¿Existe el cine portugués contemporáneo?

Historia y fantasma entre imágenes[1]

Fran Benavente / Glòria Salvadó Corretger

Modos temporales

Empecemos por algunos hechos. Portugal, un país intervenido desde 2011, arruinado económica y moralmente, pone su destino en manos del directorio europeo. La gente sale a la calle pero, siendo un país pequeño, poco relevante a nivel político, resulta una nota a pie de página perdida entre el desastre griego y la amenaza del naufragio español. ¿Cómo vive el cine en estas condiciones? ¿Vive? Sin fondos públicos, con los subsidios suprimidos provisionalmente por el gobierno y una ley del cine diferida, pendiente de aplicación[2]. Sin Fernando Lopes, fallecido, que deja a Paulo Rocha como último superviviente de la renovación moderna del cine portugués (con Oliveira, que los antecede a todos y a todo). Eso sí, finalmente con Academia propia y unos premios, los Sophia, para entregar a la profesión. Y sin embargo, existe. ¿Existe?

A esa pregunta daba respuesta, hace algunos años, João Bénard da Costa en *O Cinema Português nunca existiu*[3]. Nos parece adecuado convocar a João Bénard da Costa, figura capital de la historia del cine portugués desde su posición al frente de la Cinemateca (y de la sección cinematográfica de la Fundación Calouste Gulbenkian en los 70, cuando acompañó el florecimiento de los primeros mejores años de esa cinematografía), y en su condición de crítico e historiador (lo más parecido a un Henri Langlois del cine luso). Por así decir, fue la voz que dio réplica durante muchos años a la otra pieza maestra del cine portugués, Manoel de Oliveira. Así lo vio Rita Azevedo Gomes en *A 15ª pedra* (2007), cuando filmó en una sala del Museu Nacional de Arte Antiga una conversación entre ambos, sentados frente a una

---

[1] Este artículo se publicó originalmente como Salvadó-Corretger, Glòria; Benavente, Fran: "¿Existe el cine portugués contemporáneo? Historia y fantasma entre imágenes", *Archivos de la Filmoteca*, nº 71, 2013, pp. 97-116.

[2] En 2012 se cortaron todas las líneas de subvención a películas. Mientras tanto, la nueva ley del cine sufría numerosas dilaciones. Aprobada en julio y publicada en el Diario de la República en septiembre, no puede aplicarse, sin embargo, hasta que no se haga público el decreto gubernamental que la regula. Este hecho, que compromete la convocatoria de ayudas para 2013, prevista para enero, ha movido a un grupo de cineastas a promover el manifiesto "Cinema português bloqueado!".

[3] Da Costa, João Bénard. ***O Cinema Português nunca existiu***. Lisboa: CTT Correos, 1996.

Anunciación. La imagen del misterio preside una conversación sobre el misterio de la imagen. Prosigamos por ese camino.

João Bénard da Costa realizaba un juego de palabras irónico en el título de su libro que invocaba otro título de uno de los grandes filósofos portugueses vivos: *O fascismo nunca existiu*. Y bien, Eduardo Lourenço puede ser otro de los pilares en los que cimentar nuestra exploración del cine portugués. Tomemos por ejemplo, a modo de inicio, algunas notas de su *Mitología da Saudade*[4].

Escribe Lourenço[5] que la larga historia de Portugal es la historia de una deriva y una fuga sin fin; una huida, de incierto retorno, del pequeño rectángulo portugués. El mundo portugués, dice Lourenço, se dedica a la pura ausencia como forma suprema de presencia. Ello encontraría su figura emblemática en el Rey Don Sebastião, *O Desejado*, el mesías cuyo retorno es esperado mientras se sueña con la vida pasada. Así acontece en el poema *Mensagem* de Fernando Pessoa. De aquí derivaría la saudade, una especie de nostalgia sin objeto, relacionada con el destino de pueblo marítimo, viajero, separado de sí mismo por las aguas del mar y del tiempo.

La saudade, la nostalgia o la melancolía son modos de relación con el tiempo. Estos modos temporales son diferentes del tiempo abstracto, universal, de la sucesión irreversible de instantes. Solo el tiempo humano, fruto de la memoria y fuente de ella, permite la inversión, la suspensión narrativa del tiempo irreversible que origina una emoción no parangonable a ninguna otra. En ese caso la saudade reivindicada por los portugueses como propia se identifica con una dimensión universal del "tiempo humano".

Se plantean en la obra de Lourenço términos muy notables que debemos recordar: la idea de deriva, la huida y el retorno a un mundo pequeño y encerrado, asfixiante; sobre todo, la indagación en las formas de hacer presente aquello que está ausente. La saudade se entiende en esta formulación no en el sentido folklórico sino como una especie de melancolía, como relación con una determinada forma de tiempo que pasa por la idea subjetiva de la memoria y por la invención como ficción.

[4] Lourenço, Eduardo. ***Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade***. Lisboa: Gradiva, 1999.
[5] Lourenço, Eduardo. ***Mitologia della saudade***. Napoli: Orientexpress, 2006, p. 30-33.

Quedémonos con alguna de esas ideas con el objetivo de arrojar alguna luz sobre cierto cine portugués contemporáneo. Para ello hemos escogido los conceptos de historia y fantasma; éste en el sentido de la etimología griega de la palabra (phainein): imagen, aparición, espectro; esto es en el sentido de lo fantástico. Son dos formas transversales de recorrer algunas singularidades del cine portugués actual desde el patronazgo de los nombres citados anteriormente y especialmente tomando a Oliveira como hilo conductor.

La "escuela" portuguesa

Debemos delimitar bien ese territorio que nunca existió, o quizás sí, pero sólo entendido desde un afuera, como un polo de imantación, tal como dejó escrito Serge Daney en 1981[6]. En el texto de Daney se caracteriza un polo portugués en el que coinciden cineastas del descentramiento y exiliados como Oliveira, Raul Ruiz o Wim Wenders. No se trata de un centro de producción –Portugal, con su escasa producción y su inexistente mercado, no podría serlo-, sino más bien de un atractor magnético en el que convergen líneas de fuga, escribe Daney. Tiene una figura principal que atraviesa el tiempo y las edades: Manoel de Oliveira. Y sentencia: se trata de un mercado dominado por lo americano, de historia complicada, cuyo cine más destacado siempre ha sido el de los francotiradores (Antonio Reis Oliveira).

Seguimos con Serge Daney: *"Le point commun aux bons cinéastes portugais (de Oliveira à Reis, Paulo Rocha ou un noveau venu comme João Botelho) c'est leur intégrité d'artiste, au sens le plus romantique du mot. C'est aussi, un certain rapport qu'ils entretiennent avec l'histoire du Portugal, un rapport de deuil, archéologique, fort et sourd. Si les cineastes portugais n'ont pas bien su parler de l'après-25 avril à chaud (puisque le meilleur document sur cette époque –Torre Bela– est dû à un étranger, Thomas Harlan), ils son en train de réussir à parler du passé avec les moyens de l'art le plus moderne"*[7]. Y añade: *"Les Portugais, artisans maniaques et hyper-cultivés, se payent le luxe de fabriquer le*

[6] Daney, Serge. "Le pôle portugais". En: ***La maison cinéma et le monde. 1. Le temps des Cahiers***. Paris: P.O.L, 2001.
[7] *Íbidem*, p. 517.

cinéma le plus lent du monde, ils ne cessent de faire revenir le passé étrange et glorieux du Portugal de très loin avec une intensité d'archéologues amoureux"[8].

Encontramos aquí un punto de inicio. Una relación con la historia, no sólo de Portugal sino del propio cine. Una cita con el pasado que se reactiva en el presente en forma de anacronismo o de retorno, como si de un espectro se tratara. Una vocación arqueológica.

Hallamos también las bases de una posible polémica, aquella que promueven los que impugnan la identificación de todo el cine portugués bajo unos estilemas reconocibles para afirmar su variedad y constante transformación. Aquí no negamos su absoluta pluralidad, ni pretendemos ninguna esencialidad excluyente del cine portugués contemporáneo. Simplemente buscamos nuestros ejes para tratar de establecer relaciones que nos permitan entender mejor las películas y el diálogo generacional entre los cineastas.

En cuanto a la caracterización de una cierta "escuela portuguesa" –un grupo de cineastas presente de forma regular en festivales internacionales-, Jacques Lemière constata la existencia de una "singularidad portuguesa", basada en un cine de invención formal heredero de la modernidad, absolutamente libre con respecto a los estándares de producción y en el que prima la reflexión sobre la cuestión nacional[9]. Por su parte, João Bénard da Costa habló del cine portugués como género en sí mismo, caracterizado por imágenes solipsistas y retratos de ausencia[10]. Eso se traduciría en el malestar de los personajes, incapaces de adaptarse al entorno social. De ello se derivaría el predominio de narrativas elípticas, parcas en acontecimientos, el recurso a la teatralidad, el antinaturalismo, y el uso de la palabra como elemento central de la representación; también un rechazo de la puesta en escena convencional e invisible. Esta no convencionalidad pasa con frecuencia por la hibridación entre formas documentales y de ficción. Finalmente, una figura tutelar de la cinematografía lusa, Paulo Rocha, apostillaba: *"Não há censura, não há modelos, cada filme é uma aventura solitária, laboriosa, obsessiva. Neste ambiente nascem obras inesperadas, mais líricas do que dramáticas, hesitando entre os fantasmas do passado e as tentações da arte moderna"*[11].

---

[8] Daney, Serge. "Les inclassables". En: ***La maison cinéma et le monde. 2. Les Annés Libé 1981-1985***. Paris: P.O.L, 2002, p. 589.
[9] Lemière, Jacques. "Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974". ***Ítem: Matériaux pour l'histoire de notre temps***, nº 80, 2005, p. 48-60 y "Um centro na margem: o caso do cinema português". ***Ítem: Análise Social XLI***, nº 180, 2006, p. 731-765.
[10] Costa, João Bénard da. ***Histórias do cinema***. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.
[11] Citado en: Lemière, Jacques. "Um centro na margem: o caso do cinema português". *Op. cit.*

Por otra parte, una serie de críticos como Vasco Cámara o Augusto M. Seabra señalaron un giro en los años noventa, con obras como las de Pedro Costa, Teresa Villaverde o João Canijo, en las que la historia parecía desvanecerse a favor de la rápida reacción a los hechos de la realidad: una predisposición al encuentro con el otro que explicaría, de igual modo, el creciente interés por el documental. Se señaló también la floración de un cine diverso, apolítico y despreocupado, sin raíces en la tradición portuguesa, cuyo emblema sería Miguel Gomes[12].

Digamos que el mito del sebastianismo, presente en cineastas como Manoel de Oliveira y João Botelho hasta sus últimos filmes[13], se vuelve contra ellos mismos. En ese sentido, son comunes una serie de tópicos contra cierto cine portugués, acusado de alejamiento de la realidad o de obsesión con la propia identidad. Se habla, en algunos medios (también portugueses), de un exotismo oportunista, adecuado al gusto de los festivales internacionales pero ajeno al del "público". Frente a estas afirmaciones, Lemière opone la persistente relación del cine portugués con lo real pero no a través de las formas del naturalismo, sino a través de la desfiguración poética, la teatralidad o la bufonería burlesca.

Sea como fuere, estas cuestiones afectan ya no a cuatro generaciones trabajando simultáneamente, como detectaba Jacques Parsi en 1999[14], sino a cinco y quizás seis. Debemos contar con los cineastas del 2000: Miguel Gomes, Sandro Aguilar, João Nicolau, João Pedro Rodrigues; e incluso deberíamos hablar de los más jóvenes como Gonçalo Tocha, José Filipe Rocha o Gabriel Abrantes, que empiezan a filmar después de 2005 pero obtienen sus primeros frutos maduros a la entrada de la segunda década del siglo XXI.

---

[12] Si bien existen diferencias apreciables entre las diversas generaciones de cineastas, es posible trazar un fondo específico que enlaza sus imaginarios. La última película de Miguel Gomes, *Tabú* (2012), es instructiva al respecto. La cuestión colonial resulta central. El director declara: *"En 1974, j'avais 2 ans. Je pense du coup pouvoir regarder les choses avec un peu de recul. D'une manière qui parai□tra peut-e□tre contradictoire à certains, mais qui ne l'est pas à moi. J'ai essayé d'aborder la période d'une fac□on très ironique –le paradis perdu qui n'en est pas vraiment un–, et en me□me temps sans me poser en juge, sans me moquer des personnages. J'étais avec eux, pour construire un mélodrame"*. Igualmente se inscribe en una tradición común de cineastas portugueses: *"A chaque nouvelle génération, des cinéastes talentueux ont su profiter de cette liberté pour faire des films très libres. Ils ont su soutenir cette chose que l'on appelle cinéma portugais, et à laquelle je suis très fier d'appartenir"*. Cfr. "Miguel Gomes: 'Entre l'Afrique réelle et une Afrique de cinéma'". ***Ítem: Le Monde***, 4 de diciembre de 2012. [en línea] <http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/12/04/miguel-gomes-entre-l-afrique-reelle-et-une-afrique-de-cinema_1799162_3246.html> Sobre esta cuestión véase: Salvadó Corretger, Glòria. ***Espectres del cinema português contemporani. Història i fantasma en les imatges***. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner, 2012.

[13] En el caso de Oliveira es cierto hasta tal punto que uno de sus actores, Ricardo Trepa, preguntado sobre la relación que establece entre el personaje que interpreta en la última película del director, *Gebo et l'ombre* (2012), y sus personajes anteriores, declara: *"L'aura du personnage de João me fait penser au roi Dom Sebastiem, peut-être parce que tous les deux sont condamnés a l'ombre"*. Cfr. *Gebo et l'ombre*. ***Ítem: Dossier de presse***. Epicentre Films, 2012.

[14] Parsi, Jacques. "Cinémas Portugais". ***Ítem: Trafic***, nº 32, invierno 1999, p. 65-74.

Ruinas

Proponemos buscar, a través de las nociones de huella y ausencia, una contraforma, una imagen-matriz diferente, en la que la huella supone la vivificación de un resto, espectro o figura ausente que se hace presente a través de la imagen. Esta imagen se construye como tiempo condensado, pervivencia de la historia y prueba de una cierta genealogía. De esta forma, podemos articular una contrahistoria de las imágenes del cine portugués que nos permita partir, precisamente, de la idea de contraplano. Se trata de un contraplano que en su aspecto límite es un contraplano con la muerte, tal como lo definimos en otro lugar[15]: aquello que cerca el plano, un vacío que resuena y deja ecos, un abismo vertiginoso declinado en forma de historia, de trayecto, de imagen-tiempo y otras modalidades que evocan una cierta antropología portuguesa, aquella que podríamos conectar con el saudosismo y sus relecturas críticas desde Eduardo Lourenço.

Un documental o ensayo fílmico singular trabaja sobre estas coordenadas. *Ruínas* (2008), de Manuel Mozos, puede servirnos como película emblema[16]. El cineasta filma series de ruinas recientes, lugares a punto de desaparecer, que cobijan los fantasmas de una historia, la de Portugal. Se trata de lugares (des)habitados (en el sentido espectral del término), revividos desde sus restos por fragmentos narrados –el fantasma del relato-, ficción resistente que los devuelve a la vida. La palabra sostiene el relato, indistintamente de naturaleza documental o ficticia, llegado de tiempos diferentes. Las imágenes muestran la materialidad del resto. Entre la palabra creadora de historias y el resto como poso de la Historia se juega la tercera imagen, la que importa, que surge en la mente y en el cuerpo del espectador. Se trata de un procedimiento poético, un tránsito a lo fantástico como modo de resistencia frente al vacío de la muerte. De una región a otra se excava en la memoria y sale a la luz lo más profundo del imaginario portugués.

El filme empieza con la demolición de unas torres de Torralta, una localidad costera, y sigue con imágenes del Prado do Repouso, el cementerio de Porto, donde un grupo de personas visita la tumba de una tal Henriqueta de Souza. Se nos narran las peripecias vitales de esta heroína romántica del siglo XIX, su amistad o amor inquebrantable con Etelvina,

[15] Salvadó Corretger, Glòria. *Op. cit.*
[16] Recientemente, el cine de Manuel Mozos fue objeto de reconocimiento en la Viennale austríaca (2012). El programa de la retrospectiva fue concebido por su amigo Miguel Gomes. El título escogido es bien significativo: “The Ghost of Cinema”.

también llamada Teresa María de Jesús, y cómo, tras la muerte de ésta, levanta un mausoleo en el cementerio, presidido por la imagen de Francisco de Asís, donde traslada los restos. Sin embargo, corta la cabeza de la fallecida y la conserva en alcohol. El culto a la memoria se levanta sobre los restos corporales de un ser perdido. Aquí se invoca la veneración a la reliquia, (perversa) tradición católica que pone en contacto el universo espiritual y el corporal en el camino del acceso a lo sagrado. Entre el fragmento de cuerpo y el fantasma, entonces, pero siempre afirmando la continuidad de la comunidad de los vivos y de lo muertos en un solo camino hacia la vida eterna.

De la voladura inicial nada quedará, ningún vestigio. Frente a esa desaparición absoluta, la ruina se ofrece como hueco temporal reactivado por la memoria y dispuesto a ser habitado por la palabra. Como escriben Cyril Neyrat, Antoine Thirion y Eugenio Renzi, se trata de percibir la fuerza revolucionaria del pasado en el presente, de buscar, en los márgenes de la catástrofe, del lado de los fantasmas, la energía para permanecer firme. Hacer hablar a las ruinas, poblarlas de historias (experiencias), significa inventar otra Portugal contra la destrucción del país: *"Mozos invente un pays, un Portugal fantastique. Le geste est politique dans un pays hanté par l'échec d'une révolution"*[17].

Otro punto de referencia posible es el principio de *Balaou* (2008), la primera película de Gonçalo Tocha, cineasta que apunta como la nueva lanza de la cinematografía lusa. Nos interesa la presencia del mar desde el primer plano y la condición insular de San Miguel de las Azores, el lugar donde habita la familia materna del cineasta; también la estructura de travesía marítima (como correlato de una travesía identitaria e histórica) que se articula sobre el modo de la ausencia, de aquello que sólo se hace presente en su falta, a través de un diálogo entre el cineasta y la madre fallecida, en el contraplano con la muerte. A partir de ahí, en forma ensayo o diario, todo un mundo se revela. Aquello que nace, las nuevas generaciones, se dibuja sobre los gestos y la presencia ancestral de la tía abuela. El abismo marítimo y el de la muerte perfilan un horizonte lejano que se conjuga desde la cercanía de la intimidad y la familiaridad; la deriva se vive como emergencia del pasado; la historia surge no como reconstrucción sino como brote de memoria provocado por una *stimmung* emocional particular. La tía abuela se prepara para la muerte (que sucederá al final del film); todo un universo se aboca a la desaparición y la memoria del cineasta lo registra, lo preserva,

[17] Neyrat, Cyril; Thirion, Antoine; Renzi, Eugenio. "RUINAS de Manuel Mozos". ***Ítem: Independencia***, 2009. [en línea] <http://www.independencia.fr/FESTIVALS/FID_Ruinas_Manuel_Mozos.html>

lo revive. La fotografía, con sus variables temporales, comparece y tiene una importancia en el film. Vemos gestos compartidos entre los niños y la tía abuela, una forma de transmisión ancestral que funda una comunidad y una cultura. La influencia de Antonio Reis, salvando las distancias, se intuye en el fondo. ¿No podemos recordar, de nuevo, a Eduardo Lourenço, quien a la salida de una proyección de *Trás-Os-Montes* (Margarida Cordeiro y António Reis, 1976) dirá: *"Es increíble hasta qué punto nuestros cineastas hacen un cine enraizado en la temática de la muerte, el duelo, el recuerdo o la memoria. Somos un pueblo sin tradición filosófica pero en el cual los cineastas y los poetas son muy filósofos, muy atentos al tiempo. Padecemos de una imagen orgullosamente feliz. No somos un pueblo orgullosamente feliz."*?

La secuencia de *Balaou* en que se rememora la muerte de la madre es significativa. La playa con sus cuerpos fantasmales, apenas movimiento de flujo y reflujo. La mirada frente al mar, el tránsito al sueño. Y un día ese sueño se convierte en liberación, las olas se llevan a la madre. El paso a la muerte, como desaparición, como reino de la ausencia que deja huellas en la memoria cinematográfica. Lo nuevo debe nacer sobre el lugar del muerto. Se trata de buscar algo, indagar, y hacerlo frente a la imagen del mar y la de la ausencia: el fantasma de la madre.

En su cuna céltica, dirá Eduardo Lourenço, la saudade se relaciona con la modulación universal y el ritmo del mar. Se descubre, aún sin saberlo, que la eternidad está hecha de tiempo y el tiempo de eternidad. Todo está allí, pasado y presente al mismo tiempo. Esta música externa devendrá en música del alma. Nada de trágico en ello. La saudade implica una mirada al pasado o una adhesión afectiva al presente que tiene que ver más con la esfera del sueño que con la real[18].

Desde la travesía, desde el barco, se inicia el último filme de Gonçalo Tocha, *É na Terra não é na Lua* (2011), en el que filma a modo de diario de descubrimiento los habitantes y los parajes de Corvo, la isla más remota de las Azores, ligada a unas formas de vida tradicionales que entran en contraste con los planes de modernización de la Unión Europea. Un lugar aislado, encerrado y, a su vez, habitado por las historias del mar. Esta dialéctica, sostenida por otras, y entre ellas la fundamental que articula la imagen como registro y la voz como relato (a su vez desdoblada musicalmente entre el director y el sonidista, Dídio Pestana,

[18] Lourenço, Eduardo. *Op. cit.*, p. 34.

el oído contrapunto al ojo del cineasta), nos devuelve de forma pregnante al nudo portugués (en relación con el imaginario histórico y el concepto de memoria) tal como lo plantea Lourenço: la deriva sin fin, la abertura al mar, y la vuelta al rectángulo encerrado. O bien un contraplano de ausencia que deja sus huellas, que se cierne sobre el espacio (en)cerrado. ¿No es esta también la historia de *Gebo et l'ombre* (Manoel de Oliveira, 2012)? ¿Y no es Oliveira el primero entre los cineastas portugueses que entiende que la palabra articula esta relación?

Anacronismos

Podemos detenernos, entonces, en el problema de la relación de la imagen y la muerte tal como aparece en el cine de Manoel de Oliveira. La figura del anacronismo y la idea de fantasma (presente en toda su filmografía) resultan centrales en *El extraño caso de Angélica* (*O estranho caso de Angélica*, 2010), su penúltimo largometraje [19], que privilegia una tonalidad fantástica. En ella la relación arqueológica del cine portugués con su pasado se trama en el propio pasado de Oliveira como cineasta *epocal* y adquiere dimensiones autobiográficas. Oliveira es un cineasta con gusto por el palimpsesto en su propia obra. Como se sabe, *El extraño caso de Angélica* es un viejo guión escrito por Oliveira en los años 50, que filma sesenta años más tarde para hacer la película actual. Lo extraño es que Isaac, el personaje protagonista, parece salido de ese mundo de hace 50 años y lo mismo vale para Angélica y su familia. En cambio, el tránsito constante de camiones al pie de la pensión donde vive Isaac y otros detalles (como el coche que le lleva a la pensión) resitúan la acción en la época actual. Se pueden localizar, por tanto, varias capas de tiempo que corresponden a la historia de su producción: un proyecto de los años 50 (una historia que además recogía elementos de otro guión anterior, de los años 30) y su reactivación en la actualidad. Marcos Uzal, en un artículo en *Trafic*[20], interpreta este uso del anacronismo en dos direcciones. De un lado estaría la cuestión de la imagen y la materia, crucial en Oliveira, y del otro la articulación autobiográfica, que se relacionaría con la primera cuestión. El film nace de una experiencia personal del director ocurrida tras fotografiar el cuerpo presente de una prima. Como se sabe, *El extraño caso de Angélica* es la historia de un fotógrafo de ascendencia judía (llegado de las tierras del petróleo) que es llamado de urgencia para tomar la fotografía de una fallecida y que, en el momento de hacerlo, ve revivir el cadáver, la muerta se anima,

[19] Aunque ya se encuentra en fase de rodaje de una nueva película, *A igreja do diabo*, según texto de Machado de Assis.
[20] Uzal, Marcos."Nouvelles de l'au-delà". ***Ítem: Trafic***, nº 78, été 2011.

cobra vida en una imagen evanescente que sonríe al fotógrafo. Así, Isaac (Ricardo Trepa) se obsesionará con Angélica y deseará atrapar esa imagen.

Evidentemente aquí se plantea la cuestión del cine, lo que la imagen cinematográfica es y puede, el deseo que suscita y la creencia que desencadena. Isaac persigue una imagen animada por el cine del cuerpo fijado por la muerte-fotográfica. Aparece aquí un motivo habitual del cine de Oliveira –la creencia en la imagen ideal de la mujer que desata la pasión y la obsesión– que se puede rastrear desde la Teresa de Alburquerque de *Amor de Perdiçao* (1979) a la Piedade de *O convento* (1995), la Suzy de *Inquietud* (*Inquietude*, 1998) o la imagen fascinante, y al cabo decepcionante, de la *rapariga loura de Singularidades de una chica rubia* (*Singularidades de uma rapariga loura*, 2009). Sabemos que uno de los grandes temas de Oliveira es la expresión de un tipo de pasión amorosa que relaciona con algo característico del alma portuguesa. Y, en este caso, se trata también de una prolongación de la tetralogía de los amores frustrados, donde los amantes sólo se pueden reunir más allá de la muerte, en la inmaterialidad trascendente, en la noche, en la tumba o en la imagen (como Simão y Teresa Alburquerque en *Amor de perdição*). Podemos rememorar aquí también a Vanda, la protagonista de *O passado e o presente* (1972), que sólo ama a sus maridos una vez han muerto y han quedado reducidos a imagen memorable. Se trata de un amor por lo inaccesible. Como en *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), el aspecto fantástico pasa por un principio de inquietud y otro de incertidumbre, conjugados entre lo animado y lo inanimado. Lo explica Mathias Lavin[21], cada uno de los tres actos de la pieza empieza por un plano fijo que refuta el movimiento de aquello que debería ser móvil (la naturaleza fotografiada, la naturaleza muerta o la madre muerta). Existe una relación entre este procedimiento y la estética de *tableaux vivant*, de largos planos fijos, que propone el filme. Por una parte, las imágenes plantean la necesidad de sustraerse al efecto de inercia en el cinematógrafo, una suspensión del flujo móvil (que muestra la artificialidad del dispositivo, la ruptura con el naturalismo), y por otra se acentúan los índices de duda sobre la movilidad de lo que se creía inmóvil (la vasija de flores, el cristo). Este procedimiento está en la base de películas como *Una película hablada* (*Um filme falado*, 2003) con su dispositivo para activar las imágenes de la historia sobre los tópicos monumentales y la inercia del cliché.

[21] Lavin, Mathias. ***La parole et le lieu. Le cinéma selon Manoel de Oliveira***. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 136-138.

Antero Queral, Teixeira de Pascoais y José Regio son las figuras literarias que parecen inspirar *El extraño caso de Angélica*. Teixeira, precisamente, define la saudade (surgida del maridaje del cristianismo judaico y el paganismo grecorromano) como el deseo de una cosa o criatura amada convertido en doloroso por la ausencia. Diríamos que así se podría definir la situación de Isaac respecto a Angélica. La influencia de Teixeira aparece contrapesada por la invocación de José Regio, que desde su primer libro de poemas, *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), se entrega a la escenografía del individuo atrapado en el dualismo, entre materia y espíritu, yo y el otro, bien y mal, convocando una sucesión de disfraces y máscaras. Su obra es también una expresión de conciencia religiosa torturada (un poco como el camino de Isaac). El cruce del mito y lo cotidiano, en sintonía con la cuestión metafísica, es característica de la producción teatral de José Regio. Así es, al menos, en *Benilde ou a Virgem Mãe* (1947) o *El rei Sebastião* (1949), las obras que adapta Oliveira.

En todo caso la imagen se superpone o vence a la muerte. Se sitúa en su lugar y articula un tiempo de supervivencia. Para luchar contra la desaparición de las cosas, la humanidad ha necesitado rehacer aquello que importa, dotarse del cine como medio capaz de fijar la vida pero también de devolver la vida a aquello muerto. En *Inquietud* (1998), los tres segmentos articulan ese mismo tema, la victoria contra la muerte, la búsqueda de la inmortalidad: por la voluntad de dejar una imagen no degradada, por idealización retrospectiva de la imagen de la mujer (el personaje que interpreta Diogo Doria con Suzy, de la cual construye una especie de imagen sagrada tras su muerte), por la magia y el arrancamiento a las leyes naturales (lo fantástico). Un mismo tema y tres variaciones.

Igualmente, *El extraño caso de Angélica* está atravesada, como todo el cine de Oliveira, por un cuestionamiento de los modos de representación. Esta idea se refuerza en las composiciones y movimientos horizontales que caligrafían el plano a la manera del discurrir del celuloide. Así ocurre desde el inicio nocturno con las luces flotando en la oscuridad, hasta la circulación de vehículos al pie de la pensión, pasando por la composición de las fotografías secándose en el umbral del balcón de la habitación. Para Oliveira la diferencia entre cine y fotografía, planteada en el filme, no pasa por el movimiento añadido en el plano sino más bien por el movimiento entre planos o el contexto (que en la fotografía se incluye en la propia fotografía). De hecho es el sonido (o la palabra) y no la imagen lo que se liga al movimiento. Cineasta fotógrafo (cuando trabaja el plano secuencia estático) y montador (composición de

las imágenes de los trabajadores y la de la muerta), piensa que el cine debe mostrar contrastes, indagar en las formas de comunicar entre la realidad y su reverso (como en las parejas de *El principio de incertidumbre* [*O princípio da incerteza*, 2002])[22]. Basta penetrar los misterios del cine y la fotografía para alcanzar los de la antimateria, la sustancia invisible que esclarecería muchos de los misterios del universo. De ella hablan el Ingeniero (Luís Miguel Cintra) y el Dr. Matías (José Miguel Mendes) en la pensión. Esto ocurre también en *Benilde ou a Virgem Mãe*, película habitada por el misterio de una muchacha encinta de la providencia que el espectador puede asimilar alternativamente a una santa, una loca o incluso a una farsante.

En Oliveira el presente está habitado por el pasado, lo cotidiano por lo mítico, la vida por la muerte. En *El extraño caso de Angélica* vemos la realidad y su envés fantástico. Eugène Green, hablando sobre el cine de José Alvaro Morais[23], el fallecido director de *O Bobo* (1987), señalaba el mecanismo de tránsito constante entre realidad y ficción, presente y pasado, que acaba constituyendo una misma esfera de existencia y crea una impresión de movimiento incesante, del mismo orden que la que devuelve a la vida a Angélica. La relación metafísica entre ficción y realidad, apunta Green, determina la identidad portuguesa. Generalmente esta relación puede pasar por el campo y su fuera de campo o sus bordes. Este procedimiento se ve ejemplarmente en *Benilde ou a Virgem Mãe*, película encerrada como un relicario y a la vez sacudida por el viento inquietante y los aullidos de un loco[24].

Encontramos también una cuestión teológica característica de Oliveira. Marcos Uzal entiende el film como una especie de camino del judaísmo (Isaac es judío), con su *dictum* iconoclasta, hacia el cristianismo y su devoción por la imagen (la Virgen es una figura recurrente en el cine de Oliveira, desde *Benilde* a *Espelho Mágico* [2005]), hasta llegar a la resurrección de Isaac en el espíritu para poder vivir una segunda vida en compañía del ángel Angélica. Ya en *Acto de primavera* (1963), escribe Víctor Erice, Oliveira respeta lo esencial de la representación de la Pasión de Cristo en Curalha, que proviene del siglo XVI, pero altera el final (que coincidía con la muerte de Cristo) para mostrar, con imágenes de la primavera, la idea de Resurrección. *"Fantasma y, a la vez, redentor de la realidad, capaz de*

[22] Sobre esta idea véase: Bourgois, Guillaume. "Out on Highway 61". ***Ítem: Independencia***, miércoles 23 de marzo de 2011. [en línea] <http://www.independencia.fr/revue/spip.php?article198>.
[23] Green, Eugène. "Lost and Found: O Bobo". ***Ítem: Sight and Sound***. [en línea] <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49690>.
[24] En este sentido, *Gebo et l'ombre* no está lejos de *Benilde*.

resucitar a los muertos: en esa dialéctica se han movido, desde entonces, las películas de Oliveira. Lo vio, con gran lucidez, ese magnífico cineasta, recientemente fallecido, que fue João César Monteiro: 'Manoel de Oliveira forma parte de un pequeño grupo de directores católicos portugueses para quienes el acto de filmar implica la conciencia de una trasgresión. Filmar supone una violencia del mirar, una profanación de lo real que tiene como objeto la restitución de una imagen de lo sagrado'"[25]. O la imagen llegará en el tiempo de las flores (¿no podrá escribir Miguel Blanco que *El extraño caso de Angélica* se entiende alrededor de una flor?)[26]. De ese modo comparece el cine en aquella película.

Al hilo de esto se entendería también la idea autobiográfica de un Oliveira de raíces judías (el judío converso) que mira desde la vejez a su juventud (la del proyecto de Angélica) a través del personaje de Isaac y su idealismo (que puede resultar peligroso o decepcionante, como le ocurre a Macario, en *Singularidades de una chica rubia*, cuando descubre la mundanidad de su mujer ideal). Isaac sería el Oliveira joven, el idealista que cree y se enamora de la imagen. Los viejos de la pensión, por su parte, recuperarían al Oliveira más sardónico, que confía más en los datos de la ciencia que en la trascendencia. Por otra parte, la cuestión de la imagen no sólo se concentra sobre el fantasma de Angélica y sus seducciones, sino que presenta, como es habitual en Oliveira, la otra cara, la imagen de la memoria y los gestos que la imagen fija frente a su destrucción por acción del tiempo. La imagen como seducción, como epifanía, pero también como resto, como huella de aquello que desaparece y que tiene que ver con lo popular, con lo tradicional. Así entendemos la extraordinaria secuencia en la que Isaac fotografía a los trabajadores de la vendimia tradicional en las terrazas del Duero: cuerpos rústicos con gestos y cantos memoriales que son vestigios de una práctica llamada a la desaparición (o, de hecho, desaparecida). Son los *Gigantes do Douro*, el retorno del trabajo de los vendimiadores de los márgenes del río que Oliveira quiso filmar en los 30 (en el año 34, concretamente) a modo de testimonio en el instante de su desaparición. La imagen, y el mismo Ricardo Trepa, parecen el contraplano o lo que corresponde a la imagen del joven Oliveira escribiendo el guión de aquel film en el Café Majestic de *Porto da minha infãncia* (2001). Al fondo, al otro lado del río, el tránsito incesante de camiones, nos habla de la velocidad de un mundo y de una lógica de comercio que arrasa con estas prácticas. De este modo, como ocurre en *Acto de Primavera*, el cine superpone capas de

[25] Erice, Víctor. "De la incierta naturaleza del cine". ***Ítem: El Cultural***, 6 de marzo de 2003.
[26] Blanco Hortas, Miguel. "Visión Poética". ***Ítem: Lumière***, nº 4. [en línea] <http://www.elumiere.net/numero4/o_estranho_caso_de_angelica.php>

tiempo, juega con el anacronismo, y se sitúa como lugar de una revelación. Una imagen aparece de forma epifánica (como la epifanía cristiana) y, a la vez, se fija como emergencia de la persistencia memorial de prácticas y gestos antiguos. Algo que el cine puede hacer por su capacidad de articulación temporal.

En su texto, Erice recuerda la carta póstuma de Oliveira a Serge Daney: *"Cuando apareció el cine, éste ya existía desde siempre, no como máquina o invención de la técnica, sino como cinema. Por eso decimos que el cine escapa al tiempo, puesto que es fruto del espíritu que anima a todas las artes… En una palabra, el cine no ha sido, más aún, ni siquiera ha comenzado. El cine es. Y es porque ya era, y era porque guardaba dentro de sí el espíritu de las cosas; y así, como siempre fue, será"*. El cine, apunta Erice, surge en Oliveira entre la naturaleza cambiante y la atemporalidad, entre la vida y su fijación. La imagen emblema sería la del río Duero, aquello que es y no es siempre lo mismo, que preside su filmografía desde su primera hasta su penúltima película.

Sombras, dobles

Todavía desde Oliveira podemos tratar de ver el enlace entre el patriarca fundacional y las últimas generaciones, las de aquellos que, si hemos de creer a críticos como Agusto Seabra o Vasco Cámara[27], hacen un cine despolitizado y desinteresado por la cuestión portuguesa. Consideremos, entonces, a Manoel de Oliveira y Miguel Gomes como los extremos brillantes del hilo de transmisión entre las generaciones del cine portugués.

Esta es la cuestión: la nueva película de Oliveira es una adaptación de la obra de teatro de Raul Brandâo, *O Gebo e a sombra*, y la produce O som e a furia, la productora habitual de Miguel Gomes, la "familia" que simboliza lo mejor del nuevo cine portugués. De manera que el enlace se produce de forma clara y material. Oliveira vierte el texto portugués al francés –coproducción y actores obligan– aunque no parece muy claro que haya tránsito de escenario. Por otra parte, Brandão es uno de los autores de preferencia de Oliveira desde siempre según apunta Jacques Parsi. Esta adaptación prosigue con el velado retrato del

[27] Sobre la cuestión de las "nuevas generaciones", véase: Ribas, Daniel. "Último cine portugués: experimentación formal y narrativa". ***Ítem: A Cuarta Parede***, 1 de febrero de 2011. [en línea] <http://www.acuartaparede.com/ultimo-cinema-portugues/?lang=es>

mundo en crisis, que se inició en *Singularidades de una chica rubia* (las penalidades de Macario para hacer fortuna y las apreturas que pasa por contravenir la voluntad de su tío) y que prosigue, en sordina, en *El extraño caso de Angélica*. Gebo (Michael Lonsdale) es un cobrador honrado que encubre a su hijo, João (Ricardo Trepa), que es un ladrón. En la obra, Gebo sufre escarnio público y va a prisión por el robo del dinero de los cobros. Lo hace, sobre todo, para preservar la imagen ideal que de su hijo tiene la madre, Dorotea (Claudia Cardinale), que vive en el engaño. En prisión aprende que nadie se arrepiente de sus actos. La riqueza nada quiere saber de la justicia. El film, en cambio, acaba cuando la policía acude a buscar al ladrón y Gebo decide asumir la culpa, alzándose frente a la autoridad y el pueblo acusador. Se trata de un gesto suspendido (congelado al final) del personaje que enlaza con otros finales de Oliveira (notablemente con el de *Una película hablada*). La decisión ética del personaje se anuda con la cinematográfica en la interrupción y suspensión del movimiento, y también con la opción por la sustracción del final de la obra en un acto de ambigüación dialéctica irresuelta.

Lo que plantea Brandâo en su obra es precisamente la necesidad de entender la vida como sacrificio con sentido (un acto religioso) o como un acto estúpido e inútil. Exactamente la dualidad entre la angustia frente a la muerte y el sentido trascendente que se plantea, desde la incertidumbre, en la conversación final entre Gebo y Sofía (Leonor Silveira), su nuera, y en la propia existencia de Gebo (honrado y sufridor hasta el final) y João, algo así como la sombra que se cierne sobre esta existencia. Emerge aquí el problema de la muerte como amenaza, como sombra, o bien como contraplano (el contraplano con la muerte)[28]. En este sentido, y enlazando con lo que proponemos en un texto reciente[29], la única imagen abierta a un horizonte de un filme encerrado entre cuatro paredes y, en contadas ocasiones, algunas casas, es el magnético plano inicial que presenta a João, la sombra, frente a un barco en una zona portuaria, con el mar al fondo. De algún modo, el plano inicial resuena en su suspensión como contraplano al gesto final.

Gebo y su vida de sacrificios inútiles es la expresión más acabada del pesimismo de Brandão. A través de la metafísica del sufrimiento pretende vislumbrar el conflicto creado por la contradicción entre el mundo idealizado y el mundo real. La imagen ideal y lo material

[28] *"C'est un beau film sur la mort"* afirma Jean Douchet tras ver por primera vez la película. Cfr. Renzi, Eugenio; Douchet, Jean. "Le fantastique interieur". ***Ítem: Independencia***. Octubre 2012. [en línea] <http://www.independencia.fr/revue/spip.php?article670>

[29] Salvadó Corretger, Glòria. *Op. cit.*

(el mito y el dinero). Ya hemos visto hasta qué punto esta cuestión de la imagen y la materia está en el corazón de la obra de Oliveira. En *Benilde ou a Virgem Mãe*, por ejemplo, podemos recordar el inicio entre las estructuras del decorado cinematográfico que reproduce la casa de José Regio (que Oliveira pensaba que era la casa en la cual se había inspirado el autor para su obra) y el paso en un solo plano a la escena, encerrada, asfixiante y frontal, teatral, de la casa de la joven que afirma haber sido fecundada por un Ángel de Dios. En Oliveira siempre hay esta voluntad de romper con el naturalismo, de subrayar el aspecto fabricado del cine y de la representación. En *Gebo et l'ombre*, desde el primer plano, notamos la naturaleza del decorado reconstruido en estudio, en ningún caso se rehúye el eco teatral y el paso al espacio encerrado, asfixiante (véase João y su necesidad de abrir la ventana), es del mismo orden. Como Brandão, la verdad que busca Oliveira a través del cine es algo superior, no la de las apariencias. Todas sus películas son, en cierto modo, reflexiones sobre el propio cine como imagen de una determinada realidad, del mundo y de la condición humana.

En el otro extremo de la cadena generacional podemos tomar la última película de Miguel Gomes. El film se titula *Tabú*, pero en su primera versión el guión llevaba como título *Aurora*, el nombre de la protagonista de la película[30]. Evidentemente, se trata de una película habitada por el espíritu de Murnau, que plantea un desvío a lo fantástico como afirmación mágica del poder del imaginario frente a las leyes materiales. Como de costumbre en Miguel Gomes se trata de un film desdoblado, con una parte que sucede en la Lisboa actual y otra que sucede en el pasado, en una colonia africana, aunque, tal como se indica en el guión, no hay elementos para asimilar de forma clara y naturalista esa representación a una colonia africana concreta. La colonia se muestra desde la perspectiva del cine de aventuras y el imaginario cinematográfico. Se pone sobre la mesa, igualmente, el tema del anacronismo y la superposición de capas de la historia, tanto de Portugal como del cine, de forma dilemática (el paraíso rememorado y perdido). El presente reclama el pasado. Esto ya sucedía, en la temporalidad del mito y la leyenda, en *Aquele querido mes de agosto* (Miguel Gomes, 2008), donde se articulaba la ficción en el marco de las bandas de baile y las músicas populares y la parte documental sobre la preparación del film.

[30] De hecho el cambio obedece a la existencia de otro film contemporáneo con el mismo título: *Aurora* (Cristi Puiu, 2011).

La densidad histórica, que trabaja el presente como fantasma, como resto, como depósito de historias, está presente en el cine de Gomes desde el cortometraje *31* (2001), y se articula de forma inseparable con la idea del cuento, la leyenda o con el imaginario infantil: la cuestión de la imaginación está relacionada con un concepto de la historia vivo, emergente. Es cierto que en ese cortometraje se plantea la necesidad de encontrar otro camino, diferente al de la lucha de clases que se dibuja al principio, con el enfrentamiento entre los *betinhos* que juegan a tenis y los chicos de la calle que les roban. Después de eso hay una especie de fuga anarquizante, libre, donde el cine funciona por otras reglas, las del territorio de la fantasía y el descubrimiento fascinante, las del juego de niños que preludia la vuelta a casa (la idea de identidad portuguesa). En cierto modo, el cortometraje marca una cierta ruptura, sugiere buscar otro camino para abordar el tradicional problema del imaginario propio (recordemos que el tema, aparentemente aplazado en el cine de Gomes, retorna con fuerza en *Tabú* [2012]). Eso no quiere decir que no se conserve un determinado movimiento, una deriva, aunque ésta aparezca ironizada o despojada ya de cualquier referencia mítica.

Por otra parte la noción de fantasma entra en el universo de Gomes a través de aquello que no está en la escena pero puede ser oído, los sonidos fantasmas que el cineasta reprocha a Vasco Pimentel haber registrado en *Aquele querido mes de agosto*. Se trata de buscar las cosas bellas y hacerlas visibles, o más bien audibles, pues el objetivo consiste en alcanzar una música (la música y lo musical como acceso a lo mágico, a lo extraordinario) del mundo contrapuesta a la banda sonora de la televisión, el espectáculo deportivo, la destrucción de la utopía o el fin de la aventura.

Este factor musical de encantamiento entendido como paso al territorio de la fantasía está presente en João Nicolau (incluso en forma de ciencia-ficción, con el *plutex*) y en João Pedro Rodrigues a partir de la óptica del misterio y del melodrama. La clave, de nuevo, la puede ofrecer Miguel Gomes, que afirma a propósito de la estructura de *Tabú*: "*Je ne suis pas un cinéaste réaliste, je n'aime pas me contenter de reproduire la réalité, je préfère inventer un autre monde mais avec des connections au nôtre. Les deux parties de Tabou viennent peut-être du* Magicien d'Oz*, un film que j'aime beaucoup: à un moment on vit dans un monde organisé selon certains règles, ensuite on entre dans un monde régi par d'autres*

règles. Le vrai film, c'est la 3e partie, qui n'existe que dans la tête du spectateur, c'est celle qui résulte de l'assemblage des deux premières"[31].

El mago de Oz (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) aparece como la cifra que permite entender el desvío a otros mundos que transfiguran "lo real", el lazo que anuda la filmografía de Gomes desde *31* –que reelabora explícitamente el trayecto de Dorothy– a *Tabú*, pasando por *A cara que mereces* (2004). Esta película abre un agujero cinematográfico hacia un universo regido por las coordenadas del cuento fantástico y la lógica lúdica infantil, que absorbe el relato melancólico de una maduración en una poética de resistencia.

Este partido por los territorios suspensivos, entre lo real y la fantasía, entre la ficción huidiza y el registro documental, entre la imagen y el cuerpo, entre la materia y el espíritu, señala lo mejor del cine de João Pedro Rodrigues. Una de las escenas de mayor voltaje lírico del cine portugués reciente se levanta como centro misterioso del film *Morrer como um homem* (2009). En un mundo cercado por la muerte y la violencia (el crepúsculo de los espectáculos de transformistas y de la noche lisboeta, la dependencia de la droga, el fin de la vida), los protagonistas, Tonia (una vieja travestí que duda en operarse, tal como solicita su joven amante) y Rosario (el joven heroinómano hijo-amante de Tonia), realizan un viaje al campo en una fuga exterior que traduce una lucha interior (la de Tonia, cuya fe le impide culminar el cambio de sexo y, en consecuencia, la transformación de su cuerpo). En el camino conocen a un personaje enigmático, Maria Bakker, una especie de aristócrata depositaria de saberes que atraviesan el tiempo. En ese interludio, se organiza una "partida de campo". En ella, la alusión a los "gambusinos", misteriosas criaturas, y la búsqueda del perro de Tonia (que es una especie de vector de paso entre universos, como el cachorro de Dorothy), suscitan un momento de revelación en forma de epifanía fantástico-musical suspendida en un baño de luz rosácea. Todo la película relee el melodrama desde este costado musical y vislumbra el momento trascendente como transfiguración fantástica, interrupción de la narración y construcción de un continente encantado en el que los personajes pueden refugiarse del relato. Finalmente, el amor entre hombres se ofrece como contraplano a la muerte y la fantasía boscosa como lugar de una transformación cinematográfica de "lo real".

[31] Frodon, Jean-Michel. "A la place des elephants. Paroles de Miguel Gomes". ***Blog: Projection-Publique***, 2012 [en línea] <http://blog.slate.fr/projection-publique/2012/12/06/paroles-de-miguel-gome/>

En su último largometraje, *A última vez que vi Macau* (2012), Rodrigues acompaña a João Rui Guerra Da Mata, su amante y pareja creativa, en su "Aventura en Macao". En esta caso el trabajo sobre las figuraciones del límite se construye de forma más abierta en la conflagración de tiempos y capas tectónicas de la historia. Si *Morrer como um homem* se concebía como un filme de guerra –un personaje en lucha contra la muerte y contra sí mismo-, *A última vez que vi Macau*, se entiende como película criminal. En ambos casos la sombra de la muerte, un peligro constante, se cierne sobre los personajes, que construyen su trayecto cinematográfico como afirmación de la vida, en una especie de camino de salvación revelador, donde la pulsión aventurera y el clima sobrenatural tienden a transformar lo real hasta deformarlo. Este último largometraje, sin embargo, muestra de forma más abierta el trabajo de "reescritura" y espaciamiento que determina el cine de Rodrigues (y de Guerra da Mata). El filme se abre postulando la clave musical que lo determina, entre sombras dominantes y espacios de luz perfilados, afirmando el fuera de campo como figura organizadora del relato. Un travestí –quizás la única imagen de Candy, la heroína de este relato– interpreta un número musical frente a los tigres de un circo. Su cuerpo, híbrido de hombre-mujer se compone en la imagen como hombre-mujer-animal, imagen-actual e imagen-recuerdo, en diálogo con la Jane Russell que interpreta la canción en el film de Josef Von Sternberg y Nicholas Ray (*Una aventura en Macao* [*Macao*, 1952]), cuya voz oímos en playback. De modo que la película se abre por la puerta de los intervalos que la conforman, a empezar por la relación del retorno de Guerra da Mata a Macao, treinta años después en la película en marcha, con la reescritura del clásico de Von Sternberg y Nicholas Ray. Esta dialéctica se declina en otras tantas para trenzar la riqueza del film: una ficción criminal en fuera de campo construida desde la banda sonora y el registro documental de una antigua colonia portuguesa, ahora región asociada a china, que encripta sus tradiciones y misterios en una superficie de banalidad, juego y turismo; una indagación en los restos de la historia portuguesa desde la activación de la memoria y el retorno a los lugares de la infancia; voces desencarnadas, cuerpos y lugares espectrales; humanos y animales; un fin inminente y la necesidad de reencontrar un origen; y, al cabo, lo real contaminado y determinado por el imaginario y sus figuras. La película escoge vivir en el espacio de la vacilación, allá donde se difuminan los dominios de lo verificable.

La conexión y la afirmación del citado desvío de lo real se completa en el primer largometraje de João Nicolau, *A Espada e a Rosa* (2010), que plantea la existencia de una

especie de grupo de conjurados de estilo rivettiano –piratas modernos embarcados en una travesía marítima que los conduce por el Atlántico[32]– entretenido en planes secretos, robos, seducciones, juegos, canciones y todo tipo de rituales, hasta que vuelven a Portugal al encuentro de un misterioso personaje-demiurgo, la Rosa (al encuentro del mago de Oz, quizás). Una manera de revisitar de forma lúdica e inadvertida, en el contexto de un pseudofilme de aventuras, la travesía histórica de los navegantes portugueses, releída como forma de huida, como paso a otro mundo, con otras reglas y obediencias, que muestra la propia idea de un cine funcionando bajo otras reglas.

Parece como si Nicolau, responsable de un precioso libro de la Cinemateca Portuguesa sobre Monteiro, hubiera hecho chocar su universo, el de la fuga del mundo homogéneo a través de la lógica del fantástico y del musical, el del ritual teatral y las conjuras como modo de existencia, con otro importado de Monteiro. No es descabellado ver *A Espada e a Rosa* como contraplano del enigma de *A flor do mar* (João César Monteiro, 1986). En aquel film, Robert Jordan, un misterioso personaje, aparentemente relacionado con ciertos actos de contrabando y terrorismo, aparece en una isla y mantiene una relación con una mujer, Laura Rossellini. Al principio y al final del film, el Ángelus, un velero que remite inexorablemente al barco en el que Hitu, el hechicero maléfico de *Tabú*, surca los océanos, cruza el plano. Intuimos que en él viajan Jordan y sus compinches, aunque nada sabemos con seguridad. El contraplano de la mirada es una especie de velero fantasma. La opción de Nicolau es situarse en el otro punto de vista, el de la sociedad secreta del juego y la fiesta (luego altamente política y subversiva en los tiempos de contrición y austeridad), cuyo trayecto desemboca en los dominios del personaje-demiurgo (al estilo Joâo de Deus) entregado a una vida de placeres mundanos y a una estricta obediencia ritual de esos placeres. Apartarse del mundo, desprenderse de lo aprendido, para ensayar los gestos comunitarios del placer de la vida; de eso se trata. Y después seguir el camino una vez las nuevas reglas se han agotado o reducido al absurdo. En cierto modo, el horizonte incierto del fondo del bosque, el seguir en camino, más allá de la Rosa, mapa en mano, señala el contraplano del horizonte que se abre en el rostro de Manuel, el protagonista, en el plano inmediatamente anterior. El plano final convoca muchas de las cuestiones del imaginario portugués ligadas a una desorientación sobre el camino a seguir. En esta película la tradición marítima y aventurera se encuentra con Camões. Se conectan los temas del imaginario portugués con la modernidad tecnológica,

[32] La alusión al imaginario pirata aparece también en *A última vez que vi Macau.*

creando una especie de anacronismo productivo. Como en *Tabú*, asistimos a una especie de exilio mítico, histórico y cinematográfico en un movimiento de descentramiento. Se trata de remontar el océano hacia el pasado de la civilización, de Portugal y del propio cine.

En la historia de fantasmas que nos proponíamos pensar, en un contraplano abismal, figura de un vacío infigurable, emergen los principales espectros. Imágenes de un pasado latente, desaparecido, a veces brutal. Como dirá Didi-Huberman: *"Estamos ante un tiempo que no es el tiempo de las fechas. Ese tiempo que no es exactamente el pasado tiene un nombre: es la memoria"*[33]. Una obertura temporal y oceánica que provoca la emergencia de una experiencia histórica, generalmente en el marco de una reimaginación crítica de esa tradición, de interrogación sobre la identidad de un país que ha hecho una revolución saliendo de una dictadura de muchos años y de un largo proceso colonial.

En estas condiciones, de nuevo, la imagen suspendida (el estatismo fotográfico) o fijada en el discurso histórico cobra nueva vida a través de la escucha, el relato de la memoria. El título de la película de Susana de Sousa Dias, *Natureza morta* (2005), y los procedimientos que emplea en ella, resultan significativos. En realidad el trabajo sobre el archivo (fotográfico, cinematográfico) consiste en indagar en una imagen-memoria para hallar la semilla de un relato escondido, un fantasma, y el trabajo a contrapelo resulta en la construcción de un contraarchivo crítico[34]. *48* (Susana de Sousa Dias, 2009) triunfa en ese terreno a partir del escrutinio del registro fotográfico de los presos políticos de la PIDE, la policía política del salazarismo, y la evocación memorial del contraplano a través de sus relatos. La palabra hace emerger una historia viva sobre las ruinas de un cuerpo brutalizado, los restos de un pasado que llega al presente. Construye el momento de legibilidad de una imagen contra su función represiva y de control. El procedimiento cifra la vocación política a través del trabajo de "montaje" sobre el archivo de imágenes.

De hecho, el film documental portugués se hace fuerte en el terreno político a partir de esta exploración sistemática de los "documentos" de la historia y su reconsideración desde el presente. Del mismo modo que el trabajo de Susana de Sousa Dias investiga de forma constante los materiales documentales que perfilan los territorios más oscuros del salazarismo

[33] Didi-Huberman, Georges. ***Ante el tiempo.*** Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, p. 40.
[34] Sobre esta noción en relación a Susana de Sousa Dias véase: Ledo, Ramiro. ***Filmar la historia a partir de Peter Weiss***. Trabajo de investigación. UPF, 2011.

(guerras, colonialismo, represión política), José Filipe Costa necesita volver al film emblemático de una época para filmar la "historia" de los sueños truncados de la Revolución de los Claveles (o de los capitanes). *Linha vermelha* (2012) se alinea con los procedimientos de un cine documental que articula lo que, en otro lugar, hemos denominado "la política como fantasma" a propósito del trabajo de Joaquín Jordá en *Veinte años no es nada* (2004)[35]. Es decir, la elaboración de las imágenes memoriales de un pasado perdido, depósito desbordante de energía política, cuyo fuego revulsivo quedó fijado en un film militante y rabioso: en este caso *Torre Bela* (Thomas Harlan, 1975)[36]. El retorno a los lugares y el reencuentro con los protagonistas del film pasado, el "retomar" la imagen, cifra un diferencial entre la revolución y su sombra, su fantasma, para intentar responder a la pregunta ¿Qué queda de aquella energía? O bien para ver hasta qué punto las imágenes revolucionarias respondían a una "realidad" o construían la ficción de un deseo.

El laberinto de la saudade

La saudade no recupera el pasado como paraíso, escribe Eduardo Lourenço, lo inventa. Es una refutación no tanto de la realidad, como del orden del tiempo en tanto que río sin retorno[37]. Miguel Gomes construye un film a partir de este principio. Para Oliveira también la historia pertenece a la ficción o, más bien, una inteligibilidad histórica es posible gracias a procedimientos ficcionales. El pasado no existe como tal, no hay memoria que no sea objeto de reconstitución, de reescritura. Sin esta posibilidad el presente parece condenado (de ahí su fidelidad a los documentos, materiales literarios o históricos en los que se basa).

En la saudade hay algo de la aventura de Orfeo, de descenso al laberinto del tiempo sepultado para resurgir y sorprender la luz no extinta, al mismo tiempo espectral e insistente, de la felicidad pasada. Podemos volver a Angélica y recordar la flor que, siguiendo a Novalis, es la puerta del viaje al fondo de la noche para Isaac. ¿No es allí, descendiendo a lo más profundo del abismo de la muerte, de donde se rescata la figura de la amada como imagen salvada? ¿No es eso lo que finalmente puede hacer el cine?

---

[35] Benavente, Fran. "La política como fantasma: sobre *Veinte años no es nada*". En: Crespo, Alfonso (Coord.) ***El batallón de las sombras: nuevas formas documentales del cine español***. Sevilla: GPS, 2006.
[36] Recordemos que Daney consideraba esta como la única película que había sabido filmar la revolución en "caliente".
[37] Lourenço, Eduardo. *Op. cit.*, p. 33.

El concepto de saudade, tal como aquí lo entendemos, subtiende obviamente el concepto de memoria. Es una memoria como presente suspendido acompañado de un sentimiento de irrealidad. Una memoria que coincide con la fantasía y la imaginación, que ofrece lo pasado como presente, lo no existente según un modo de existencia. Inscrita en la poética del tiempo como abismo, en el contraplano con la muerte, la saudade revela la cara de la angustia o la inquietud pero también muestra la fuerza de un imaginario que refuta la nada. Como concluye Eduardo Lourenço[38], es una luz solitaria que brilla en el corazón de todas las ausencias.

[38] *Íbidem*, p. 37.