


## Inventando formas de hacer cine. Entrevista a Fernando Meirelles

Luis Deltell-Escolar   
Fernanda Ortega-Bertella  
Universidad Complutense de Madrid 

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.91330>

### Introducción

Fernando Meirelles nos acoge en la sede central de su productora O2 Filmes, ubicada en el barrio Vila Leopoldina, en São Paulo. El edificio es un antiguo concesionario de coches rehabilitado por la arquitecta Cristina Xavier, que mezcla los elementos industriales con pequeños jardines y despachos de madera. Como en toda la megaurbe paulistana, la actividad es frenética. El cineasta nos invita a entrevistarle en una sala de trabajo abierta, en la que disfruta de un gran ventanal con vistas a un parterre tropical.

### Entrevista

**Entrevistadores.** Queremos comenzar la entrevista con un delito que usted confesó y que une simbólicamente a Brasil y a España. Es el supuesto robo, durante la dictadura militar, de la escultura «Homenagem a García Lorca», del artista Flávio de Carvalho.

**Meirelles** [risas]. Cuando estudiaba en la facultad de Arquitectura, el profesor Daher mencionó la escultura «Homenaje a García Lorca», de Carvalho. Contó que la obra había sido destruida por el *Comando de Caça a Comunistas* (CCC), una organización paramilitar que realizó diversos atentados en Brasil durante los años sesenta. Después de ello, la escultura desapareció. Unas semanas después de esa clase, leí un texto corto y sin imágenes en el periódico que afirmaba que los restos de la obra estaban en un depósito del Ayuntamiento de São Paulo. Cogí mi moto y salí de casa para buscarla. Miré en algunos almacenes y, debajo de un árbol, encontré los destrozos de la escultura oxidándose.

Hablé con unos amigos y decidimos sacarla del local, restaurarla y devolverla a la ciudad. Creamos tres o cuatro documentos que parecían muy oficiales, con hojas membretadas de la alcaldía de São Paulo. Reunimos a toda la pandilla y fuimos al depósito. Al guardia de seguridad todo le pareció raro: eran unos veinte estudiantes para retirar unos hierros abandonados. Mientras alguien hablaba con él, entramos en el local con una camioneta y, literalmente, robamos la obra.

Llevamos la escultura a la Facultad de Arquitectura y la pusimos en el vestíbulo principal. Intentamos restaurarla nosotros mismos, pero no lo logramos. El padre de un colega tenía una fábrica de tanques de guerra y llevó a dos de sus empleados para realizar la restauración. Mientras tanto, el director de la facultad me decía continuamente:

«Fernando, tienes que sacar esto de aquí. Estoy fingiendo que no lo veo, pero si la rectoría de la universidad se entera, tendremos problemas».

Una noche llevamos la obra a la avenida Paulista y la dejamos en el vano libre del *Museu de Arte de São Paulo*. El director del museo, Pietro Maria Bardi, llegó a la mañana siguiente, vio la escultura y se puso furioso. Con su acento italiano, empezó a gritarme que habíamos destruido el museo. Era un día festivo, había mucha gente, y se acercaron tanto periodistas como el mismísimo alcalde, Olavo Setúbal, que preguntó qué pasaba. Explicamos que queríamos devolver la escultura a la ciudad. Setúbal nos agradeció el gesto y dijo: «Entonces, la obra queda devuelta». La llevaron a su local de origen, la Praça das Guianas, donde se encuentra hasta hoy.

**E.** En la historia del audiovisual es frecuente que personas que no han estudiado carreras de cine lleguen a directores, pero su caso es peculiar: todo su equipo carecía de conocimientos cinematográficos. ¿Fue esto un obstáculo?

**M.** Es cierto, no teníamos formación en audiovisual, pero creo que eso pudo habernos ayudado. Nuestros trabajos en vídeo y videoarte fueron originales y locos para la época, en parte porque no sabíamos cómo hacerlos. Realmente aprendimos experimentando y eso fue un poco como reinventar el cine. Si tuviésemos conocimientos, quizás no hubiésemos llegado a estos resultados, porque lo hubiéramos hecho de forma académica. Además, en el grupo todos éramos arquitectos y nadie dependía del audiovisual para vivir, por ello no teníamos que hacer nada que funcionase o que vendiera. Trabajábamos por placer.



Figura 1. Retrato Fernando Meirelles. 02 Filmes. Cedido por el director.

**E.** Otra característica de su trabajo audiovisual es que codiriges obras con otras personas.

¿Cómo influye esto en su cine?

**M.** En realidad, he decidido dejar de compartir la dirección para poder tener la última palabra. Cuando codiriges, tienes que dar espacio al otro y terminas haciendo cosas que no harías. Pero el trabajo colectivo es muy importante para mí. El gran truco es armar un equipo muy competente y en el que confiar. Tras filmar, no le digo al montador qué debe hacer, espero a que haga el primer corte. El resultado siempre me sorprende. Eso sí, después asisto al montaje y, por supuesto, doy indicaciones.

**E.** Muchos directores de cine trabajan con guionistas, como John Ford o Alfred Hitchcock. Sin embargo, desde la crítica francesa, existe la figura del guionista-director. Usted pertenece al primer grupo. ¿Cree que esto puede haberle perjudicado ante ciertas críticas internacionales, tal vez elitistas?

**M.** Antes de empezar a hacer cine criticaba a algunos colegas que escribían sus propios guiones, los dirigían y los montaban, porque las películas no funcionaban por errores en el guion. Pero, como comenté, el intercambio es muy importante para mí. En todas las películas que hago, participo activamente en el guion: siempre nuevo, corto o cambio escenas, pero no me gusta firmar como guionista, me gusta ser un guionista no oficial. En *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, 2002) trabajé intensamente con Bráulio Montovani durante semanas. Pero cuando empecé a ensayar con los actores, no les enseñé el guion hecho. Les contaba cómo era la escena y dejaba que improvisasen los diálogos. Mientras trabajaban, sugería líneas a los actores que venían del guion y ellos comenzaron a hacerlas sin saber que ya estaban escritas. También sucedió que a los actores se les ocurrían frases muy buenas. Yo las apuntaba y se las enviaba a Bráulio y él luego me mandaba la nueva versión del texto.

*El jardinero fiel* (*The Constant Gardener*, 2005) fue el proceso más radical que he tenido en este sentido. La película contaba una historia lineal: empezaba con un diplomático que conocía a una mujer, se iba a Kenia, y luego ella desaparecía. Montamos la película exactamente como estaba en el guion, pero cuando vimos el resultado nos pareció que no funcionaba. Pedí a los productores tres semanas más y remontamos la historia dejando solo lo que fuera completamente esencial. Al asistir al resultado, entendimos la estructura dramática interna de la película y pensamos: «¿Y si cambiamos el orden del guion?». Decidimos trabajar con *flashbacks*, quitar partes que no eran esenciales y comenzar la narrativa con el asesinato de la mujer en África para crear un misterio alrededor de qué le sucedió.

Con el nuevo corte, fui a Londres para enseñarlo. Cuando el guionista, Jeffrey Caine, vio la película, se encolerizó, dijo que habíamos destruido su historia y amenazó con demandarnos. Jeffrey dejó de hablarnos y se puso tan agresivo que el productor Simon Channing-Williams rompió la amistad que tenía con él. Después de todo eso, Caine fue nominado al Oscar por el mejor guion. Antes de la ceremonia, en el desayuno del hotel donde estábamos todos, él se acercó y me dijo: «Hiciste un buen trabajo. Muchas gracias».



Figura 2. Retrato Fernando Meirelles. O2 Filmes. Cedido por el director.

**E.** Todas sus películas son adaptaciones, ¿es una casualidad?

**M.** Me gusta mucho leer. Con *Ciudad de Dios*, leí el libro y me quedé impresionado. Sin embargo, en las películas internacionales que hice, fueron todas invitaciones de las productoras y, casualmente, eran adaptaciones. *Los dos papas* (*The Two Popes*, 2019), la última película que hice, es una adaptación de una obra de teatro, pero que nunca se ha montado. El autor la escribió y luego la adaptó al cine.

Por otro lado, creo que es genial poder hacer una película con un libro por detrás, porque la obra consigue profundizar mucho más en la subjetividad de los personajes y en su universo. Entiendes todo mucho mejor.

**E.** ¿Cómo trabaja las adaptaciones?

**M.** Adaptar es recortar. El libro siempre tiene más posibilidades que la película: es más grande, más denso, más profundo y con más subjetividad; puede entrar en los pensamientos y sentimientos de los personajes. El cine muestra todo esto con las imágenes, pero creo que nunca es tan eficiente.

En este sentido, el guion de *Ciudad de Dios* tuvo un proceso interesante. El libro es una colección de unas ochenta historias vinculadas al crimen y con unos trescientos personajes. La obra no tiene un protagonista ni un arco dramático principal, pero, a veces, un personaje que está en una historia reaparece más adelante. Es así que las narrativas se interconectan.

Bráulio y yo hicimos una tarjeta para cada personaje, con su nombre, con sus características y con su mejor escena. Seleccionamos a los personajes que tenían las historias que más nos gustaban y desechamos al resto. Y nos inventamos unos protagonistas a los que les dimos las escenas que más nos interesaban. Es decir, cada personaje de la película es, en realidad, varios en el libro.

Además, decidimos inventar a un protagonista, lo que no existía en el libro. Se nos ocurrió crear un personaje que no fuera un criminal, pero sí un observador. Sería el propio Paulo Lins, que es el autor del libro y que vivía en la comunidad de Ciudad de Dios. Paulo cuenta que, a veces, veía a uno de sus personajes pasar por la ventana, bajaba a hablarle y luego escribía una escena. Decidimos que sería mejor que nuestro protagonista fuera un fotógrafo que observa la vida tal como lo haría un escritor, dado que la fotografía era más adecuada para el cine. Así creamos a Buscapé, que es un protagonista sin acción y que simplemente recorre la historia con su mirada.

Cuando finalizamos el guion, se lo enviamos a la Warner para intentar que financiasen la película. Nos contestaron con una carta de tres páginas, dijeron no se interesaban por ella porque la obra nunca funcionaría. Argumentaron que el protagonista no era el motor de la acción, que el guion no tenía tres actos claros y que, básicamente, todo estaba mal. Pero la película funcionó. Encontré al presidente de la Warner algunas veces en estrenos posteriores y, cada vez que le veo, me dice con buen humor: «Fue la estupidez más grande de mi carrera». Una vez más, por no saber cómo trabajar, inventamos una manera de hacerlo.



Figura 3. Fotograma de *Ciudad de Dios*, (*Cidade de Deus*, Fernando Meirelles y Kátia Lund, 2002).

**E.** Otra característica de sus películas es que los protagonistas se diluyen en la trama, como si lo importante fuera el mundo que queda alrededor. ¿Cree que el tiempo de los héroes ha terminado?

**M.** Siempre me interesa más el contexto que los personajes, ya que a estos los considero un vehículo para poder mostrar un universo. Esto sucede desde *Ciudad de Dios* hasta los *Los dos papas*. Por supuesto, en *Los dos papas* hay dos personajes muy fuertes, pero mi interés era mostrar el mundo del Vaticano y no tanto tratar de entenderlos a ellos.

En *El jardinero fiel* ocurre lo mismo: el tema central es cómo el mundo desarrollado explota el subdesarrollado. En este caso, el continente africano es utilizado como conejillo de indias por las farmacéuticas para probar un medicamento. Un poco antes de la invitación para dirigir la película, José Serra –exgobernador del estado de São Paulo y exministro de salud de Brasil– rompió la patente de los retrovirales para el tratamiento del SIDA. Los laboratorios ganaban mucho dinero con ello y Serra dijo: «No es posible que cobren 500 dólares por estas medicinas. Las produciré por treinta dólares y el gobierno la venderá sin ánimo de lucro». Esta decisión se convirtió en un acontecimiento internacional y, gracias a ello, se han roto las patentes de muchos otros medicamentos por el mundo. Hoy en día, si tenemos un problema de salud pública global, se puede romper la patente. En ese momento admiré esta lucha de Serra contra las farmacéuticas. Justo después, me ofrecieron una película sobre esta industria y tenía una excusa para dar mi opinión. Por ello, el contexto era más importante que los personajes.



Figura 4. Fotograma de *El jardinero fiel*, (*The Constant Gardener*, Fernando Meirelles, 2005).

**E.** Después de la pandemia del Covid-19, *El jardinero fiel* y *A ciegas* (*Blindness*, 2008) parecen cobrar un valor diferente. ¿Cómo ve estas películas ahora?

**M.** Efectivamente, *A ciegas* fue proyectada en muchos lugares del mundo durante la pandemia. Pero, cuando la hice, yo no estaba pensando en una enfermedad sino más bien en una metáfora: la humanidad ciega ante la destrucción del medioambiente. Para mí, esta ceguera colectiva tiene que ver con la crisis climática: este problema ya es completamente tangible, pero nadie le presta la más mínima atención. Quería hacer esta historia, porque hablaba de cómo no vemos lo que tenemos delante: un cambio climático radical.

**E.** Antes del lanzamiento de *A ciegas*, el escritor José Saramago –autor del libro adaptado, *Ensayo sobre la ceguera*– era conocido por rechazar adaptaciones de sus obras a la gran pantalla. Sin embargo, usted logró que él aceptase la adaptación y que se quedase contento con el resultado. ¿Cómo fue el proceso?

**M.** El productor canadiense Niv Fichman fue quien logró convencer a Saramago. Es un tipo que nunca se contenta con un «no».

Antes de realizar *Ciudad de Dios*, yo ya quería adaptar *Ensayo sobre la ceguera*. Leí el libro y escribí a la editorial brasileña Companhia das Letras para intentar comprar los derechos. La respuesta fue: «Saramago dice que esta historia no debe tener imágenes y que no se filma. Pero tengo otro libro aquí... Se llama *Ciudad de Dios*, ¿lo conoces?». Hasta entonces, yo nunca había pensado en hacer una película sobre una favela de Río de Janeiro, con pistolas y tiros, pero el libro me impresionó e hice *Ciudad de Dios*.

Años más tarde, al terminar *El jardinero fiel*, decidí detener mi carrera y dejar el cine, ya que el estreno de la película fue agotador y me deprimí. Estuve seis meses sin trabajar. Cierta día, Niv Fichman, a quien no conocía, me llamó desde Toronto y me preguntó:

«Fernando, ¿ya has oído hablar del libro *Ensayo sobre la ceguera*? Tengo los derechos». Contesté que eso era imposible. Él repitió que los tenía y dijo: «Me gustaría que hicieras la película. ¿Nos vemos mañana y hablamos?». Yo le respondí: «Pero si tú estás en Toronto...» y me respondió: «¡Pero si quieres voy hoy mismo a São Paulo!». Él colgó el teléfono, fue al aeropuerto, tomó el primer vuelo a São Paulo y nos vimos al día siguiente. Y yo pensé: «Todo esto no puede ser una coincidencia: este es el primer libro que quise rodar y, cuando renuncié al cine, regresa a mi vida. Tengo que filmarlo».

¿Y cómo Niv consiguió los derechos para la adaptación? Por supuesto que Saramago le dijo que no los vendía, pero Niv hizo lo mismo: cogió un avión, se fue a la isla donde vivía el escritor –Lanzarote– y le pidió media hora para un café. Saramago dijo:

«Vienes de Canadá, por cortesía te voy a ver pero...» y Niv le convenció. Este hombre convence a cualquiera.



Figura 5. Fotograma de *A ciegas* (*Blindness*, Fernando Meirelles, 2008).

**E.** En *Los dos papas*, el papa Benedicto XVI (Ratzinger) y el papa Francisco (Bergoglio) son claramente antagónicos y representan el mundo actual dividido en dos bloques: conservadores y reformistas. ¿Cómo ve esta relación?

**M.** La idea central de la película es precisamente discutir esta polarización y hablar sobre tolerancia. En el primer encuentro entre los dos personajes, Ratzinger le grita a Bergoglio. Así una relación sana entre ambos parece imposible. Más tarde, los dos se encuentran nuevamente y logran hallar un terreno común. La película muestra que, incluso, estos dos tipos, de extremos opuestos, consiguen descubrir una manera de relacionarse, a través del cariño, de la escucha y del perdón.

**E.** Una de las escenas más importantes de la película tiene lugar en la sacristía de la Capilla Sixtina, cuando Ratzinger y Bergoglio hablan de Marcial. ¿Habían pensado en otras alternativas que no fuesen el silencio para esta escena?

**M.** Fue muy difícil resolver esta escena. Mientras filmábamos la película, no sabía qué hacer en esa conversación. Al final, encontramos la solución el mismo día de la filmación. Yo quería hacer una película sobre tolerancia, pero no se podía omitir el tema de la pedofilia. A la vez, si tuviéramos cuatro líneas sobre el asunto, se convertiría en una película sobre la pedofilia en la iglesia. Encontramos una forma de mencionarlo, pero sin ir más allá, para no llevar la película a otro lugar.

**E.** A diferencia de otros directores que solo se producen a sí mismos, usted también produce el trabajo de otros directores. ¿Qué le motiva a producir un proyecto?

**M.** Algunas historias necesitan ser contadas y sé que no podré dirigir todas las que creo que merecen la pena. Entonces, llamo a otras personas para que las hagan. Además, es una gran oportunidad para dar trabajo a los amigos. Siempre me involucro en el proyecto y participo de las reuniones de financiación. Sin embargo, el año pasado, les dije a mis socios que no voy a producir más. Actualmente estoy con nueve proyectos como productor, pero no estoy aceptando nada más. Producir me distrae y me consume mucho tiempo. Tengo un par de años más por delante y luego podré dedicarme por completo a mis cosas. O quedarme en casa.

## Cierre

Tras la entrevista, salimos de la productora O2 Filmes en una agradable tarde invernal paulistana. En frente de nosotros se contemplan los nuevos rascacielos en construcción de la mayor megaurbe del continente. São Paulo es una ciudad que no termina nunca de construirse.  
São Paulo, julio de 2023

Esta entrevista se realizó gracias a una beca de estancia del Ministerio de Universidades de España, modalidad senior, con referencia PRX22/00293 y titulada: «Relaciones de las ciudades iberoamericanas y el audiovisual. São Paulo en el cine brasileño».