

DIÁLOGO

LA NATURALIDAD DEL DESEO

Diálogo con

**JOÃO PEDRO
RODRIGUES**

JOÃO PEDRO RODRIGUES

LA NATURALIDAD DEL DESEO

PABLO HERNÁNDEZ MIÑANO

VIOLETA MARTÍN NÚÑEZ

En muchos aspectos, el cine de João Pedro Rodrigues (Lisboa, 1966) podría considerarse la antítesis del cine clásico de Hollywood sometido a las exigencias del Código de Producción. Explícito en la representación del sexo, la violencia y lo escatológico, interesado por la diversidad y fluidez de las identidades LGTBI+, con tramas difusas que no siempre obedecen a la causalidad, su trabajo es de una originalidad inusual. Sin embargo, a pesar de esta aparente oposición, o precisamente por ella, su filmografía supone un punto de partida interesante para abordar aquellos mecanismos que condicionaron la forma fílmica bajo la censura y que, de un modo u otro, han seguido configurando la construcción del relato cinematográfico dominante desde entonces.

Determinado a no caer en la repetición, cada uno de sus proyectos es muy distinto del resto. Partiendo de la realidad, priorizando la mostra-

ción de situaciones cotidianas no necesariamente relevantes (en apariencia) para la narración, Rodrigues va armando sus relatos sirviéndose de las mismas herramientas que los cineastas clásicos, pero dándoles un uso muy distinto. De este modo, podemos identificar en sus films determinados códigos genéricos —desde el fantástico hasta el melodrama, pasando por el porno—, pero siempre reelaborados para conseguir resultados singulares.

Del mismo modo, invierte las convenciones en el uso de ciertos elementos de puesta en escena. Si en el cine clásico la figura humana, y más concretamente, el rostro, tenían una centralidad absoluta, que han mantenido en el cine *mainstream* posterior, Rodrigues rompe con esa convención mediante la introducción de planos cercanos de otras partes del cuerpo (que se muestra fragmentado), planos generales a gran distancia e incluso

planos vacíos de personajes. Además de la escala, la duración de esos planos, en los que predomina el regodeo visual sobre el avance del relato, también son característicos de su estilo.

Desde su primer largometraje, *El fantasma* (O fantasma, 2000), incluso en sus cortometrajes anteriores, Rodrigues establece una determinada manera de mirar a sus personajes, en la cual primará el deseo. Para él, será imprescindible sentir cierta *atracción* hacia sus actores para lograr transmitir esa química a los espectadores. Pero, al contrario de lo que ocurría con las estrellas del *star system* hollywoodiense, que aportaban su *sex appeal* y ejercían como reclamo para atraer al espectador, el portugués tendrá preferencia por trabajar con actores desconocidos.

Lo místico tiene un gran peso en el cine de João Pedro Rodrigues. Especialmente relevante es en sus melodramas, donde la imaginería católica está muy presente, bien sea en los inquietantes planos de la protagonista de *Odete* (João Pedro Rodrigues, 2005) en el cementerio, abrazada a la tumba de un hombre por el que se obsesiona después de muerto, bien sea como creencia opresora que martiriza al personaje de Tonia en *Morir como un hombre* (Morrer Como Um Homem, João Pedro Rodrigues, 2009), llevándola a renunciar a su identidad antes de fallecer. Pero, sin duda, su apuesta más transgresora en este sentido la realiza en *El ornitólogo* (O ornitólogo, 2016), en la cual el personaje principal es una transposición de San Antonio: cual santo contemporáneo, Fernando atraviesa una serie de episodios en los que juegan un papel significativo el sexo homosexual y la violencia. Evidentemente, propuestas así nunca hubieran tenido cabida en el cine clásico de Hollywood, fuertemente condicionado por la moral puritana de la época. Sin embargo, no debemos olvidar que la industria hollywoodiense, y especialmente algunos cineastas, supieron aprovechar la represión imperante en la sociedad y los límites impuestos por la censura para multiplicar el placer que en los espectadores producían pequeños gestos o insinuaciones.



Odete (João Pedro Rodrigues, 2005).

El tándem creativo formado con João Rui Guerra da Mata —guionista de muchos de sus films, codirector en algunos casos e incluso actor ocasional—, ha dado lugar a piezas tan desconcertantes como *La última vez que vi Macao* (A última vez que vi Macau, 2012), homenaje fantasmagórico en clave *noir* a la antigua colonia portuguesa, lugar mítico del imaginario luso, y también internacional, que resulta irreconocible al mostrarse oscuro y vacío de cuerpos. Una apuesta por llevar el fuera de campo hasta sus últimas consecuencias, de nuevo reelaborando creativamente un recurso que resultó tan útil en el cine clásico, precisamente, para sortear la censura.

Alvorada vermelha (2011) será otro film singular que João Pedro y João Rui concebirán conjuntamente, mostrando, sin aparente posicionamiento, la violencia ejercida sobre los animales del mercado representado. Partiendo de una premisa muy sencilla, logran, casi sin pretenderlo, sacudir la conciencia del espectador y generar un debate sobre el estatuto real de esas imágenes.

En definitiva, podría parecer que João Pedro Rodrigues ha construido su filmografía como contestación al cine clásico moldeado por la censura y también a su heredero, el cine narrativo actual. Sin embargo, lo que hace en realidad es establecer un diálogo muy enriquecedor con ellos, subvirtiendo ciertos mecanismos del lenguaje cinematográfico mayoritario y apropiándose de otros, dando lugar a algo radicalmente nuevo pero que no deja de entroncar con lo ya existente. ■



Autorretrato del cineasta en *Où en êtes-vous*, João Pedro Rodrigues? (João Pedro Rodrigues, 2016).

Es la noche de San Antonio. Nos encontramos con João Pedro y, tras saludarnos, nos muestra una figura del santo. Este modelo, muy popular en Portugal, dispone de un mecanismo mediante el cual aparece y desaparece un enorme pene debajo del hábito. Es la muestra, nos dice, de que siempre hay maneras de sortear la censura. João Pedro se ha acordado de ella porque es una de las influencias de *El ornitólogo*, y aún a varias de las cuestiones que abordaremos en esta entrevista, ya que se realizó en un momento en el que también imperaba la censura en Portugal.

Supongamos que hubieras desarrollado tu carrera en el Hollywood de los años treinta o cuarenta. ¿A qué se parecerían tus películas? ¿Encuentras algún título o director de este periodo cuya obra, a pesar de la censura, represente un claro antecedente estético para tu cine?

¿Un nombre? Es una pregunta muy difícil, porque supone colocarme a un nivel muy alto. Hay mu-

chos nombres de personas que me gustaría haber sido, pero es complicado escoger, habría que jugar un poco con la imaginación y la fantasía.

Por ejemplo, en el cine mudo hay un director que a mí me gusta mucho por su obsesión de control, que es Erich von Stroheim. Sus películas son muy distintas de las mías, pero es alguien que trabaja también con la perversidad del hombre, con el lado oscuro del ser humano y del deseo.

El sistema de producción hollywoodiense, por otro lado, tenía poco que ver con la manera de hacer cine de autor en Europa, o más concretamente en Portugal, que es donde vivo y trabajo. Yo siempre pienso que hago las películas demasiado lentamente. Se trata de un proceso complejo, que empieza por la concepción de la idea —que nace de mí—, y por la escritura del guion. Por lo tanto, la primera problemática a tener en cuenta es cómo tener ideas para hacer películas. Para mí, no es una cuestión trivial: en el sistema de estudios de Hollywood, eran otros los que proponían las ideas

y escribían los guiones. Era un sistema industrial que en Portugal nunca ha existido, ni siquiera en los años cuarenta, cuando se realizaba un cine popular de comedia.

A mí me habría gustado ser alguien como Howard Hawks, al que admiro mucho, o Raoul Walsh. Rodar muchas películas y poder pasar de una a otra rápidamente (a veces filmaban hasta dos o tres películas por año), pero no sé si sabría hacerlo. Además, ambos trabajaron en películas de muchos géneros distintos, que es algo que a mí me interesa: pasar de la comedia al *western*, al cine policiaco, al cine social, al musical... Hawks rodó films de todos los géneros. Creo que es interesante para evitar lo que le sucede a una gran parte del cine de autor, que es la repetición —yo estoy obsesionado por no hacer siempre lo mismo—. Pero, bueno, todo esto no son más que fabulaciones.

La censura no siempre es un agente externo: incluso en el Hollywood clásico, la autocensura que cada creador ejercía previamente sobre sí mismo evitaba una confrontación más dura a posteriori con el código Hays. En tu caso, ¿eres consciente de imponerte algún tipo de límites de carácter moral? ¿Intentas, en la medida de lo posible, librarte de estas restricciones autoimpuestas o consideras que ejercen un papel necesario o incluso positivo en la creación?

Yo creo que, como ser humano, siempre estoy sujeto a un cierto grado de autocensura. Es imposible ser completamente libre. Cuando concibo mis películas, no hay cuestiones morales en las que me reprima; la autocensura tiene más que ver con mi condición de persona sujeta a unas convenciones sociales.

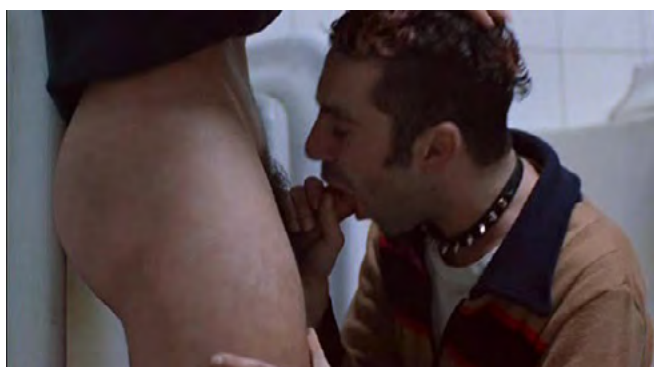
No creo que las películas deban utilizarse para hacer psicoanálisis, pero es cierto que sirven un poco para ello: siento que cada película que he realizado tiene que ver con mi vida en el momento en el que la hice. Y, de alguna forma, si hubiera filmado *El fantasma* ahora, habría sido muy distinta respecto a cómo la hice hace veinte años. De

todos modos, no me interesa mucho mirar hacia atrás, prefiero pensar en lo que voy a hacer a continuación, que ya es bastante difícil. Cuanto más rápidamente consiga olvidar lo que ya hice, mejor. De hecho, no suelo ver mis películas; a veces las tengo que ver porque hay gente, como vosotros, que me hace pensar en ellas, pero no me genera un especial placer, tal vez porque las conozco demasiado bien. Uno de los trabajos que tengo que realizar en cada película es liberarme a mí mismo de ella para poder pasar a la siguiente. Creo que también es una de las razones por las que pasa tanto tiempo entre la realización de mis distintas obras. Es difícil para mí desprenderme de ellas, ya que lo he concebido todo desde el principio. Entonces, mi vida se confunde con la película. No es que yo «viva la película», pero mi vida y la película se convierten en la misma cosa. Hacer films no es, en fin, un trabajo normal: intento tener un método y establecer horarios, pero no es como trabajar de nueve a cinco en una oficina. La creación no es algo que se pueda sistematizar.

DEL FUERA DE CAMPO Y EL PUDOR

Tu *opera prima*, *Parabéns!* (1997), hace un uso muy pudoroso del fuera de campo: el cuerpo desnudo y el sexo están presentes en todo momento, pero son continuamente evitados a la mirada del espectador. Tu siguiente película, *El fantasma*, y casi todo tu cine desde entonces, se va a caracterizar en cambio por una cierta exhibición del sexo y de la carne, es decir, por impugnar este recurso decoroso del *off* que resultó tan conveniente para la censura. ¿A qué se debe este salto estético entre tu primer corto y tu obra posterior?

Creo que mi primer largo, *El fantasma*, es el más explícito. No tengo la sensación de que mis siguientes películas lo sean tanto. En ese primer largo yo me cuestioné por qué se evita en el cine mostrar el acto sexual, incluso el desnudo. En la historia de las otras artes sí se muestra el desnudo —bueno, el acto sexual quizás no, salvo en la fotografía—. Me



La representación explícita del sexo y lógica del porno, puntos de partida desde los que construir un relato en torno a un deseo incontenible en *El fantasma* (*O fantasma*, João Pedro Rodrigues, 2000).

preguntaba, en fin, por qué mirar solo a la cabeza y no mirar más abajo. En el caso de *El fantasma*, se trata de la historia de un chico que está consumido por la idea de posesión, de un deseo que no puede contener. La película también habla sobre la soledad de un personaje que no sabe relacionarse con sus emociones y sentimientos, como si no se conociera a sí mismo, y que es, en cierta manera, muy infantil. La película muestra el cuerpo desnudo y el sexo explícito porque, además de su relación con el tema, me parecía que había poco de esto en el cine en general, precisamente por haber una especie de códigos establecidos. Después de *El fantasma*, pensé que no quería hacer siempre lo mismo. Además, tampoco me interesa el porno. Quizás lo que me interesa ahora es sugerir, como a menudo se hacía en el cine de Hollywood. Alguien como Lubitsch, por ejemplo, utilizaba la sugerencia, la elipsis, de manera magistral. Sin mostrarlo directamente, la propia elipsis lograba contar lo que había sucedido, lo cual era mucho más fuerte. En cambio, el porno, que lo muestra todo, es muy aburrido, porque es mecánico, no hay una construcción dramática —al menos en el porno que se hace ahora, quizá en los años setenta era algo más elaborado—.

Volviendo a *El fantasma*, un cine explícito tampoco era algo que se hiciera aquí, en Portugal. Me parecía que el cine portugués era muy púdico y estaba muy alejado de lo físico. Predominaba una tradición literaria. No hay más que pensar en Manoel de Oliveira: su cine puede tener cierto erotismo, pero no es explícito, hay muy poco desnudo en sus películas. Está presente esa idea de perversidad, que es parecida a la de alguien como Buñuel en España, que sufrió mucho por la censura. Pero quizás Buñuel era más carnal que Oliveira, que recurría más bien a la sugerencia.

Hay que tener en cuenta que *El fantasma* fue mi primer largometraje, que siempre es especialmente significativo. Y el hecho de que la película fuera a Venecia me hizo querer decir «estoy aquí, tengo algo que contar, soy portugués, tengo trein-

ta y dos años y esta es mi carta de presentación». Es importante hacer películas que sean singulares y el cine es siempre, para mí, una búsqueda constante. No me interesa hacer un cine que sea cómodo para mí mismo, que ya domine, en el que llegue al rodaje y ya sepa exactamente lo que voy a hacer. Yo intento siempre hacer algo que suponga un descubrimiento, no me gusta aburrirme.

Por supuesto, como has comentado, la mostración de ciertas prácticas y el regodeo sobre el cuerpo del protagonista era un requisito de la historia que cuenta *El fantasma*. Pero algo parecido podría decirse de *Parabéns!* —que anticipa personajes, temas y motivos visuales de tu primer largo— y también de muchos films clásicos que se apañaron para visualizar sus historias sin mostrar explícitamente el sexo, aun cuando Eros constituía su tema. ¿Crees que podrías haber rodado una historia como la de *El fantasma* con esta concepción tan pudorosa del fuera de campo?

En *Parabéns!*, la duración de la pequeña historia que vemos es casi la misma que la duración de la película. Un chico se despierta con otro chico más joven en la cama y no se acuerda de lo que ha pasado la noche anterior. Durante el transcurso de la película, intenta recordar lo que pasó. El film juega con esa incertidumbre: ¿se habrán acostado? Yo podría haber puesto en imágenes un *flashback*, pero no me gusta este recurso: lo que pasó, ya pasó. Lo que sí intenté fue mostrar cosas que normalmente no se ven en la pantalla. Un ejemplo de ello sería el plano en el que el chico más joven va al baño mientras el otro se está duchando. Fue una cuestión que yo me planteé cuando realicé la película: ¿por qué no se muestra a la gente cuando va al baño? En el cine actual sí que se muestran un poco más este tipo de escenas, pero en aquel momento era muy poco frecuente. En *Parabéns!*, mi intención era incorporar elementos que forman parte de la vida cotidiana. Narro una situación extraordinaria en la vida de este personaje, pero la intento contar de una forma ordinaria, con ese rit-

mo pausado propio de la banalidad del despertar. A mí me interesa mucho hablar de esa normalidad de los gestos, que muchas veces quedan relegados porque la historia tiene que avanzar. Se muestra solo aquello que contribuye a hacer evolucionar el relato, olvidando lo más cotidiano, las cosas sencillas, las cuales también pueden tener una cierta belleza. Hay que saber cómo dramatizarlas, cómo hacer que sean interesantes... No es solo observar en tiempo real a una persona que se despierta, va al baño y se ducha: hacer eso, sin más, no es interesante. El cine, contar una historia, supone elegir los momentos que permiten a la narrativa avanzar. Muchas veces, lo que yo elijo no son los momentos más obvios, sino aquellos que son dejados de lado porque se piensa que no contribuyen a ese avance. Lo que intento es seguir las reglas establecidas para escribir un guion pero, al mismo tiempo, dinamitarlas un poco mediante la inclusión de elementos que no son tan evidentes pero que, a mi entender, también son importantes para la historia.

Aún hoy, muchas películas continúan recurriendo al *off* para no mostrar demasiado, incluso títulos teóricamente avanzados en la representación de la sexualidad, desde el cine de Pedro Almodóvar hasta *Call Me By Your Name* (Luca Guadagnino, 2017). ¿Juega la lógica del mercado un papel equivalente al que ejercía la censura en la época dorada de Hollywood? ¿Tiene algún sentido, para ti, continuar poniendo en práctica esta concepción pudorosa de la elipsis y el fuera de campo?

Creo que los ejemplos que dais son muy distintos. A mí me gusta el cine de Almodóvar. Pasé por momentos en los que me cansé un poco de su estilo. Pero volví a ver recientemente muchas de sus películas, porque estaba en Macao e hicieron allí una retrospectiva, y su cine me gusta cada vez más. Sus primeras películas son avanzadas en este sentido: *Laberinto de pasiones* (1982), por ejemplo, empieza con una escena en el rastro en la que una chica pasea mirando el sexo de los hombres. Me parece increíble como inicio de película. Otra de sus pelí-

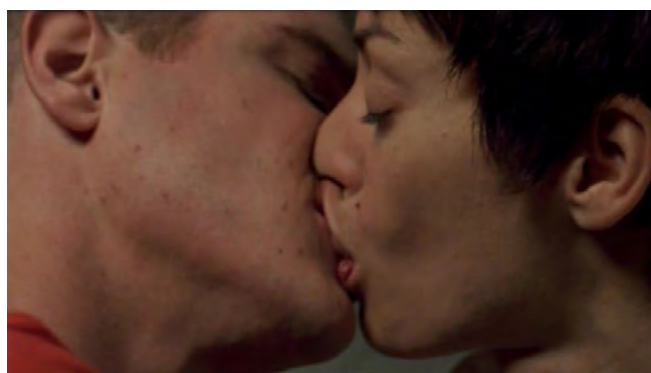
culas, *La ley del deseo* (1987), es muy gráfica. Hoy en día quizás hace películas menos explícitas, pero creo que esto tiene que ver con su edad: ahora parece que le interesa más la construcción narrativa. En todo caso, a mí me gustó mucho su último film, *Dolor y gloria* (2019).

Por el contrario, creo que la de Guadagnino es una película hecha para un público determinado. Todo parece pensado para que resulte agradable. Solo la escena con el melocotón es un poco más osada; por lo demás, es una película para ir a ver con tus padres. A mí lo que más me incomoda es la aceptación de la familia: me parece todo demasiado perfecto, y no creo que la vida sea así de perfecta. Al film le faltan aristas, rugosidades, algo que no le sucede al cine de Almodóvar. Se trata de una película que mira claramente a los Óscar. De hecho, logró llegar a ellos y, para conseguirlo, hay determinadas cosas que no se pueden hacer, por el tipo del público y el contexto de los premios. Son lógicas, en fin, que a mí no me interesan.

PORNOGRAFÍA VS. RELATO

Según la definición convencional, el porno consistiría en una revelación del sexo extremadamente directa y casi completa desde el principio, mientras el erotismo se caracterizaría por cierta retención visual como estrategia para preservar y prolongar el deseo. ¿Provoca la visibilidad de la carne una progresiva deserotización? ¿Fue el cine clásico, así, gracias justamente a la censura, un cine hípererotizado, más voluptuoso que el cine contemporáneo? ¿Hay más sensualidad en el beso que cierra *Desayuno con diamantes* (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961) que en el «polvo» final de *Odete*, más homoerotismo en los westerns de Hollywood que en el sexo entre Fernando y el pastor de *El ornitólogo*?

Creo que habría que preguntar a cada persona lo que siente, yo nunca lo pienso así. La manera en la que concibo una película es la única para mí en ese determinado momento, como si no hubiera



Una (sintética) historia del beso y su representación desde los orígenes del cine. De arriba a abajo: el beso como atracción del cine primitivo en *The Kiss* (William Heise, 1896); el beso final como metonimia del sexo en el clásico *Desayuno con diamantes* (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961); la fisicidad, la duración de los besos y la cercanía casi pornográfica de la cámara en *Kiss* (Andy Warhol, 1963) y en *Odete* (João Pedro Rodrigues, 2005).

otra forma posible de contar esa historia. Voy a volver de nuevo a Lubitsch: era un maestro de la sugerencia, y a mí me gustaría mucho hacer ciertas cosas como él, pero no imitarlo. Lubitsch hizo su última película todavía en los años cuarenta, y yo vivo en el Portugal del siglo XXI. El mundo ha cambiado mucho desde entonces, y soy necesariamente distinto de alguien que hacía películas en el Hollywood clásico.

Cuando empecé a interesarme por el cine, por ejemplo, había algunas películas que eran difíciles de ver, porque no las emitían por televisión, y solo en contadas ocasiones las proyectaban en la filmoteca de Lisboa. Cuando descubría una película de la cual había oído hablar o sobre la que había leído, era una oportunidad única, que no se repetía. Ahora tenemos una gran facilidad para poder ver casi todo lo que queramos: vas al ordenador y, si sabes buscar, encuentras prácticamente cualquier cosa. Yo creo que esa facilidad de acceso a las imágenes ha provocado su banalización, especialmente para las generaciones que han nacido y crecido ya en este entorno. La gente ya no valora las imágenes, no tienen el mismo significado que antes. Filmar algo de una determinada manera no quiere decir lo mismo para mí que para una persona que creció en ese mundo en el que todo se puede ver. Incluido el porno. Ahora es muy fácil acceder a él, solo hay que entrar en internet y tienes el porno que quieras. Antes, no. Existían, incluso, esas fotografías eróticas que se vendían por debajo del mostrador. Había un deseo por conseguirlas: se generaba una expectación que tenía que ver también con el erotismo, con el deseo de mirar algo.

Para mí, uno de los directores más eróticos es Robert Bresson, que nunca mostró nada. Quizás los senos de una mujer, o una mujer desnuda, pero nunca hizo más que eso. En su cine hay poquísimos besos, pero se da una erotización constante del gesto mismo, del cuerpo. Y consigue filmar a los actores de una manera que se los desea a cada minuto, a cada plano. No es que me esté comparando con Bresson, pero yo, para filmar a alguien,

tengo que sentir una especie de deseo hacia esa persona. Por lo tanto, hacer una película también es, para mí, la consumación de ese deseo. No creo que esté mal decir esto. Siento que no pertenezco a este mundo en el que vivimos hoy, en el que todo es tan políticamente correcto, en el que no se pueden decir ciertas palabras, en el que todo es tan aburrido. No estoy diciendo que fuera mejor lo de antes; simplemente, ha cambiado. Ahora todo es demasiado pulcro, demasiado higiénico, hay poca porquería. Y, al mismo tiempo, hay mucha porquería, porque puedes ver toda la que quieras en internet.

Volviendo a la cuestión que planteaba la pregunta, cómo mostrar *demasiado* es a veces antierótico, creo que es verdad. *El fantasma*, por ejemplo, es una película con una trama muy sencilla, en la que la construcción misma de la narración sigue la lógica del porno: el protagonista se encuentra con otro personaje, tienen sexo, terminan, y se encuentra con un nuevo personaje, con el que se repite el mismo esquema. Hay también un imaginario procedente del BDSM, del sadomasoquismo. Utilicé esos códigos de manera consciente, realizando variaciones sobre ellos, para contar la historia que me interesaba. Hay gente que no entiende la película, pero a mí me parece que es de una evidencia absoluta: seguimos a un chico y observamos sus peripecias. Me gusta que mis películas sean como films de aventuras.

Algunos teóricos han llegado a sostener que el cine narrativo y el porno son incompatibles, considerando el sexo como un elemento más real que discursivo, que modificaría la posición del espectador respecto a las imágenes ficcionales y pondría en crisis su verosimilitud. ¿Crees que la intromisión del sexo, y de una puesta en escena cercana a lo pornográfico, amenaza en algún sentido la consistencia del relato? ¿Se quiebra algo en la ficción cuando no solo se presenta el sexo en su seno sino que se muestra en exceso o dura más de lo convencional? En la experiencia de *El fantas-*

ma, ¿tuviste algún problema en este sentido: que la mirada del espectador entrara demasiado en la lógica del porno y se saliera un poco del relato?

Más que del relato, lo que pasó es que los espectadores se salieron de la sala de cine [risas]. Cuando se proyectó en Venecia y empezaron las escenas más explícitas, la gente se fue. Creo que la incomodidad en el público se produjo por haber utilizado unos códigos que los espectadores no esperan encontrarse fuera del cine porno.

En *El fantasma*, el sexo lo ocupa todo, algo que está plenamente justificado, ya que toda la trama gira en torno al deseo obsesivo de Sérgio. La ausencia de una psicología clara que explique su comportamiento, sin embargo, provoca que tanto regodeo carnal pueda parecer gratuito. *El ornitólogo* representa una vuelta al imaginario del

***bondage* y el sadomasoquismo de tu primer largo, y aquí la insistencia en el sexo ya ni siquiera responde a un deseo consciente del personaje: como Fernando, el público parece simplemente arrastrado por el azar hacia una serie de encuentros de erotismo y violencia. ¿Crees que la reacción ante tu cine depende del placer o el rechazo que nos provoque, como espectadores, este dejarse llevar gratuitamente, sin coartadas narrativas, hacia la exploración de los deseos más primarios? ¿Pervive, aún hoy, este concepto de lo gratuito como reproche ante el sexo y la violencia que no están convencionalmente motivados en el relato?**

No creo que la violencia y el sexo sean tan gratuitos en el film. *El ornitólogo* empieza como si fuera un documental de aves. Se trata de un hombre que baja por un río y está observando unas cigüeñas negras. Desgraciadamente, tiene un accidente y



El ornitólogo (O ornitólogo, João Pedro Rodrigues, 2016).

casi muere. Es salvado por unas peregrinas chinas que iban camino de Santiago de Compostela pero se han perdido, y quieren que él se quede con ellas. Para evitar que se marche, lo atan. Es verdad que lo atan de una forma un poco elaborada [risas], pero cada uno ata como quiere: al fin y al cabo, es un chico guapo, y tal vez ellas pensaron que, atado de ese modo, quedaría bonito. Ya que tienen las cuerdas, ¿por qué no atarlo así?

Lo que queremos decir es que, para representar el sexo y a la violencia, parece que siempre se exige una justificación extraordinaria. Tienen que estar muy bien motivados en el relato para que cierto público no reaccione con rechazo. Y nos daba la sensación de que había en *El ornitólogo* una cierta reivindicación de esa gratuidad en la representación de los deseos y las pulsiones, por parte del personaje y del propio film.

Así es como está construida la película. Quizás esas chicas realizan habitualmente esas prácticas entre ellas, o con otra gente que practica el *bondage*. Parecen muy ingenuas al principio, pero tal vez esconden algún placer oculto: es esa idea de que los personajes no son exactamente lo que parecen. Quería trabajar el concepto de sorpresa. Como la película la concebí yo, no sé si los espectadores se quedan sorprendidos o no, pero la idea era construir una narrativa que no evolucionara sin más, sino que tuviera la capacidad de sorprender.

Tampoco podemos olvidar que es la historia de un santo. Y es difícil llegar a ser santo; no lo consigue cualquiera, se tiene que sufrir. El camino es solo ese: el sufrimiento. No había otra forma de plantear la película, que muestra los distintos martirios de este chico. En algunos de esos martirios también obtiene cierto placer (le gusta la lluvia dorada, por ejemplo). Pero todo ello forma parte de su camino hacia la santidad. Si lees las historias de los santos, pasaron por muchas dificultades, muchas vicisitudes. De nuevo, vuelve a surgir la idea de aventura, también presente en la

historia de los distintos santos: a algunos les cortaron la cabeza; a otros, les cortaron los brazos; a otros, los quemaron... El mío tampoco sufre tanto [risas].

En relación con este exceso de violencia en determinadas historias o géneros, diríamos que, de toda tu filmografía, ningún título es tan cercano al gore como *Alvorada vermelha* (João Rui Guerra da Mata, João Pedro Rodrigues, 2011). Más allá de las referencias a Franju o Fassbinder, este cortometraje nos hace pensar en el gusto por las vísceras, las cabezas cortadas o los cuerpos agonizantes propio de los géneros cinematográficos más sangrientos. La diferencia obvia es que aquí se trata de un registro documental de una violencia no simulada, lo que casi acerca este corto a las *snuff movies*. ¿Te interesa que en tu cine se experimente la violencia, y también el sexo, como algo auténtico, físicamente cierto? Cuando ruedas ficción, ¿tratas de algún modo que ambos elementos preserven este impacto de lo real, rechazando por ejemplo el uso de dobles o trucajes?

Creo que, en el mundo occidental, nos hemos olvidado de que aquello que comemos —a no ser que seamos vegetarianos o veganos— son animales que estaban vivos y había que matar. Ya no lo vemos: la gente de las ciudades nunca ha visto matar a un conejo. Yo nací en Lisboa, pero iba a menudo al campo y vi muchas veces matar conejos y cerdos. El mercado de *Alvorada vermelha* es el último mercado tradicional que queda en Macao, porque China también está cambiando mucho y se está *civilizando*. Los mercados eran así porque, antes de que existieran los frigoríficos, no se podían conservar los alimentos. Entonces, los animales tenían que estar vivos para que estuvieran frescos y no se estropease la carne y el pescado. Pero nos hemos olvidado de todo esto. Hay programas sobre niños en Estados Unidos que no saben que la carne de pollo viene de una gallina, no conectan una cosa con la otra. Es como rechazar que nosotros mismos somos también animales.



Degollamientos, cabezas cortadas, cuerpos desmembrados y sangre por todas partes. El gore cotidiano del mercado de Macao en *Alvorada vermelha* (João Rui Guerra da Mata, João Pedro Rodrigues, 2011).

Lo que hicimos en ese corto fue, sencillamente, filmar lo que estaba delante de nosotros, la rutina cotidiana de ese mercado. Es cierto que también hay algo político en la película, teniendo en cuenta el simbolismo que tiene el rojo en China. Sería algo similar a lo que hizo Georges Franju, que quería hablar de la Segunda Guerra Mundial cuando hizo *La sangre de las bestias* (*Le sang des bêtes*, 1945). Pero se trata de un sustrato. Una vez que una pelí-

cula está hecha, cada espectador se apropia de ella y la hace suya, extrayendo interpretaciones que tal vez el director no había previsto. Yo no creo en un cine con mensaje, que quiera decir algo. En este sentido, pienso que gran parte de la belleza del cine clásico reside en que contiene muy pocos mensajes evidentes: se cuentan las historias de una manera muy directa, aunque haya toda una construcción detrás. En cambio, el cine político ha envejecido mucho peor, tal vez porque, en lugar de abordar cuestiones más universales, se centraba demasiado en transmitir un mensaje.

Volviendo a *Alvorada vermelha*, la idea era realizar un documental muy sencillo, que recorriera desde el inicio, cuando abre el mercado, hasta que cierra, al final del día. El rodaje duró varias jornadas, pero en el montaje seguimos esa lógica, también, de alguna forma, teatral, porque hay una unidad de espacio y tiempo.

LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS Y LA ESTÉTICA DE LA CARNE

Desde *Parabéns!*, tu cine ha subrayado una y otra vez la consideración del cuerpo como un contenedor de desechos, que no deja de expulsar restos: vómitos, heces, orina, basura. En *El fantasma*, esta estética de los residuos se lleva al extremo y termina construyendo un espacio que nos acerca al terreno de lo fantástico o el terror. *Mañana de San Antonio* (*Manhã de Santo António*, 2012), en una línea similar, representa la resaca de unos jóvenes como si se tratara de una película de zombies. ¿Qué motiva este deslizamiento hacia el terror fantástico cuando se explora el lado asqueroso del cuerpo? ¿Por qué, más allá de algunas excepciones en el cine independiente, esta estética de lo obscuro y lo abyecto solo ha podido alcanzar cierto desarrollo y popularidad en el seno de estos géneros?

Lo que yo intento es trabajar la idea del imaginario: llego a lo que vosotros llamáis *el fantástico* desde la

realidad. Por ejemplo, ese lugar donde transcurren los últimos 15 minutos de *El fantasma*, lo descubrí justo antes de empezar la película. Para documentarme, estuve trabajando con los basureros de verdad, siguiéndolos alrededor de seis meses. Una vez estaba en el camión de la basura con ellos, fueron a descargar y llegué a ese lugar. Yo tampoco lo conocía, y me pareció como si estuviera llegando a otro planeta. El propio espacio ya contiene esa idea de ciencia ficción: es un lugar todo cubierto de plástico, telas... Es todo inorgánico.

Por lo tanto, la idea de la película, y también su tono fantástico, parten de la realidad. Y para mí esto es muy importante. Al final, por ejemplo, él es casi una especie de superhéroe, vestido con el traje de látex. El traje también remite a la figura del

doble, muy propia de los superhéroes. Cuando se ponen el traje, tienen más poderes, pueden hacer otras cosas, porque les confiere otra identidad. Por ejemplo, en *Superman*, Clark Kent era un chico tímido, pero como superhéroe hacía todo lo que le daba la gana. Eso es muy práctico, a mí me encantaría tener un traje así [risas]. A su vez, el traje ha sido un elemento que ha acompañado al personaje en algunas de sus fantasías y por tanto es lógico que, cuando decide huir, lo lleve puesto. En definitiva, todo está planteado desde el punto de vista de la realidad. Ocurre lo mismo con el vertedero. Es un lugar real que ya se había mostrado en otro momento del film, pero, al final, se ha convertido en algo distinto. Y esa transformación se ha producido durante la construcción de la película.

Vómitos, fluidos, basura: residuos y deriva hacia el terreno fantástico en *El fantasma* (O fantasma, João Pedro Rodrigues, 2000) y *Mañana de San Antonio* (Manhã de Santo António, João Pedro Rodrigues, 2012).



Con respecto a los zombis, hace años salí en la noche de San Antonio —que se celebra todos los meses de junio, aquí, en Lisboa— y, cuando regresé por la mañana en el metro, había mucha gente tirada por el suelo, así que hice una foto. Yo no había bebido mucho, estaba bastante sobrio. Cuando salí del metro, las personas que iban delante de mí caminaban como zombis. Una vez en casa, miré esa foto, y hablé con João Rui: «Quizás esto puede ser el origen de una película». Y la guardé. Las ideas vienen a veces así, de cosas un poco anecdóticas. No soy yo el que busco ideas para intentar aproximarme a un género, sino la propia realidad la que me dirige hacia él.

Has comentado en alguna ocasión que el cuerpo ha sido siempre un tema en el arte, pero que ha permanecido bastante desatendido en el cine. Tal vez se deba justamente al mayor control social sobre la moralidad de los contenidos y formas de este medio. En términos generales, ¿consideras que el cine clásico tendía a la abstracción, a descuidar la materia y re-

huir la fisicidad de los cuerpos, e incluso la de los objetos y los lugares filmados?

No, creo que depende de los directores. Si pensamos en una película como *Río Rojo* (Red River, 1948), de Howard Hawks, que es una película muy de hombres, protagonizada por John Wayne y Montgomery Clift, vemos que hay en ella una gran erotización de todo. Hasta de los bueyes —es una película sobre ganaderos—. Hay muchas películas, no solo de hoy, sino también del cine clásico, en las que se trabajaba especialmente la cuestión erótica, la atracción entre personajes. En Hawks se puede comprobar esto fácilmente. No solo entre hombre y mujer, sino también entre mujer y mujer, entre hombre y hombre... como algo natural, abordado con normalidad.

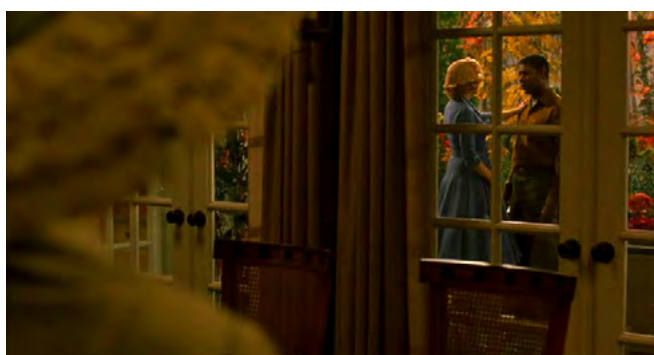
***Morir como un hombre* (Morrer como um homem, 2009) te permitió explorar otro aspecto tabú en la representación del cuerpo: la forma en que los problemas de salud se van manifestando en la carne. La enfermedad, como la muerte, ha ocupado siempre un lugar destacado en el melodrama, pero como elemento señalado en la trama que, sin embargo, apenas se visualiza. ¿Por qué esta contención visual respecto al cuerpo enfermo? ¿Qué hay en el propio género melodramático que invite a evadir esta visión, incluso cuando la censura ya no está operando?**

Yo creo que hay cineastas que sí mostraron el cuerpo enfermo. Alguien que me interesa mucho, y que se ha ocupado de los cambios que produce la enfermedad en el cuerpo es David Cronenberg. Él ha abordado este tema trabajando desde los géneros. Pero, de nuevo, yo parto de la realidad. El inicio de *Morir como un hombre* surgió del final de *Odete*, donde aparece la idea de una chica poseída por un chico. Entonces pensé en hacer una película sobre un personaje transgénero. Yo no dominaba el tema, así que recurrí a lo que hago a menudo para mis películas: reali-

zar muchas entrevistas, en este caso, con transexuales muy distintos entre sí (más viejos, más jóvenes, con historias más felices y más tristes, que habían hecho el cambio de hombre a mujer y de mujer a hombre...). Después de realizar todas estas entrevistas, decidí que me interesaba más una historia trágica. La idea de una transexual que, al final de su existencia, niega todas sus transformaciones y toda la vida que ha llevado porque es católica. Es de una crueldad horrible, me parece una historia muy dramática y muy potente. Mi personaje está compuesto de distintas figuras. Hace algunos años, era bastante frecuente que los transexuales tuvieran problemas físicos, ya que las transformaciones las realizaban personas que no eran médicos. Entonces, se producían muchas infecciones, la silicona se corrompía... Era como si el propio cuerpo negara la transformación. O, al menos, así lo veía mi personaje en su cabeza, y ella quería aparecer ante Dios como un hombre, que es como había nacido. Se trataba de la mayor negación de su deseo más íntimo. Pero a mí me parece que en las personas lo bonito es la contradicción, me gusta crear personajes que tengan múltiples caras. Y en un país como Portugal, o España, una contradicción así no es tan extraña, sobre todo en



Heridas y cicatrices: la representación del cuerpo enfermo en *Morir como un hombre* (Morrer como um homem, João Pedro Rodrigues, 2009).



Explorando los límites de la censura sobre el melodrama clásico: de arriba a abajo, variaciones en torno a los personajes y temas de *Solo el cielo lo sabe* (All That Heaven Allows, Douglas Sirk, 1955) por parte de R. W. Fassbinder en *Todos nos llamamos Alí* (Angst essen Seele auf, 1974), Todd Haynes en *Lejos del cielo* (Far From Heaven, 2002) y João Pedro Rodrigues en *Morir como un hombre* (Morrer como um homem, 2009).

las generaciones más mayores. Podemos pensar que vivimos en el siglo XXI, pero estas cuestiones todavía siguen vigentes, aún hay personas reales que podrían contar historias así.

En este melodrama sobre Tonia, se deja ver claramente la huella de Douglas Sirk, especialmente la de su film *Solo el cielo lo sabe* (All that Heaven Allows, 1955). Un clásico que ya antes había inspirado varios *remakes*, curiosamente realizados por autores encasillables dentro de lo que hoy denominaríamos cine *queer*, como R. W. Fassbinder y Todd Haynes —*Todos nos llamamos Alí* (Angst essen Seele auf, 1974) y *Lejos del cielo* (Far From Heaven, 2002)—. ¿Qué te parece la forma, tan diferente, en que cada uno de estos cineastas se enfrenta al reto de actualizar una estética y unos códigos narrativos y de puesta en escena totalmente moldeados por la censura?

Yo admiro mucho a Fassbinder, sobre todo, y también a Sirk. Fassbinder planteó su película siguiendo la lógica del *remake*, contando la misma historia... Pero lo que es bonito es cómo inventó un personaje árabe, negro, y una señora más mayor. Porque los personajes de Sirk, interpretados por Rock Hudson y Jane Wyman, tienen una belleza más canónica. Bueno, Jane Wyman no era joven, lo cual es interesante ya en la obra original. Pero Fassbinder utilizó a actores con cuerpos *reales*. Creo que hay mucho cine que no ama a los personajes, que los desprecia. En cambio, aunque las personas que aparecen en las películas de Fassbinder no representen el ideal de belleza, él consigue filmarlas de la manera más bella posible.

Por otro lado, la película de Haynes, *Lejos del cielo*, me parece un pastiche de una película de Sirk. A mí no me interesa, a pesar de que me gusta Juliane Moore como actriz. Me ocurre lo mismo con *Mad Men*. Es todo muy perfecto, se lleva a cabo una reconstrucción muy meticulosa de los años cincuenta, pero no sé cuál es el sentido que eso tiene. Hay algo muy pulcro en la película de Haynes que no se da en Fassbinder, que es en

cambio mucho más auténtico. Lo que construye Todd Haynes no me parece creíble, sus personajes me resultan falsos; Fassbinder, en cambio, mira a los personajes a los ojos y les da verosimilitud.

EL CUERPO DE LAS ESTRELLAS

Del arte religioso manierista y barroco te ha interesado siempre la tensión entre lo sensual y lo trascendente, el sadismo y la espiritualidad: un lado hagiográfico que domina el discurso, y un lado blasfemo que surge de la materialidad del cuerpo utilizado para la representación. ¿Se parecen en esto las estrellas del cine a los modelos de la pintura religiosa? ¿Funcionaron las stars hollywoodienses como cuerpos que se explotaban en su erótica con la excusa de narrar historias en teoría más espirituales? ¿O consiguió la censura mitigar ese componente libidinoso tan presente en el arte cristiano?

Las estrellas de Hollywood fueron siempre, y siguen siendo ahora, una proyección del deseo de cada espectador. Los actores y actrices son uno de los pocos elementos capaces de hacer que el público vaya a ver una determinada película. Así que las estrellas fueron erotizadas de una manera muy consciente. Jane Russell decía en sus memorias que había sido admirada solo por su cuerpo, por las formas voluptuosas que tenía. Y lo decía con cierta tristeza. En general, los actores americanos son buenos. En mi opinión, esto tiene que ver con el hecho de que muchos no tienen una formación específica y, por lo tanto, la manera en la que actúan es muy física. Aunque algunos provienen del teatro, la mayoría empiezan a trabajar en el cine porque son guapos (por ejemplo, creo que John Wayne empezó en Hollywood siendo un chico de rodeo).

Volviendo a la pregunta, creo que hay un elemento diferencial: una gran parte del cine de Hollywood se construye para los actores. En la pintura, en cambio, se utilizaban modelos anónimos. Por ejemplo, Caravaggio utilizaba los mismos modelos en distintas ocasiones, pero no suponían un

reclamo para su obra. Era la forma en la que construía las historias lo que atraía al público. Se trataba de historias de la mitología católica, pero que se representaban con gran realismo. Las personas podían identificarse con esas figuras tan reales y, al mismo tiempo, anónimas, que aparecían en sus cuadros.

Pero, como ya hemos comentado, en el cine americano ocurre a menudo que las películas se construyen para un determinado actor, y el deseo de los espectadores se proyecta sin duda más sobre los actores que sobre los directores.

La manera de mirar el cuerpo del actor que ofreces en tus películas, ¿tiene un componente de dominación, coloca al espectador en la posición de ejercer un cierto sadismo voyeur? ¿No encuentras algo moralmente problemático en este ejercicio de poder a través de la mirada y del dominio sobre el cuerpo del actor, tan cuestionado desde hace años por el feminismo, y que ha generado acusaciones en el caso de otros cineastas, desde Bresson o Sternberg hasta casos recientes y polémicos como los de Jean-Claude Brisseau o Abdelatif Kechiche?

Me temo que el problema no está solo en cómo miran, sino en cómo se ha desarrollado el trabajo en sus películas. Pero pienso que también hay mucha hipocresía, porque somos todos adultos conscientes y sabemos lo que estamos haciendo. Las relaciones son siempre de poder entre el director y los actores, pero todas las relaciones, en todos los trabajos, son así. Además, si una persona quiere ser actor, sabe que, para poder ser filmada, tiene que mostrar su cuerpo: forma parte del trabajo. ¿Cómo se puede ser actor ocultando el cuerpo? No tiene sentido. Matisse, por ejemplo, pintó muchos desnudos. Pintó a muchas mujeres que eran sus amantes, además de sus modelos, y cada uno sabía lo que estaba haciendo. Hay mucha hipocresía en toda esa forma de pensar, que conecta un poco con lo que hemos comentado antes sobre mostrar solo lo políticamente correcto. No se puede hacer

nada, no se puede decir nada... Muchas de estas polémicas yo no las entiendo: si haces una película que trata sobre una relación gay, ¿tienes que ser gay para interpretarla? Estamos hablando de actuación, de artificialidad, es parte de la representación. Cuando el teatro empezó, las mujeres no podían actuar, y los personajes femeninos eran representados por hombres. Son convenciones sociales. Lo que ya es preocupante es la negación del pasado: cuando se empieza a cuestionar todo lo que se ha hecho anteriormente. Porque no se puede volver atrás. Pero, para ser sincero, tampoco es algo que me preocupe excesivamente. Yo estoy un poco al margen de todo esto, no voy a cambiar mi forma de trabajar. Después de todo, es eso, un trabajo. Es importante recordarlo: el cine es un trabajo.

En todo caso, más allá de las polémicas, ¿por qué es para ti tan importante establecer ese vínculo casi de deseo, que has comentado muy a menudo, con tus actores y actrices?

Porque es la única manera en la que yo sé hacer cine, generar química, crear algo interesante. No todo en el cine es explicable. Y para conseguir las cosas inexplicables, que se encuentran a otros niveles, los de las sensaciones, hay que incorporar elementos que no siempre son racionales. El deseo tiene mucho de irracional y de incontrolable. Creo que, en el mundo, es necesario un poco de descontrol para que las cosas sean potentes, distintas, originales.

CENSURA Y LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

El lenguaje clásico del cine remite constantemente a la figura humana: casi todos los planos están concebidos respecto a ella y, especialmente, respecto al rostro, fragmento del cuerpo al que se permite una máxima cercanía. Por supuesto, no hay nada natural, sino más bien una cierta convención moralista, en el establecimiento de esta distancia de seguridad respecto al conjunto de la

carne a favor de un rostro hipervisible. En tu cine, en cambio, el rostro aparece a menudo desplazado, o fuera de campo, y adquiere una gran relevancia aquello que en el clasicismo se consideraba excepcional: planos extremadamente cercanos a diferentes partes del cuerpo, otros muy alejados o sin cuerpo alguno, planos de objetos o lugares vacíos. Cuando planificas, ¿sientes que el vocabulario del cine clásico te resulta poco útil, que se resiste al tipo de relación que estableces entre la cámara y el cuerpo de los actores y actrices?

En el cine clásico ya se había establecido la convención del primer plano. Pero en los inicios del cine, la cámara empezó estando un poco lejos. Cuando aparecen los primeros planos, son muy espectaculares y novedosos. Pero creo que, en el cine posterior al clasicismo, el lenguaje se tornó más convencional. Cuando alguien como Lubitsch hace un plano de detalle, es muy expresivo. Esto ocurre con ciertos directores, sobre todo los procedentes del cine mudo, que se habituaron a narrar casi exclusivamente con las imágenes. Además, Lubitsch trabaja mucho el concepto de la elipsis y, por lo tanto, sabe que con un plano de detalle puede hacer avanzar el relato más rápidamente que utilizando un montón de palabras. Habitualmente las palabras salen de la boca de un personaje, y la boca está en la cabeza de ese personaje, por lo que esto nos obliga a volver al primer plano. Yo intento utilizar esos códigos, ese lenguaje, que, aunque parece muy racional, es fruto de la convención, pero lo utilizo de manera distinta.

Cuando estoy planificando una escena, hay un momento de confrontación con los actores, en el que, si es posible, acudo al lugar en el que la voy a rodar. Entonces, se hace evidente para mí cómo se tiene que rodar esa escena. Hay que filmar solo un trozo de ese lugar, la parte por el todo, porque suele ser más potente mostrar solo un fragmento de ese emplazamiento que mostrarlo completo. El resto se puede imaginar. Es lo que ocurre con el fuera de campo, hacia donde fue relegado el sexo durante mucho tiempo.

Al margen del cine clásico, en la historia del cine ha habido otros momentos clave con respecto a la planificación. Por ejemplo, figuras cercanas a las vanguardias, como Jean Genet, director de *Un chant d'amour* (1950), fueron muy innovadoras. Los movimientos de vanguardia que surgieron en la última etapa del cine mudo generaron mucha experimentación en torno a cómo contar la historia y cómo figurar *lo infigurable*. Es cierto que, con la implantación del código Hays y la imposición de una determinada moral, todos estos avances se paralizaron.

Cuando estoy diseñando una escena, lo que yo intento es imaginar la única forma posible de contarla, lo que supone traducirla a imágenes y sonidos. Pero es un trabajo que muchas veces surge de la práctica: voy al lugar y empiezo a imaginar. Y, al hacerlo, hay un momento en el que se hace evidente para mí que la escena debe ser de una determinada manera. Por eso, normalmente no filmo desde muchos ángulos distintos la misma situación. De este modo, además, se agiliza el proceso de montaje, porque solo hay una manera de montar. Y el cine que me gusta es así también. Por ejemplo, el de Hitchcock: como muchas veces no era él quien montaba sus películas, las filmaba de tal forma que solo admitieran un determinado montaje.

La última vez que vi Macao (A última vez que vi Macau, 2009) es, de todo tu cine, la cinta que mejor ejemplifica este destierro del actor al fuera de campo y su sustitución por objetos o espacios vacíos. En lugar de impugnar los límites que la censura impuso a la visibilidad de los bajos fondos y la violencia, pareces llevar el carácter elíptico del *noir* a sus últimas consecuencias, mucho más allá de lo requerido por el código Hays.

Esta pauta de puesta en escena representa un giro de 360 grados respecto a la estética de tus films anteriores: pasamos de un cineasta que filma «el silencio del cuerpo» a uno que registra voces y sonidos descorporizados. Acostumbrado a trabajar con el físico de los actores como materia prima del relato, ¿echaste de menos este elemento en las diferentes fases creativas? ¿En qué medida este paso de lo corporal a lo fantasmal te obligó a repensar todas tus estrategias a la hora de concebir la narrativa y de encarar el rodaje o el montaje del film?

En el momento en el que hicimos *La última vez que vi Macao*, João Rui y yo queríamos volver a una forma de hacer cine más sencilla, sin el peso de un equipo grande. Porque mis equipos habían ido creciendo desde *El fantasma*, una película rodada en celuloide de 35 mm pero solo con diez personas, hasta *Morir como un hombre*, en la cual teníamos a unos treinta miembros en el equipo. Yo quería volver a algo más íntimo: hacer una película nosotros, sin demasiados horarios ni planes de trabajo, y tener mucho tiempo de rodaje. Estuvimos filmando seis meses, lo cual es un lujo.

Una versión *trans* de Jane Russell (¿o se trata, más bien, de Mae West?) protagoniza este prólogo, lleno de carne y animalidad, justo antes de diluirse la presencia de lo humano en la fantasmal ciudad de *La última vez que vi Macao* (A última vez que vi Macau, João Pedro Rodrigues, 2009).





Un fuera de campo extremo: el rostro de actores y actrices, desplazado del relato en *La última vez que vi Macao* (*A última vez que vi Macau*, João Pedro Rodrigues, 2009).

Fue el primer largo que hice en digital, lo que suponía también un cambio importante. Aunque yo intento hacer algo distinto en cada film, en este caso fuimos un poco más allá, e intentamos hacer una película en la que la misma ciudad de Macao fuera en sí el personaje. Yo nunca había estado en Macao, el lugar donde João Rui vivió su infancia y sobre el cual me había narrado muchas historias. Ambos teníamos una memoria compartida y a la vez distinta de la ciudad, porque João Rui tenía sus recuerdos de niño, que me había ido contando y, de alguna manera, se habían tornado míos también. Pero las memorias de un pasado tan lejano distorsionan la propia realidad. Por otro lado, como era una antigua colonia portuguesa, Macao también formaba parte de un imaginario colectivo confeccionado a partir de la historia de Portugal y de las múltiples representaciones de la ciudad. Y luego estaba *Una aventura en Macao* (Macao, 1950), la película de Josef von Sternberg, ya que el cine había sido la manera en la que habíamos seguido estando conectados con Macao a lo largo de nuestra vida.

Muchas de las películas que transcurren en Macao, sobre todo las realizadas en Hollywood, no fueron en verdad rodadas allí, son películas de estudio. Por eso nos interesaba mirar la ciudad como si fuera una especie de estudio, a través del cual podíamos cambiar la propia memoria. Lo que intentamos hacer fue un retrato mental compuesto de fragmentos de realidad: se trataba de hacer una película de estudio, pero a partir de lo real. Y, ya que no teníamos actores ni dinero para contratarlos, el hecho de que los planos estuvieran vacíos de personajes era una cuestión muy práctica [risas]. Además, nos parecía que no tenía mucho sentido incluirlos.

Cuando llegamos a Macao, por otro lado, la ciudad había cambiado mucho desde la infancia de João Rui. Ha duplicado o triplicado su superficie, recuperando terreno al mar. Tuvimos la sensación de que debíamos perdernos en ella para volver a encontrarnos, como si la ciudad nos contase sus

propias historias, que no nos esperábamos. La película también juega con esa idea del *noir*, de película apocalíptica... Al contrario de las películas anteriores, que estaban muy escritas, en las que había un guion, en esta no había más que algunas ideas, un poco vagas, de las cuales partíamos. Una de las ideas fundamentales del film, de hecho, surgió en el montaje. En uno de los planos, había un hombre que se dirigía hacia la cámara y, justo en el momento en que salía de campo, un perro entró en el encuadre. Cuando lo vimos, tuvimos la sensación de que el hombre se había transformado en perro. Así se nos ocurrió que podía ser una película apocalíptica en la que toda la humanidad se transformaba en animales, y solo ellos sobrevivían al apocalipsis, volviendo al inicio de la creación. Otro de los factores que contribuyeron a la construcción del film fue el tono de juego, casi infantil, producto de estar haciendo algo que nos divertía con elementos muy sencillos. A mí me gusta mucho el lado artesanal del cine y que haya cierta imperfección, pero creo que este carácter manual se está perdiendo, no solo en el cine, sino en la vida en general.

ARQUETIPOS Y FIGURACIONES CLÁSICAS MOLDEADAS POR LA CENSURA

En *Odete*, recurres a figuras retóricas muy características del cine clásico. Por un lado, el arquetipo de la mujer desaparecida, figura fantasmática —aquí masculina, y fallecida— que representa un ideal erótico inalcanzable y cuya búsqueda conduciría a la fatalidad. Por otro, tanto la estructura del film como la insistencia en objetos circulares o en circulación remite constantemente al concepto del círculo trágico, un carrusel en el que giran y giran los personajes y que, tradicionalmente, también empujaría a un destino letal. Aquí, sin embargo, ninguno de estos arquetipos lleva a la tragedia, sino a un inesperado final feliz. ¿Estaba en la idea de partida del film desmontar esta visión, tan cara a la censura, del destino fatal como

único final posible para personajes con deseos transgresores, no normativos?

Es difícil responder a esta pregunta porque, en esta película, precisamente, lo primero que concebí fueron la primera y la última escena. Toda la película se construyó en función de ellas. Yo sabía que el film iba a terminar así, aunque no estaba seguro de cómo llegar hasta ese punto. Misteriosamente, hay algunas películas que partieron de «imágenes inaugurales» que me vinieron a la cabeza. En *El fantasma* fue la imagen de un perro negro que corre por un pasillo, y que acabó siendo el primer plano de la película. No sé de dónde vienen esas primeras ideas, no es un proceso racional, pero procuro no abandonarlas. En *Odete*, la primera escena y la última son dos besos, aunque muy distintos. Como era mi segundo largo, tuve muchas dudas —es algo que siempre ocurre con el segundo largo, porque sabes que hay unas expectativas generadas por tu primera película—. Por ello, tuve que alejarme y tomar distancia para volver a creer después en esas imágenes inaugurales surgidas por instinto. El resto de la película está muy construida, porque está efectivamente presente toda esa simbología del círculo: hay cosas que vuelven, objetos que pasan de personaje a personaje, como el anillo. Lo difícil fue encontrar el camino para volver a esas primeras imágenes, que son las que provocan mi deseo de hacer el film.

Has insistido en que no te interesa construir tus films a base de metáforas. Sin embargo, la *animización* que sugieres en varios de tus personajes parece remitir a la clásica asociación de ciertos personajes con fieras salvajes como forma simbólica de expresar una sexualidad voraz o desbordada. Del mismo modo, aparecen insistentemente flores en tus películas, especialmente un anturio que recuerda a las fotografías de Mapplethorpe, y que funciona más como símbolo erótico que como elemento narrativo. ¿Qué sentido tiene recurrir a estas metáforas de la flora y la fauna

cuando ya no hay censura y es posible representar directamente aquello que estas, en un principio, sustituían?

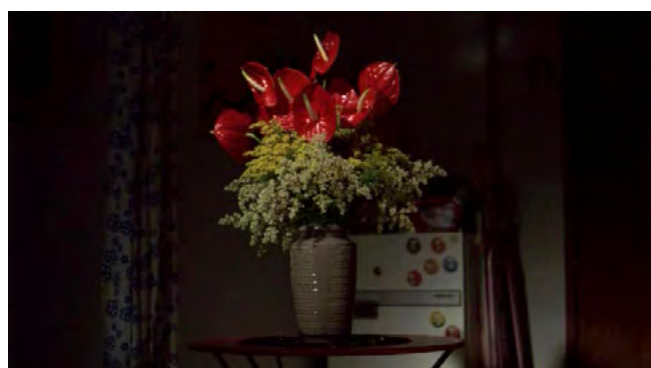
Disculpad, pero yo no veo estos elementos como metáforas, es el comportamiento real de los personajes. Lo que ocurre —intuyo mirándome a mí mismo, y observando a mi alrededor— es que, cuando socializamos con otros, no nos atrevemos a mostrarnos de una manera tan animal. Quizás solo en el sexo hay una libertad o transgresión mayor, y nos comportamos de esa forma (al fin y al cabo, somos todos animales).

En *El fantasma*, en todo caso, más que animalidad, lo que vemos desde el inicio es una gran ingenuidad en el personaje. Hay una identificación con el perro similar a la que se da en películas infantiles como, por ejemplo, las de Lassie, donde el perro es el mejor amigo del hombre. El protagonista tiene un buen amigo que es el perro y, con él, quizás, es con quien se siente más libre. Por eso juega con los otros un poco como si jugara con un perro, se comporta como si fuera un animalito. Yo lo veo muy inocente: quizás no es como otros ven al personaje, pero así es como yo lo concebí.

En mi obra posterior esta cuestión tal vez sea un poco distinta. De nuevo, volvemos al tema de representar lo que habitualmente no se muestra en las películas. No solo el sexo, sino esa intimidad que normalmente no es mostrada, en los que quizás sí estamos más cerca de una cierta animalidad. Lo que intento es buscar esos momentos en los que parece que nada ocurre, pero que en muchas ocasiones son los más interesantes y hacen evolucionar de otra forma la historia.

Entonces, no concibes estas figuras como símbolos pero entiendes que, de alguna manera, remiten a una simbología.

Lo que no me gusta es que, en ciertas películas, el símbolo tiene una pesadez: se intenta transmitir un mensaje a través de los símbolos. Yo quiero que el espectador se sienta libre, que pueda imaginar lo que quiera. Aunque no soy completamente ino-



Flores, símbolos y referencias clásicas. De arriba a abajo: *Vértigo*. *De entre los muertos* (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958), *Marnie, la ladrona* (Marnie, Alfred Hitchcock, 1964) y dos fotogramas de *Odete* (João Pedro Rodrigues, 2005).



Iconografía religiosa en *El ornitólogo* (*O ornitólogo*, João Pedro Rodrigues, 2016)

cente al respecto y hay, por supuesto, asociaciones que yo también construyo.

Fue algo que me dijeron recurrentemente sobre *El ornitólogo*: «me gustó, pero querría saber más sobre San Antonio, porque podría haber entendido mejor la película». Pienso que no es necesario tener todos esos conocimientos para disfrutarla, y que los films no están hechos para que se entiendan del todo. Pero, a su vez, tiene que haber cierta transparencia: a mí no me gusta tampoco la idea de un cine hermético, en el que no se entienda nada. Me interesa transmitir algo, comunicarme con el espectador, no hacer películas que sean solo para mí. Y me parece que hay mucho cine, y mucho arte en general, en el cual el símbolo resulta muy hermético. Entonces, queda solo lo simbólico. Por ejemplo, a mí no me gusta el surrealismo de alguien como Dalí: además de feo, me parece todo muy obvio. Es solo literatura, cuando debería ser pintura.

Todas tus películas dialogan con films clásicos pero, más que limitarte a citar u homenajear unos títulos convertidos en fetiche, tu interés parece dirigido a explorar aspectos que no pudieron abordar de forma tan explícita a causa de la censura. ¿Representa tu manera de conversar con los clásicos una forma de impugnar las normas morales que gobernaron durante décadas la representación fílmica?

Incluso en el cine clásico, hay cosas muy sorprendentes. Estuve recientemente en un festival de Ucrania, y pude revisar *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, 1959), de Billy Wilder, que era la película de apertura. Es un film completamente increíble en este sentido. El final, cuando Jack Lemmon le confiesa

al otro personaje que es un hombre y el otro le responde «Oh, nobody is perfect», es muy transgresor. A pesar de ser una comedia y tenerlo un poco más fácil de cara a la censura, esa respuesta quiebra toda la moral dominante. Pienso también en un director como George Cukor, del cual se sabía que era homosexual pero nunca realizó una película que tratara la cuestión. Ahora vivimos en un contexto distinto, por lo que yo nunca me he cuestionado este tipo de cosas. Solo intento contar historias con las que me sienta cómodo. No creo que mis películas tengan que ser autobiográficas, pero trato de hablar sobre cuestiones que conozco. En aquel momento, en cambio, lo tenían más difícil: había muchos actores y actrices homosexuales, pero su orientación sexual no era pública. Para mí es una cuestión de honestidad; intento ser honesto en mi relación con el mundo y con lo que me rodea, y hacerlo de la manera más sencilla posible. Tal vez no es el adjetivo que se suele utilizar para este tipo de cuestiones, «sencillo», pero mis películas me parecen muy sencillas. Están hechas con naturalidad. He evolucionado mucho en mi vida, hacer películas me ayudó también a construirme a mí mismo como persona. Soy distinto ahora respecto a cómo era cuando empecé a hacer cine. Pero la cuestión, para mí, ha sido siempre ser honesto ante los personajes que intento representar en la pantalla. ■

JOÃO PEDRO RODRIGUES. LA NATURALIDAD DEL DESEO

Resumen

Diálogo con el cineasta portugués João Pedro Rodrigues en torno a su filmografía y el impacto de las convenciones morales sobre la representación del cuerpo, el deseo erótico, la sexualidad y la violencia.

Palabras clave

João Pedro Rodrigues; sexo; violencia; erótica; censura; cine clásico.

Autor

Pablo Hernández Miñano es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València y ha cursado el Máster en Guion de Cine de la Fundación para la Investigación del Audiovisual-Universidad Internacional Menéndez Pelayo (FIA-UIMP). Vinculado a diferentes proyectos de asociacionismo cultural, fue miembro del equipo impulsor tanto del Cinefòrum L'Atalante como de su proyecto editorial, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. Ha participado en la organización técnica de diferentes jornadas y seminarios relacionados con el cine y, entre 2008 y 2013, ha desempeñado funciones de técnico de gestión cultural en el departamento de comunicación de la Filmoteca valenciana. Desde entonces, ha ocupado durante varios años la coordinación del Aula de Cinema de la Universitat de València e imparte de forma regular cursos monográficos sobre cine en la Universitat Politècnica de València. Recientemente, ha colaborado en la organización del festival Mostra la Ploma de València, así como en la programación del festival de cine y artes escénicas Zinegoak de Bilbao. Contact: pablohmin@gmail.com.

Violeta Martín Núñez es licenciada en Comunicación Audiovisual y Periodismo por la Universitat de València y Máster en Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación por la Universitat Jaume I. Ha sido miembro del Cinefòrum L'Atalante, asociación que gestionó el Aula de Cinema de la Universitat de València de 2004 a 2018, y del comité de selección del programa Curts (Generalitat Valenciana), de 2013 a 2017. Forma parte del consejo de redacción de *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* y de *Archivos de la Filmoteca*. Es administradora de la empresa Martín Gràfic. Contacto: violetamn@martingrafic.com

Referencia de este artículo

Hernández Miñano, P., Martín Núñez, V. (2019). João Pedro Rodrigues. La naturalidad del deseo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 107-128.

JOÃO PEDRO RODRIGUES. THE NATURALNESS OF DESIRE

Abstract

Dialogue with Portuguese filmmaker João Pedro Rodrigues about his filmography and the impact of moral conventions on the representation of the body, erotic desire, sexuality and violence.

Key words

João Pedro Rodrigues; Sex; Violence; Eroticism; Censorship; Classic cinema.

Author

Pablo Hernández Miñano has a degree in Audiovisual Communication from the Universitat de València and a Master's degree in Film Script from the Fundación para la Investigación del Audiovisual-Universidad Internacional Menéndez Pelayo (FIA-UIMP). Linked to different projects of cultural associationism, he was a member of the driving team of both the Cinefòrum L'Atalante and its editorial project, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. He has participated in the technical organisation of different conferences and seminars related to cinema and, between 2008 and 2013, he worked as a cultural management technician in the communication department of La Filmoteca Valenciana. Since then, he was the coordinator of the Aula de Cinema de la Universitat de València for several years and regularly gives monographic courses on cinema at the Universitat Politècnica de València. Recently, he has collaborated in the organization of the festival Mostra la Ploma de València, as well as in the programming of Zinegoak of Bilbao, cinema and scenic arts festival.

Violeta Martín Núñez holds a degree in Audiovisual Communication and Journalism from the Universitat de València and a Master's degree in New Trends and Innovation Processes in Communication from the Universitat Jaume I. She was a member of Cinefòrum L'Atalante, association which managed the Universitat de València's Aula de Cinema from 2004 to 2018, and of the selection committee of the Curts programme (Generalitat Valenciana), from 2013 to 2017. She is part of the executive editorial boards of *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* and *Archivos de la Filmoteca*. She is CEO of the company Martín Gràfic. Contact: violetamn@martingrafic.com

Article reference

Hernández Miñano, P., Martín Núñez, V. (2019). João Pedro Rodrigues. The Naturalness of Desire. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 107-128.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com