laFuga

Rita Azevedo Gomes

La fragilidad de las imágenes

Por Iván Zgaib

Tags | **Cine de autor | Procesos creativos | Portugal**

Iván Zgaib Es un periodista y crítico de cine nacido en Argentina. Egresó de la licenciatura en comunicación social en la Universidad Nacional de Córdoba y actualmente está cursando la especialización de crítica de arte en la Universidad Nacional de las Artes. Ha escrito notas para medios internacionales como Senses of Cinema (Australia) y Rolling Stone (Colombia) y para diarios y sitios argentinos como La Voz del Interior, Otros Cines y Hoy Día Córdoba.

Apenas puedo empezar a describir lo que sentí cuando vi *Frágil Como o Mundo* (2002), uno de los filmes dirigidos por la portuguesa Rita Azevedo Gomes. Quizás fue la emoción de estar mirando algo difícil de clasificar, como una suerte de ovni cinematográfico que se aparecía en la pantalla: misterioso, hipnotizante, cautivador. Si no lo hubiera sabido antes, probablemente no habría imaginado que esta película se realizó en el año 2002. Hay en ella una potencia poética y una carga emocional que la empujan, en algún punto, hacia un universo atemporal; es eterna al mismo tiempo que señala, quizás sin quererlo, un camino posible para el cine contemporáneo.

La misma historia del film se desenvuelve en una época indefinida, donde la atención está puesta en dos adolescentes que se escapan de sus casas para preservar y proteger el amor que los une. Aunque nunca queda totalmente claro cuál es la amenaza concreta, la película entera está teñida de una angustia alimentada por la monstruosidad del tiempo: los adultos se hacen preguntas sobre sus decisiones y experiencias pasadas, mientras los jóvenes temen que la vitalidad de su amor encuentre alguna fuerza extraña que la haga pedazos. Desde ahí, Rita Azevedo Gomes filma con delicadeza un mundo repleto de bellezas que pueden desaparecer de un momento a otro; la niebla que serpentea entre las casas y los bosques se va apoderando de la imagen lentamente, como un mal augurio que anticipa el final de los personajes. Es esa sensación de urgencia adolescente la que convierte al film en parte en una fábula infantil, una tragedia shakesperiana y una aproximación moderna sobre la imagen y el sonido.

Al igual que en casi toda la obra de Azevedo Gomes, la película demuestra una composición cuidada de las imágenes, donde el movimiento de la cámara y la aparición de los actores en el plano parecen estar sincronizados en un ritmo coreográfico. En una de las escenas, por ejemplo, los dos protagonistas están conversando y de repente dirigen sus miradas hacia adelante (¿al futuro? ¿a la cámara? ¿a los espectadores?). "Ahí viene tu hermano", dice uno de ellos más tarde, y la cámara se corre hacia atrás para capturar a los nuevos actores que ingresan, hasta que todos salen del cuadro. Con este tipo de construcciones, el film genera la sensación de que los personajes están viviendo y sintiendo para los espectadores.

El cine de Azevedo Gomes posee, en ese sentido, una consciencia muy fuerte acerca de su representación. Este es un rasgo que la directora lleva a un extremo en *A Vinganca de Uma Mulher* (2011), un film en el que sobreexpone el carácter ficcional a través del decorado artificial, los diálogos pomposos y la forma cinematográfica poco disimulada. Los protagonistas, embebidos en un mundo de apariencias, viven y respiran dentro de una puesta en escena que los desnuda a ellos, a sus historias y a la película misma. Sobre el final, una puerta abierta muestra el rodaje y libera el sonido externo de la calle y de los autos. Para una película llena de personajes que se ocultan tras máscaras, Azevedo Gomes se encarga de quitarlas a todas y cada una de ellas.

En *Correspondências* (2016), su film más reciente, la directora crea un ensayo documental que vuelve a conjugar varios de los elementos presentes en sus películas anteriores: desde la poesía que se expresa en la plasticidad de las imágenes hasta el artificio cinematográfico que se desnuda frente a los espectadores. El film que tuvo su estreno sudamericano en el BAFICI 2017 toma como eje la relación epistolar entre Jorge de Sena y Sophia de Mello Breyner Andresen, dos poetas portugueses que vivieron bajo la dictadura salazarista.

Si bien la película remite a un pasado histórico, Azevedo Gomes ensaya una aproximación que juega con el presente. En primer lugar, *Correspondências* está llena de imágenes nuevas donde vemos a un grupo de personas allegadas a la directora que releen y reactualizan los escritos de aquellos poetas. Por otra parte, hay un montaje que cruza soportes digitales y analógicos desde los cuales se explora la comunicación por cartas, la memoria del fascismo y la experiencia del exilio. Uno de los rasgos más llamativos del film tal vez sea el de la proliferación de imágenes: no sólo por la cantidad de material editado, sino también por la composición de los planos, que muestran personas reflejadas en pantallas de computadoras y televisores. *Correspondências* puede leerse, así, como una respuesta posible a la pregunta por el rol del cine en un mundo contemporáneo atestado de imágenes. Bajo la mirada de Rita Azevedo Gomes, los registros más caseros pueden mutar hacia una expresión poética que acerca el presente y el pasado.

En la entrevista aquí transcripta, la directora portuguesa devuelve su percepción acerca de los motivos que reaparecen en sus películas. Hay un momento hermoso de esta conversación donde la entrevistada llega a conectar la banalidad del cine contemporáneo con el mandato de perfección que hace que los edificios de las ciudades y las piletas de las cocinas se vean todas iguales. Con una sensibilidad aguda, las palabras de la directora recuerdan por qué sus películas han logrado forjar una identidad y una dimensión emocional poco habituales en nuestros días.

Pensando en tu trabajo como programadora en la Cinemateca de Portugal, me preguntaba si encontrás algún vínculo entre el acto de mirar las películas y el acto de filmar y realizar películas como directora.

Yo creo que en cierta manera al programar uno está asociando films. Es como hacer un montaje. Es siempre un poco personal; yo voy a programar una semana sobre una temática, y se elige un film después de otro, se ordenan. Creo que esa manera de ver las películas no es arbitraria. Hay una secuencia, una línea y un pensamiento. Puede haber una semejanza con la realización en el acto de la dirección, en este sentido de cómo se elige un plano después de otro. La asociación que uno hace, la propuesta de ver una película y después otra, es un montaje.

Y en cuanto al proceso creativo, ¿sentís un diálogo entre el acto de estar viendo películas de otros directores y el de filmar tus propios filmes?

Evidentemente uno ve muchos filmes. Pero desde el momento en que estás haciendo un trabajo específico de un film, hay cosas que quizás están ahí pero no de manera consciente. Al contrario, te quedas repentinamente aislado de todo. Y eso incluye las películas que has visto, los libros que has leído, las pinturas, la música, porque hay cosas que la gente absorbe más como en una especie de inconsciente, sobre todo mientras estás filmando. Eso te pone totalmente enfocado en lo que estás haciendo, en el trabajo con los actores y los diálogos. Todo eso pasa aquí. Yo al menos no estoy pensando: "Ah, Nicolas Ray hacía así", "Dreyer hacía así", porque de esa manera no puedo crear. No es una referencia presente, consciente. Al contrario; hace poco hablaba con un realizador sobre el film que estoy realizando ahora, y me decía que tal vez debería rever un film de Rivette y de Bresson. Y yo no los quiero ver ahora, porque si no me va a influenciar directamente. Así no me siento libre de hacer lo mío. Cuando yo estoy viendo películas para programar en la Cinemateca no pienso: "Ah, yo voy a hacer esto". Si me gusta lo estoy viendo y lo disfruto.

Con respecto a *Correspondências,* **la película plantea un cruce de muchas imágenes por la cantidad de material y el rol central del montaje. Pero a su vez me da mucha curiosidad la proliferación de imágenes, no sólo en la edición sino también en la composición de los mismos planos: hay pantallas que muestran otras imágenes en simultáneo, hay imágenes que se superponen sobre los mismos planos. ¿Cómo llegaste a esta forma de trabajo?**

Fue un proceso de mucho tiempo y luego llegué a una altura en la que creo que estoy tratando de mirar lo que son materiales cinematográficos de verdad. Estoy mirando los diversos formatos. Hoy en día la discusión que hay en el cine es si es posible o no hacer algo cohesivo con todo eso, con esos soportes variados, con el analógico, el digital, el Súper 8. Y eso también habla sobre la manera de hacer cine actualmente. Yo nunca pensé que iba a filmar con un IPhone, ¿sabes? Era algo que siempre negué y finalmente lo hice. Por lo tanto, creo que todo es posible allí. Y hay muchas cosas realmente, mucha materia, muchas posibilidades. Cada soporte tiene su interés. A veces el riesgo es que la persona quede seducida por el material. Por ejemplo, por aquellas cosas del After Effects, que se convierten en una especie de juego adictivo. Y ahí tiene que haber una cierta reserva de no hacer cualquier cosa. Pero me gustó ver que al final todos estos formatos, incluso pasando de un 16:9 a un 4:3, no generan un cambio abrupto que desconcierta. Por lo tanto, las imágenes acaban teniendo una continuidad a pesar de que la textura es otra, a pesar de que el formato sea otro. Y esta amalgama de cosas sucedía en *Correspondências*, una película que también iba a hacerse por pedazos, por cartas, por poemas, por mucha gente. Eso hacía lo que los materiales pudieran o debieran tener esta multiplicidad. No fue una decisión elaborada de decir: "Ah, voy a hacer una película así". Simplemente fue sucediendo. Me gusta experimentar cosas nuevas, hacer cine de maneras diferentes. Creo que es importante eso, aunque no hago nada nuevo. Tengo la idea de que todo está hecho y que todo el mundo lo ha hecho mejor que yo. Nada es nuevo.

¿Y cómo ves tu trabajo en ese contexto? Es decir, cómo pensás tu trabajo al entender que nada es nuevo.

Lo que siento que hago es: acercarme a algo, darle mil vueltas y después entregarlo al mundo en una forma diferente. Porque como decía, los films que vemos, las pinturas que vemos, las personas que encontramos, son todas cosas que absorbemos. Y yo intento devolverlo de otra manera. No me gusta ver una película que está bien pero ya vimos tantas así, y nada parece ser nuevo. Es algo que pasa mucho en este tiempo: aparecen películas banales y yo tengo una aversión total a la banalización de las cosas. Estamos en una época en la que todo tiene que ser perfecto. Las piletas de la cocina son perfectas, todas plateadas y con cosas para agarrar el hielo. La estación de metro es perfecta. No se admite algo que se salga de esta tendencia de perfeccionismo, que vuelve todo técnico y mecánico. En el lenguaje hablamos cada vez peor, con menos palabras. La arquitectura acá en Buenos Aires –igual que en el resto del mundo– dejó de lado cualquier cosa que tuviera cierta personalidad. Lo que vemos ahora puede estar bien o mal, pero son cosas sin rostro. No tienen identidad. Todo se ve igual, de vidrio y aluminio. Tal vez por eso las personas tienen la necesidad de vestirse de manera un poco bizarra, para contrastar. La gente no es feliz con esta cosa actual. Hay una necesidad de decir: "yo no pertenezco a esto". La moda ha hecho otro camino me parece. Pero en el cine sucede lo mismo. Es muy raro ir al cine y decir: "wow, quiero ver este film otra vez". A mí me gusta cuando salís de una película y quieres verla de nuevo, cuando te da pena que se haya acabado. Y eso es muy raro hoy. En vez de eso sales y dices: "ok, la fotografía es bonita, etc., etc.", pero nada más.

¿Por qué crees que se da eso?

Está todo muy formateado. Las personas tienen muchas posibilidades técnicas y dinero, pero hacen cosas muy pequeñas. Muchas veces tienen dos actores, dos técnicos, dos locaciones, y hacen unos films mínimos. Son correctos pero no existen. No creo que esto sea una cosa de nostalgia del pasado, nada de eso. Cuando veo una película quiero quedar sorprendida, quiero que me eleve, que me agarre, que toque mi propia vida, que me haga decir "wow". No una cosa que me sea indiferente.

¿Cuál es la última película que te sorprendió?

Yo quería ver acá la última de Kaurismäki –*The Other Side of Hope*–, pero no fue posible porque me coincidía con otras actividades. Pero por ejemplo *Le Havre* de Kaurismäki me gustó mucho.

Volviendo a *Correspondências***, el relato en la película está muy marcado por la poesía de los protagonistas. Y mientras la veía también pensaba en el rol que tiene la construcción poética en el cine que hacés. Es algo que está en** *Correspondências* **pero también en tus películas anteriores. ¿Sentís**

que es una búsqueda en tu trabajo?

No fue una búsqueda elaborada racionalmente. Pero es verdad que cuando veo los filmes como un conjunto me doy cuenta que la poesía está presente después de la primera película. No es algo tan racional. Pero sucede, es verdad, que cuando estoy haciendo un film me da la impresión de que los poemas se abren. Adquieren más sentido, porque cuando estamos en este estado de absorción por la preparación de una película, parece que todo se concentra en eso. Y cuando lees un poema parece que te habla de lo que estás haciendo. Tal vez por eso comencé a incluir poemas desde un principio porque parecía que estaban hechos para las películas. Me daba esta ilusión. En *Frágil como o mundo,* por ejemplo, yo había leído Bernardim Ribeiro, pero nunca pensé que iba usarlo. Y después cuando estaba en el montaje, no sé por qué, releí a Ribeiro y tuve la certeza de que él había escrito eso para estar en el film, como una especie de coincidencia tan grande que tuve que usarlo. Recuerdo una Navidad que compramos libros para regalar a amigos, y en la librería nos hicieron un paquete muy bonito que tenía unas frases de escritores. Yo leo una frase, y como estaba haciendo un film, decidí que esa frase iba a estar en la película, porque hablaba de lo que estaba sintiendo en ese momento. Decía: "la emoción es la única cosa que nunca puede ser falsa". Son pedacitos de la vida que van entrando a las películas. Yo leo mejor, comprendo mejor o siento mejor la poesía cuando estoy haciendo películas. La poesía me cae bien, le encuentro más sentido.

¿Y desde lo formal en las películas? Porque además de la presencia de la poesía literaria, siento que hay un trabajo muy poético sobre la imagen que corre a las películas de un lugar estrictamente narrativo.

En un film como *Correspondências*, hecho a partir de cartas escritas, uno puede tomar un texto o un poema que habla de una playa blanca y desnuda en una mañana limpia y clara. Y si tú vas a filmar una playa lo que haces es poner una imagen sobre otra, no haces tu propia imagen. En cambio, tú puedes filmar esto que no es ese poema ni esa playa, porque graficar no es muy interesante. Yo decidí que era mejor no ilustrar lo que ya estaba dicho en los escritos. Entonces yo creo que la imagen va por otro lado, que tal vez coincide o no con las palabras, pero puede también hablar encima de la palabra: puede decir otra cosa, puede acrecentar y elevarnos a un espacio que no es totalmente ilustrativo. Yo a veces he visto algunos documentales sobre escritores y son didácticos; filman los documentos, las caligrafías, las fotografías. Es un trabajo que a mí no me interesa, y probablemente alguien puede hacer eso mucho mejor que yo, porque no me apasiona. Entonces después de que tengo sucesos y cosas documentales en mano, le escapo por la fantasía y la ficción. Y al contrario, cuanto tengo un film que es totalmente ficción, como *A Vinganca de Uma Mulher*, necesito flotar a nuestra realidad y a nuestro presente. Yo no viví en 1840, entonces tengo la necesidad de traer esta ficción a algo más terrenal, con la vida real.

Otra cosa que me gusta y me parece interesante de *Correspondências* **es esta denuncia del artificio que supone hacer y realizar una película. Justo mencionabas** *A Vinganca de Uma Mulher,* **donde creo que también aparece muy fuerte. ¿Qué te interesa de eso particularmente para traerlo de vuelta en ésta y otras películas?**

Un film es para mí una composición. Tú tienes que componer para decir otra cosa. Se compone como también desenfocas para después encontrar el foco. El artificio, la composición, es algo interesante al funcionar como una máscara que encierra algo vivo, porque la realidad es algo muy complejo. Entonces la fantasía también es realidad y creo que cuando hago un film o un trabajo al cual me avoco completamente día y noche, me ayuda a aproximarme a esta cosa extraña que es la realidad. Si intentamos filmar la realidad tal cual, no es la realidad: es una imagen siempre. Incluso las películas más documentales y verídicas implican siempre el punto de vista de alguien. Siempre que vas a hacer un documental tú decides: yo puedo poner la cámara aquí y otra persona la va a poner en un lugar distinto. Estamos filmando lo mismo en principio, pero no es lo mismo. Estamos viendo de distintos lados. Lo ideal sería ver de todos los lados, pero esto no existe. Representar la realidad es *representarla*: es siempre, para mí, una interpretación, algo artificial. Y a mí me gusta eso. Por ejemplo, si pongo un objeto de la Edad Media en esta mesa, estoy evocando otro tiempo. A través de ese pequeño objeto puedes hacer muchas cosas, es la mezcla lo que me interesa. Evidentemente, si en vez de tener esta taza de café en mi mano tuviera un artefacto medieval, sería otra cosa este

momento. Sería falso, pero transformaría el espacio. Lo mismo cuando tengo una locación natural, me gusta intervenir la naturaleza con cualquier cosa. Cuando pones una cosa falsa delante de la cámara, lo que es real gana otra expresión. Filmas una puesta de sol y después vas a ver la imagen y no es nada: no hay aire, no hay luces, no hay olores, parece que fuera chato. Tal vez si intervienes este paisaje con cualquier elemento, le proporciona otra lectura.

No sé si está vinculado para vos, pero hay algo llamativo para mí en tu cine que tiene que ver con el componente teatral que parece estar presente en las películas. Lo noto en la puesta en escena, pero también en las actuaciones.

Sí, suele hacerse esta conexión entre mis películas y el teatro. Yo no creo que sea algo teatral. Porque el teatro es algo muy sagrado: son personas en la vida que están delante nuestro. Los actores están ahí y viven este momento. En el film es una imagen, no hay correspondencia directa con el lugar del público. Por ejemplo, si me propusieran hacer *A Vinganca de Uma Mulher* para el teatro, no sería nada así. El hecho de traer todo eso a la escena es desde ya un artificio.

Entiendo que suelen vincular mi cine al teatro porque me gusta hacer las cosas con mucha precisión; nada está dejado al azar. Una mano se ve en una posición y ubicación determinada porque pensé que así fuera, por ejemplo. Porque estoy creando una imagen y respeto mucho la composición. Intento trabajar bien todo lo que está dentro de cada plano, desde el color hasta la dirección, nada está puesto "porque sí".

Quiero preguntarte finalmente por la referencia histórica en *Correspondências.* **En el film hay un vínculo entre la intimidad y el arte, pero también aparece un contexto social y político muy fuerte que remite a la dictadura militar en Portugal. ¿Hay algún interés particular en traer eso al presente?**

Claro. Yo creo que este contexto histórico del que hablas es muy actual. La humanidad es una cosa muy difícil de comprender. Hablar del exilio hoy en día no me parece nada descabellado. Hablar de la distancia de tu propio país al que no puedes volver, o de la pregunta por la brutalidad de este hecho, no parece lejano. Evidentemente eso que pensamos pasado es también parte del presente. Una de las cosas que me interesó de *Correspondências* es que las cartas prevén un poco lo que iba a suceder posteriormente. Después en Portugal hubo una revolución, pero hoy en día estamos volviendo a cosas extrañas: miedo de no tener para comer, miedo de perder el trabajo, miedo por la injusticia. No digo que estemos de vuelta en el fascismo, porque nada se asemeja a eso. Pero estamos en tiempos en que la libertad se ha vuelto muy limitada y la alienación es completa. Las personas no quieren escuchar hablar de política, porque hay un desgaste enorme. Hubo un momento después de la revolución en que las personas querían tener consciencia de lo que sucedía en el propio país, pero ahora no. Ahora las personas sólo quieren saber a dónde se van a ir de vacaciones, cómo están sus mascotas y sus hijos, pero el resto no importa porque están cansados, desilusionados. No hay futuro, entonces el contexto y los poemas de *Correspondências* se vuelven muy presentes. De ahí el gran reflejo del viajar como una especie de salir de la propia casa para ver otras cosas, pero después llegamos y nada es tan diferente. Son como unas vacaciones de la vida. Hoy hay una gran voluntad global de ir a la India, a Tíbet, al Amazonas. Hay una voluntad de descubrir el mundo porque nos estamos asfixiando. El problema es que cuando llegas a un sitio sin mucha intervención humana, tú estás súbitamente en el pasado, en la prehistoria. No hay futuro tampoco ahí.

¿En qué sentido?

Por ejemplo, ahora hice una serie de viajes en Portugal para buscar lugares para mi próxima película. Me encontré en el norte de Portugal los sitios más remotos y estaba en la pre-historia. Ya sin

poblaciones, se convirtieron en lugares muertos. Son sitios que no están brotando vida. Cuando vas ahí no hay nada. Parece que no hay futuro y lo pasado solamente no es suficiente. El placer de encontrar un sitio “puro” nos da la ilusión de estar en el principio del mundo y de que la vida es posible. Estamos libres de nuestros problemas presentes, ¿pero después qué sucede?

Como citar: Zgaib, I. (2017). Rita Azevedo Gomes, *laFuga*, 20. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/rita-azevedo-gomes/874