Hay un momento adonde los cocodrilos son casi sólo dientes, es impresionante cuando abren la boca, son muy rápidos. Pero cuando no hacen nada, flotan y casi no se mueven. Son sólo ojos, el cocodrilo no cierra las pupilas, y está siempre mirando. Creo que eso es lo que me causa cierta fascinación de los cocodrilos. Da la impresión de que algunos animales podrían ser casi más conocedores del pasado que los hombres, porque tienen ese aire tan antiguo que tal vez sean capaces de acordarse de lo que los hombres ya olvidaron, claro que esta es una idea ficcional.

A.G.: Por último, me gustaría preguntarte sobre tu experiencia en *Filmar la identidad***. ¿Cómo enfrentaste el desafío de venir un poco a la aventura y de dialogar con estos documentalistas y con la gente que participó en los talleres?**

M.G.: Creo que muchas veces la distinción ficción/documental es una cuestión muy artificial. Para hacer cine es necesario un equipo, material, etc., entonces muchas veces esa distinción es casi una distinción de mercado. Para postular a los fondos y participar en festivales tienes que decir si tu película es documental o ficción. Claro que no es la misma cosa, pero para mí la frontera es muy difusa. Porque en la realidad existe el deseo y la necesidad de la ficción; y la ficción resulta interesante sólo cuando en lugar de cerrarse sobre sí misma, deja pasar la vida y la realidad. Entonces todo está mezclado.

Sobre el desafío de venir acá, creo que lo menos visible, aunque lo más provechoso, fueron los talleres en el Norte. Ya había trabajado dos veces con alumnos, hace dos años en Le Fresnoy, en Francia, y hace tres años en una escuela de cine en Suiza. Las dos son escuelas de bellas artes, artes audiovisuales o cinematográficas, donde se trabaja con artistas que cursan una residencia. Entonces trabajas con gente que ya tiene una formación académica, y una relación muy estrecha, muy desenvuelta con el cine. En estos dos talleres a los que me invitaron acá, en cambio, uno en Antofagasta, otro en Iquique, la gente en general está mucho más alejada del cine. Entonces para mí lo más interesante fue esa relación con gente que probablemente es más ingenua. A ratos, son más abiertos, podríamos decir que están menos formateados, o, sobretodo más disponibles para el mundo. Tal vez, y esto es lo mismo que ocurre cuando uno es niño, se trata de un potencial de ficción, de una cierta disponibilidad para creer en más cosas, que tiende a desaparecer cuando estás más consciente de todo. Claro que cuando estudias sabes más, eres capaz de hacer más cosas, más profundas, pero hay algo que creo que se pierde, y eso es la inocencia. Esa disponibilidad en la mirada, para aprehender las cosas sin prejuicios. Claro que siempre hay prejuicios, ¿no? No estoy diciendo que es todo muy lindo, tampoco soy tan naif, pero creo que acá existe esa disponibilidad, y eso es lo más interesante.

Como citar: Girardi, A. (2013). Miguel Gomes, *laFuga*, 15. [Fecha de consulta: 2026-11-26] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/miguel-gomes/630