

Existeix el cinema portuguès contemporani?

Història i fantasma entre imatges¹

Fran Benavente / Glòria Salvadó Corretger

Modes temporals

Comencem per alguns fets. Portugal, un país intervingut des del 2011, arruïnat econòmicament i moralment, posa el seu destí en mans del directori europeu. La gent surt al carrer, però, essent un país petit, poc rellevant a nivell polític, resulta una nota a peu de pàgina perduda entre el desastre grec i l'amenaça del naufragi espanyol. Com viu el cinema en aquestes condicions? Viu? Sense fons públics, amb els subsidis suprimits provisionalment pel govern i una llei del cinema diferida, pendent d'aplicació². Sense Fernando Lopes, mort, que deixa Paulo Rocha com a últim supervivent de la renovació moderna del cinema portuguès (amb Oliveira, que els antecedeix a tots i a tot). Això sí, finalment amb Acadèmia pròpia i uns premis, els Sophia, per lliurar a la professió. I no obstant això, existeix. Existeix?

A aquesta pregunta donava resposta, fa alguns anys, João Bénard da Costa a *O Cinema Português nunca existiu*³. Ens sembla adequat convocar João Bénard da Costa, figura capital de la història del cinema portuguès des de la seva posició al capdavant de la Cinemateca (i de la secció cinematogràfica de la Fundació Calouste Gulbenkian en els 70, quan va acompanyar la florida dels primers millors anys d'aquesta cinematografia), i en la seva condició de crític i historiador (el més semblant a un Henri Langlois del cinema lusità). Per dir-ho així, va ser la veu que va donar rèplica durant molts anys a l'altra peça mestra del cinema portuguès, Manoel de Oliveira. Així ho va veure Rita Azevedo Gomes a *A 15ª pedra* (2007), quan va filmar en una sala del Museu Nacional de Arte Antiga una conversa entre tots dos, asseguts davant d'una Anunciació. La imatge del misteri presideix una conversa sobre el misteri de la imatge. Proseguim per aquest camí.

¹ Aquest text va ser originalment publicat com 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 El 2012 es van tallar totes les línies de subvenció a pel·lícules. Mentrestant, la nova llei del cinema sofria nombroses dilacions. Aprovada al juliol i publicada en el *Diario de la República* al setembre, no pot aplicar-se, no obstant això, fins que no es faci públic el decret governamental que la regula. Aquest fet, que compromet la convocatòria d'ajudes pel 2013, prevista pel gener, ha mogut un grup de cineastes a promoure el manifest "Cinema português bloqueado!".

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

João Bénard da Costa feia un joc de paraules irònic en el títol del seu llibre que invocava un altre títol d'un dels grans filòsofs portuguesos vius: *O fascismo mai existiu*. I bé, Eduardo Lourenço pot ser un altre dels pilars en què cimentar la nostra exploració del cinema portuguès. Prenguem per exemple, a manera d'inici, algunes notes de la seva *Mitologia da Saudade*⁴.

Escriu Lourenço⁵ que la llarga història de Portugal és la història d'una deriva i una fugida sense fi; una fugida, d'incerta tornada, del petit rectangle portuguès. El món portuguès, diu Lourenço, es dedica a la pura absència com a forma suprema de presència. Això trobaria la seva figura emblemàtica en el Rei Don Sebastião, *O Desejado*, el mesies la tornada del qual és esperada mentre se somia amb la vida passada. Així esdevé en el poema *Mensagem* de Fernando Pessoa. D'aquí derivaria la *saudade*, una espècie de nostàlgia sense objecte, relacionada amb la destinació de poble marítim, viatger, separat de si mateix per les aigües del mar i del temps.

La *saudade*, la nostàlgia o la malenconia són maneres de relació amb el temps. Aquestes maneres temporals són diferents del temps abstracte, universal, de la successió irreversible d'instantants. Solament el temps humà, fruit de la memòria i font d'ella, permet la inversió, la suspensió narrativa del temps irreversible que origina una emoció no paragonable a cap altra. En aquest cas la *saudade* reivindicada pels portuguesos com a pròpia s'identifica amb una dimensió universal del "temps humà".

A l'obra de Lourenço s'hi plantegen temes molt notables que hem de recordar: la idea de deriva, la fugida i la tornada a un món petit i tancat, asfixiant; sobretot, la indagació en les formes de fer present allò que està absent. La *saudade* s'entén en aquesta formulació no en el sentit folklòric sinó com una espècie de malenconia, com a relació amb una determinada forma de temps que passa per la idea subjectiva de la memòria i per la invenció com a ficció.

Quedem-nos amb algunes d'aquestes idees amb l'objectiu de llançar alguna llum sobre cert cinema portuguès contemporani. Per a això hem escollit els conceptes d'història i fantasma; aquest últim en el sentit de l'etimologia grega de la paraula (phainein): imatge,

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.

aparició, espectre; és a dir, en el sentit del fantàstic. Són dues formes transversals de recórrer algunes singularitats del cinema portuguès actual des del patronatge dels noms citats anteriorment i especialment prenent Oliveira com a fil conductor.

L'“escola” portuguesa

Hem de delimitar bé aquest territori que mai no va existir, o potser sí, però només entès des d'un defora, com un pol d'imantació, tal com va deixar escrit Serge Daney el 1981⁶. Al text de Daney s'hi caracteritza un pol portuguès on hi coincideixen cineastes del descentrament exiliats com Oliveira, Raul Ruiz o Wim Wenders. No es tracta d'un centre de producció –Portugal, amb la seva escassa producció i el seu inexistent mercat, no podria ser-ho–, sinó més aviat d'un atractor magnètic en el que hi convergeixen línies de fugida, escriu Daney. Té una figura principal que travessa el temps i les edats: Manoel de Oliveira. I sentència: es tracta d'un mercat dominat per allò americà, d'història complicada, que sempre ha tingut com a cinema més destacat el dels francitiradors (Antonio Reis Oliveira).

Seguim amb Serge Daney: *“Le point commun aux bons cinéastes portugais (de Oliveira à Reis, Paulo Rocha ou un nouveau 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. I afegeix: *“Les Portugais, artisans maniaques et hyper-cultivés, se payent le luxe de fabriquer le 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.

Trobem aquí un punt d'inici. Una relació amb la història, no només de Portugal sinó del propi cinema. Una cita amb el passat que es reactiva en el present en forma d'anacronisme o de tornada, com si d'un espectre es tractés. Una vocació arqueològica.

⁶ Daney, Serge. “Le pôle portugais”. En: *La maison cinéma et le monde. 1. Le temps des Cahiers*. Paris: P.O.L., 2001.

⁷ *Ibidem*, p. 517.

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.

Trobem també les bases d'una possible polèmica, aquella que promouen els que impugnen la identificació de tot el cinema portuguès sota uns estilemes reconeixibles per afirmar la seva varietat i constant transformació. Aquí no neguem la seva absoluta pluralitat, ni pretenem cap essencialitat excloent del cinema portuguès contemporani. Simplement busquem els nostres eixos per tractar d'establir relacions que ens permetin entendre millor les pel·lícules i el diàleg generacional entre els cineastes.

Quant a la caracterització d'una certa “escola portuguesa” –un grup de cineastes present de forma regular en festivals internacionals–, Jacques Lemièrè constata l'existència d'una “singularitat portuguesa”, basada en un cinema d'invenció formal hereu de la modernitat, absolutament lliure pel que fa als estàndards de producció i en el qual preval la reflexió sobre la qüestió nacional⁹. Per la seva banda, João Bénard da Costa va parlar del cinema portuguès com a gènere en si mateix, caracteritzat per imatges solipsistes i retrats d'absència¹⁰. Això es traduiria en el malestar dels personatges, incapaçs d'adaptar-se a l'entorn social. D'això es derivaria el predomini de narratives el·líptiques, parques en esdeveniments, el recurs a la teatralitat, l'antinaturalisme, i l'ús de la paraula com a element central de la representació; també un rebuig de la posada en escena convencional i invisible. Aquesta no convencionalitat passa amb freqüència per la hibridació entre formes documentals i de ficció. Finalment, una figura tutelar de la cinematografia lusitana, Paulo Rocha, postil·lava: “*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.

D'altra banda, una sèrie de crítics com a Vasco Câmara o Augusto M. Seabra van assenyalar un gir en els anys noranta, amb obres com les de Pedro Costa, Teresa Villaverde o João Canijo, en les quals la història semblava esvair-se a favor de la ràpida reacció als fets de la realitat: una predisposició a la trobada amb l'altre que explicaria, d'igual manera, el creixent interès pel documental. Es va assenyalar també la florida d'un cinema divers,

⁹ Lemièrè, Jacques. “Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974”. *Ítem: Matériaux pour l'histoire de notre temps*, núm. 80, 2005, p. 48-60 y “Um centro na margem: o caso do cinema português”. *Ítem: Análise Social XLI*, núm. 180, 2006, p. 731-765.

¹⁰ Costa, João Bénard da. *Histórias do cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

¹¹ Citat a: Lemièrè, Jacques. “Um centro na margem: o caso do cinema português”. *Op. cit.*

apolític i despreocupat, sense arrels a la tradició portuguesa, l'emblema de la qual seria Miguel Gomes¹².

Diguem que el mite del sebastianisme, present en cineastes com Manoel de Oliveira i João Botelho fins als seus últims films¹³, es torna contra ells mateixos. En aquest sentit, són comuns una sèrie de tòpics contra cert cinema portuguès, acusat d'allunyament de la realitat o d'obsessió amb la pròpia identitat. Es parla, en alguns mitjans (també portuguesos), d'un exotisme oportunista, adequat al gust dels festivals internacionals però aliè al del "públic". Enfront d'aquestes afirmacions, Lemièrre oposa la persistent relació del cinema portuguès amb el que és real però no a través de les formes del naturalisme, sinó a través de la desfiguració poètica, la teatralitat o la bufoneria burlesca.

Sigui com sigui, aquestes qüestions afecten ja no a quatre generacions que treballen simultàniament, com detectava Jacques Parsi el 1999¹⁴, sinó a cinc i potser sis. Hem de comptar amb els cineastes del 2000: Miguel Gomes, Sandro Aguilar, João Nicolau, João Pedro Rodrigues; i fins i tot hauríem de parlar dels més joves com Gonçalo Tocha, José Filipe Rocha o Gabriel Abrantes, que comencen a filmar després del 2005 però obtenen els seus primers fruits madurs a l'entrada de la segona dècada del segle XXI.

Ruïnes

Proposem buscar, a través de les nocions de petjada i absència, una contraforma, una imatge-matriu diferent, en la qual la petjada suposa la vivificació d'una resta, espectre o

¹² Si bé existeixen diferències apreciables entre les diverses generacions de cineastes, és possible traçar un fons específic que enllaça els seus imaginaris. L'última pel·lícula de Miguel Gomes, *Tabú* (2012), és instructiva sobre aquest tema. La qüestió 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 paraîtra peut-être contradictoire à certains, mais qui ne l'est pas à moi. J'ai essayé d'aborder la période d'une façon très ironique –le paradis perdu qui n'en est pas vraiment un–, et en même temps sans me poser en juge, sans me moquer des personnages. J'étais avec eux, pour construire un mélodrame". Igualment s'inscriu en una tradició comuna de cineastes portuguesos: "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 desembre de 2012. [en línia]

<http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/12/04/miguel-gomes-entre-l-afrique-reelle-et-une-afrique-de-cinema_1799162_3246.html> Sobre aquesta qüestió, vegeu: Salvadó Corretger, Glòria. *Espectres del cinema portuguès contemporani. Història i fantasma en les imatges*. Palma de Mallorca: Leonard Muntaner, 2012.

¹³ En el cas d'Oliveira és cert fins a tal punt que un dels seus actors, Ricardo Trepa, preguntat sobre la relació que estableix entre el personatge que interpreta en l'última pel·lícula del director, *Gebo et l'ombre* (2012), i els seus personatges anteriors, declara: "L'aura du personnage de João me fait penser au roi Dom Sebastien, peut-être parce que tous les deux sont condamnés à l'ombre". Cfr. *Gebo et l'ombre*. **Ítem: Dossier de presse**. Epicentre Films, 2012.

¹⁴ Parsi, Jacques. "Cinemas Portugais". **Ítem: Trafic**, n° 32, hivern 1999, p. 65-74.

figura absent que es fa present a través de la imatge. Aquesta imatge es construeix com a temps condensat, pervivència de la història i prova d'una certa genealogia. D'aquesta forma, podem articular una contrahistòria de les imatges del cinema portuguès que ens permeti partir, precisament, de la idea de contraplà. Es tracta d'un contraplà que en el seu aspecte límit és un contraplà amb la mort, tal com ho definim en un altre lloc¹⁵: allò que envolta el plà, un buit que ressona i deixa ressons, un abisme vertiginós declinat en forma d'història, de trajecte, d'imatge-temps i altres modalitats que evocuen una certa antropologia portuguesa, aquella que podríem connectar amb el saudosisme i les seves relectures crítiques des d'Eduardo Lourenço.

Un documental o assaig fílmic singular treballa sobre aquestes coordenades. *Ruínas* (2008), de Manuel Mozos, pot servir-nos com a pel·lícula emblema¹⁶. El cineasta filma sèries de ruïnes recents, llocs a punt de desaparèixer, que acullen els fantasmes d'una història, la de Portugal. Es tracta de llocs (des)habitats (en el sentit espectral del terme), reviscuts des de les seves restes per fragments narrats –el fantasma del relat–, ficció resistent que els retorna a la vida. La paraula sosté el relat, indistintament de naturalesa documental o fictícia, arribat de temps diferents. Les imatges mostren la materialitat de la resta. Entre la paraula creadora d'històries i la resta com a pòsit de la Història es juga la tercera imatge, la que importa, que sorgeix en la ment i en el cos de l'espectador. Es tracta d'un procediment poètic, un trànsit al fantàstic com a manera de resistència davant del buit de la mort. D'una regió a una altra s'excava a la memòria i surt a la llum el més profund de l'imaginari portuguès.

El film comença amb la demolició d'unes torres de Torralta, una localitat costanera, i segueix amb imatges del Prado do Repouso, el cementiri de Porto, on un grup de persones visita la tomba d'una tal Henriqueta de Souza. Se'ns narren les peripècies vitals d'aquesta heroïna romàntica del segle XIX, la seva amistat o amor infrangible amb Etelvina, també cridada Teresa María de Jesús, i com, després de la mort d'aquesta, aixeca un mausoleu al cementiri, presidit per la imatge de Francesc d'Assís, on trasllada les restes. No obstant això, talla el cap de la morta i el conserva en alcohol. El culte a la memòria s'aixeca sobre les restes corporals d'un ésser perdut. Aquí s'invoca la veneració a la relíquia, (perversa) tradició catòlica que posa en contacte l'univers espiritual i el corporal en el camí de l'accés a allò

¹⁵ Salvadó Corretger, Glòria. *Op. cit.*

¹⁶ Recentment, el cinema de Manuel Mozos va ser objecte de reconeixement a la Viennale austríaca (2012). El programa de la retrospectiva va ser concebut pel seu amic Miguel Gomes. El títol escollit és ben significatiu: "The Ghost of Cinema".

sagrat. Entre el fragment de cos i el fantasma, llavors, però sempre afirmant la continuïtat de la comunitat dels vius i del morts en un sol camí cap a la vida eterna.

De la voladura inicial no en quedarà res, cap vestigi. Davant d'aquesta desaparició absoluta, la ruïna s'ofereix com a buit temporal reactivat per la memòria i disposat a ser habitat per la paraula. Com escriuen Cyril Neyrat, Antoine Thirion i Eugenio Renzi, es tracta de percebre la força revolucionària del passat en el present, de buscar, en els marges de la catàstrofe, del costat dels fantasmes, l'energia per romandre ferm. Fer parlar a les ruïnes, poblar-les d'històries (experiències), significa inventar un altre Portugal contra la destrucció del país: “*Mozos invente un pays, un Portugal fantastique. Le geste est politique dans un pays hanté par l'échec d'une révolution*”¹⁷.

Un altre punt de referència possible és el principi de *Balaou* (2008), la primera pel·lícula de Gonçalo Tocha, cineasta que destaca com la nova llançà de la cinematografia lusitana. Ens interessa la presència del mar des del primer pla i la condició insular de San Miguel de les Açores, el lloc on habita la família materna del cineasta; també l'estructura de travessia marítima (com a correlat d'una travessia identitària i històrica) que s'articula sobre la manera de l'absència, d'allò que només es fa present en la seva falta, a través d'un diàleg entre el cineasta i la mare morta, en el contraplà amb la mort. A partir d'aquí, en forma d'assaig o diari, es revela tot un món. Allò que neix, les noves generacions, es dibuixa sobre els gestos i la presència ancestral de la bèstia. L'abisme marítim i el de la mort perfilen un horitzó llunyà que es conjuga des de la proximitat de la intimitat i la familiaritat; la deriva es viu com a emergència del passat; la història sorgeix no com a reconstrucció sinó com a brot de memòria provocat per una *stimmung* emocional particular. La bestia es prepara per a la mort (que succeirà al final del film); tot un univers s'aboca a la desaparició i la memòria del cineasta ho registra, ho preserva, ho reviu. La fotografia, amb les seves variables temporals, compareix i té una importància en el film. Veiem gestos compartits entre els nens i la bèstia, una forma de transmissió ancestral que funda una comunitat i una cultura. La influència d'Antonio Reis, salvant les distàncies, s'intueix en el fons. Podem recordar, novament, Eduardo Lourenço, que a la sortida d'una projecció de *Trás-os-montes* (Margarida Cordeiro i António Reis, 1976) dirà: “*És increïble fins a quin punt els nostres cineastes fan un cinema arrelat en la temàtica de la mort, el duel, el record o la memòria. Som un poble sense*

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

tradició filosòfica però en el qual els cineastes i els poetes són molt filòsofs, molt atents al temps. Patim d'una imatge orgullosament feliç. No som un poble orgullosament feliç”.

La seqüència de *Balaou* on es rememora la mort de la mare és significativa. La platja amb els seus cossos fantasmals, amb prou feines moviment de flux i reflux. La mirada enfront del mar, el trànsit al somni. I un dia aquest somni es converteix en alliberament, les ones s'emporten la mare. El pas a la mort, com a desaparició, com a regne de l'absència que deixa petjades a la memòria cinematogràfica. Allò nou ha de néixer sobre el lloc del mort. Es tracta de buscar alguna cosa, indagar, i fer-ho davant la imatge del mar i la de l'absència: el fantasma de la mare.

Al seu bressol cèltic, dirà Eduardo Lourenço, la *saudade* es relaciona amb la modulació universal i el ritme del mar. Es descobreix, encara sense saber-ho, que l'eternitat està feta de temps i el temps d'eternitat. Tot està allí, passat i present al mateix temps. Aquesta música externa esdevindrà música de l'ànima. Res no hi ha de tràgic en això. La *saudade* implica una mirada al passat o una adhesió afectiva al present que té a veure més amb l'esfera del somni que amb la real¹⁸.

Des de la travessia, des del vaixell, s'inicia l'últim film de Gonçalo Tocha, *É na Terra não é na Lua* (2011), que filma a manera de diari de descobriment els habitants i els paratges de Corvo, l'illa més remota de les Açores, lligada a unes formes de vida tradicionals que entren en contrast amb els plans de modernització de la Unió Europea. Un lloc aïllat, tancat i, al seu torn, habitat per les històries del mar. Aquesta dialèctica, sostinguda per unes altres, i entre elles la fonamental que articula la imatge com a registre i la veu com a relat (al seu torn desdoblada musicalment entre el director i el sonidista, Dídio Pestana, el sentit contrapunt a l'ull del cineasta), ens retorna de forma pregnant al nus portuguès (en relació amb l'imaginari històric i el concepte de memòria) tal com ho planteja Lourenço: la deriva sense fi, l'obertura al mar, i la volta al rectangle tancat. O bé un contraplà d'absència que deixa les seves petjades, que plana sobre l'espai tancat. No és aquesta també la història de *Gebo et l'ombre* (Manoel de Oliveira, 2012)? I no és Oliveira el primer entre els cineastes portuguesos que entén que la paraula articula aquesta relació?

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

Anacronismes

Podem detenir-nos, doncs, en el problema de la relació de la imatge i la mort tal com apareix al cinema de Manoel de Oliveira. La figura de l'anacronisme i la idea de fantasma (present a tota la seva filmografia) resulten centrals a *El extraño caso de Angélica* (*O Estranho Caso de Angélica*, 2010), el seu penúltim llargmetratge¹⁹, que privilegia una tonalitat fantàstica. En ella la relació arqueològica del cinema portuguès amb el seu passat es trama en el propi passat d'Oliveira com a cineasta epocal i adquireix dimensions autobiogràfiques. Oliveira és un cineasta amb gust pel palimpsest a la seva pròpia obra. Com se sap, *El extraño caso de Angélica* és un vell guió escrit per Oliveira als anys 50, que filma seixanta anys més tard per fer la pel·lícula actual. El cas estrany és que Isaac, el personatge protagonista, sembla sortit d'aquest món de fa 50 anys i el mateix val per a Angélica i la seva família. En canvi, el trànsit constant de camions al peu de la pensió on viu Isaac i altres detalls (com el cotxe que el porta a la pensió) ressituen l'acció en l'època actual. Es poden localitzar, per tant, diverses capes de temps que corresponen a la història de la seva producció: un projecte dels anys 50 (una història que a més recollia elements d'un altre guió anterior, dels anys 30) i la seva reactivació a l'actualitat. Marcos Uzal, en un article de *Trafic*²⁰, interpreta aquest ús de l'anacronisme en dues direccions. D'un costat estaria la qüestió de la imatge i la matèria, crucial a Oliveira, i de l'altre l'articulació autobiogràfica, que es relacionaria amb la primera qüestió. El film neix d'una experiència personal del director ocorreguda després de fotografiar el cos present d'una cosina. Com se sap, *El extraño caso de Angélica* és la història d'un fotògraf d'ascendència jueva (arribat de les terres del petroli) que és cridat d'urgència per prendre la fotografia d'una morta i que, al moment de fer-ho, veu reviure el cadàver, la morta s'anima, cobra vida en una imatge evanescent que somriu al fotògraf. Així, Isaac (Ricardo Grimpa) s'obsessionarà amb Angélica i desitjarà atrapar aquesta imatge.

Evidentment aquí es planteja la qüestió del cinema, allò que la imatge cinematogràfica és i pot fer, el desig que suscita i la creença que desencadena. Isaac persegueix una imatge animada pel cinema del cos fixat per la mort-fotogràfica. Apareix aquí un motiu habitual del cinema d'Oliveira –la creença en la imatge ideal de la dona que deslliga la passió i

¹⁹ Encara que ja es troba en fase de rodatge d'una nova pel·lícula, *A igreja do diabo*, segons text de Machado de Assis.

²⁰ Uzal, Marcos. "Nouvelles de l'au-delà". *Ítem: Trafic*, n° 78, été 2011.

l'obsessió— que es pot rastrejar des de la Teresa de Albuquerque de *Amor de Perdição* (1979) a la Piedade d'*O Convento* (1995), la Suzy d'*Inquietud* (*Inquietude*, 1998) o la imatge fascinant, i al capdavant decebedora, de la *rapariga loura de Singularidades de uma chica rubia* (*Singularidades de uma rapariga loura*, 2009). Sabem que un dels grans temes d'Oliveira és l'expressió d'un tipus de passió amorosa que relaciona amb alguna cosa característica de l'ànima portuguesa. I, en aquest cas, es tracta també d'una prolongació de la tetralogia dels amors frustrats, on els amants només es poden reunir més enllà de la mort, en la inmaterialitat transcendent, en la nit, en la tomba o en la imatge (com Simão i Teresa Albuquerque a *Amor de Perdição*). Podem rememorar aquí també a Vanda, la protagonista d'*O passado e o presente* (1972), que només estima els seus marits una vegada són morts i han quedat reduïts a imatge memorable. Es tracta d'un amor per allò inaccessible. Com a *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), l'aspecte fantàstic passa per un principi d'inquietud i un altre d'incertesa, conjugats entre allò animat i allò inanimat. Ho explica Mathias Lavin²¹, cadascun dels tres actes de la peça comença per un pla fix que refuta el moviment d'allò que hauria de ser mòbil (la naturalesa fotografiada, la naturalesa morta o la mare morta). Existeix una relació entre aquest procediment i l'estètica de *tableaux vivant*, de llargs plans fixos, que proposa el film. D'una banda, les imatges plantegen la necessitat de sostreure's a aquest efecte d'inèrcia en el cinematògraf, una suspensió del flux mòbil (que mostra l'artificialitat del dispositiu, la ruptura amb el naturalisme), i per una altra s'accentuen els índexs de dubte sobre la mobilitat del que es creia immòbil (l'atuell de flors, el crist). Aquest procediment està a la base de pel·lícules com *Una película hablada* (*Um filme falado*, 2003), amb el seu dispositiu per activar les imatges de la història sobre els tòpics monumentals i la inèrcia del clixé.

Antero Queral, Teixeira de Pascoais i José Regio són les figures literàries que semblen inspirar *El extraño caso de Angélica*. Teixeira, precisament, defineix la *saudade* (sorgida del maridatge del cristianisme judaic i el paganisme grecorromà) com el desig d'una cosa o criatura estimada convertit en dolorós per l'absència. Diríem que així es podria definir la situació d'Isaac respecte a Angélica. La influència de Teixeira apareix contrapesada per la invocació de José Regio, que des del seu primer llibre de poemes, *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), es lliura a l'escenografia de l'individu atrapat en el dualisme, entre matèria i esperit, jo i l'altre, bé i malament, convocant una successió de disfresses i màscares. La seva

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

obra és també una expressió de consciència religiosa torturada (una mica com el camí d'Isaac). L'encreuament del mite i allò quotidià, en sintonia amb la qüestió metafísica, és característica de la producció teatral de José Regio. Així és, almenys, a *Benilde ou a Virgem Mãe* (1947) o *El rei Sebastião* (1949), les obres que adapta Oliveira.

En tot cas la imatge se superposa o venç a la mort. Se situa en el seu lloc i articula un temps de supervivència. Per lluitar contra la desaparició de les coses, la humanitat ha necessitat refer allò que importa, dotar-se del cinema com a mitjà capaç de fixar la vida però també de retornar la vida a allò mort. A *Inquietud* (1998), els tres segments articulen aquest mateix tema, la victòria contra la mort, la recerca de la immortalitat: per la voluntat de deixar una imatge no degradada, per idealització retrospectiva de la imatge de la dona (el personatge que interpreta Diogo Doria amb Suzy, de la qual construeix una espècie d'imatge sagrada després de la seva mort), per la màgia i l'arrencament de les lleis naturals (el fantàstic). Un mateix tema i tres variacions.

Igualment, *El extraño caso de Angélica* està travessada, com tot el cinema d'Oliveira, per un qüestionament de les maneres de representació. Aquesta idea es reforça en les composicions i moviments horitzontals que cal·ligrafien el pla a la manera del discórrer del cel·luloide. Així ocorre des de l'inici nocturn amb les llums surant en la foscor, fins a la circulació de vehicles al peu de la pensió, passant per la composició de les fotografies assecant-se en el llindar de la balconada de l'habitació. Per a Oliveira la diferència entre cinema i fotografia, plantejada en el film, no passa pel moviment afegit en el pla sinó més aviat pel moviment entre plans o el context (que en la fotografia s'inclou en la pròpia fotografia). De fet és el so (o la paraula) i no la imatge el que es lliga al moviment. Cineasta fotògraf (quan treballa el pla seqüència estàtic) i muntador (composició de les imatges dels treballadors i la de la morta), pensa que el cinema ha de mostrar contrastos, indagar en les formes de comunicar entre la realitat i el seu revers (com en les parelles de *El principio de incertidumbre* [*O princípio da incerteza*, 2002])²². N'hi ha prou de penetrar els misteris del cinema i la fotografia per aconseguir els de l'antimatèria, la substància invisible que esclariria molts dels misteris de l'univers. D'ella parlen l'Enginyer (Luís Miguel Cintra) i el Dr. Matías (José Miguel Mendes) en la pensió. Això ocorre també a *Benilde ou a Virgem Mãe*, pel·lícula

²² Sobre aquesta idea, vegeu: Bourgois, Guillaume. "Out on Highway 61". Ítem: *Independencia*, dimecres 23 de març de 2011. [en línia] <<http://www.independencia.fr/revue/spip.php?article198>>

habitada pel misteri d'una noia encinta de la providència que l'espectador pot assimilar alternativament a una santa, una boja o fins i tot a una farsant.

A Oliveira el present està habitat pel passat, el que és quotidià pel mític, la vida per la mort. A *El extraño caso de Angélica* veiem la realitat i el seu revers fantàstic. Eugène Green, parlant sobre el cinema de José Alvaro Morais²³, el finat director de *O Bobo* (1987), assenyalava el mecanisme de trànsit constant entre realitat i ficció, present i passat, que acaba constituint una mateixa esfera d'existència i crea una impressió de moviment incessant, del mateix ordre que la que retorna a la vida a Angélica. La relació metafísica entre ficció i realitat, apunta Green, determina la identitat portuguesa. Generalment aquesta relació pot passar pel camp i el seu fora de camp o les seves vores. Aquest procediment es veu exemplarment a *Benilde ou a Virgem Mãe*, pel·lícula tancada com un reliquiari i alhora sacsejada pel vent inquietant i els udols d'un boig²⁴.

Trobem també una qüestió teològica característica d'Oliveira. Marcos Uzal entén el film com una espècie de camí del judaisme (Isaac és jueu), amb el seu dictum iconoclasta, cap al cristianisme i la seva devoció per la imatge (la Verge és una figura recurrent al cinema d'Oliveira, des de *Benilde* a *Espelho Mágico* [2005]), fins a arribar a la resurrecció d'Isaac en l'esperit per poder viure una segona vida en companyia de l'àngel Angélica. Ja a *Acto de Primavera* (1963), escriu Víctor Erice, Oliveira respecta el que és essencial de la representació de la Passió de Crist a Curalha, que prové del segle XVI, però altera el final (que coincidia amb la mort de Crist) per mostrar, amb imatges de la primavera, la idea de Resurrecció. “*Fantasma i, alhora, redemptor de la realitat, capaç de ressuscitar als morts: en aquesta dialèctica s'han mogut, des de llavors, les pel·lícules d'Oliveira. Ho va veure, amb gran lucidesa, aquest magnífic cineasta, recentment mort, que va ser João César Monteiro: 'Manoel d'Oliveira forma part d'un petit grup de directors catòlics portuguesos per els qui l'acte de filmar implica la consciència d'una transgressió. Filmar suposa una violència del mirar, una profanació d'allò real que té com a objecte la restitució d'una imatge d'allò sagrat'*”²⁵. O la imatge arribarà en el temps de les flors (no podrà escriure

²³ Green, Eugène. “Lost and Found: O Bobo”. *Ítem: Sight and Sound*. [en línia] <<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49690>>.

²⁴ En aquest sentit, *Gebo et l'ombre* no queda lluny de *Benilde*.

²⁵ Erice, Víctor. “De la incierta naturaleza del cine”. *Ítem: El Cultural*, 6 de març de 2003.

Miguel Blanco que *El extraño caso de Angélica* s'entén al voltant d'una flor?)²⁶. D'aquesta manera compareix el cinema en aquella pel·lícula.

Al fil d'això s'entendria també la idea autobiogràfica d'un Oliveira d'arrels jueves (el jueu convers) que mira des de la vellesa a la seva joventut (la del projecte d'Angélica) a través del personatge d'Isaac i el seu idealisme (que pot resultar perillós o decebedor, com li ocorre a Macario, a *Singularidades de una chica rubia*, cuando descobreix la mundanitat de la seva dona ideal). Isaac seria l'Oliveira jove, l'idealista que creu i s'enamora de la imatge. Els vells de la pensió, per la seva banda, recuperarien l'Oliveira més sardònic, que confia més en les dades de la ciència que en la transcendència. D'altra banda, la qüestió de la imatge no només es concentra sobre el fantasma d'Angélica i les seves seduccions, sinó que presenta, com és habitual en Oliveira, l'altra cara, la imatge de la memòria i els gestos que la imatge fixa enfront de la seva destrucció per acció del temps. La imatge com a seducció, com a epifania, però també com a resta, com a petjada d'allò que desapareix i que té a veure amb el que és popular, amb allò tradicional. Així entenem l'extraordinària seqüència on Isaac fotografia els treballadors de la verema tradicional a les terrasses del Duero: cossos rústics amb gestos i cants memorials que són vestigis d'una pràctica cridada a la desaparició (o, de fet, desapareguda). Són els *Gigantes do Douro*, la tornada de la feina dels veremadors dels marges del riu que Oliveira va voler filmar als anys 30 (l'any 34, concretament) a manera de testimoniatge en l'instant de la seva desaparició. La imatge, i el mateix Ricardo Trepça, semblen el contraplà o el que correspon a la imatge del jove Oliveira escrivint el guió d'aquell film en el Cafè Majestic de *Porto da minha Infância* (2001). Al fons, a l'altre costat del riu, el trànsit incessant de camions, ens parla de la velocitat d'un món i d'una lògica de comerç que arrasa amb aquestes pràctiques. D'aquesta manera, com passa a *Acto de Primavera*, el cinema superposa capes de temps, juga amb l'anacronisme, i se situa com a lloc d'una revelació. Una imatge apareix de forma epifànica (com l'epifania cristiana) i, alhora, es fixa com a emergència de la persistència memorial de pràctiques i gestos antics. Alguna cosa que el cinema pot fer per la seva capacitat d'articulació temporal.

En el seu text, Erice recorda la carta pòstuma d'Oliveira a Serge Daney: "*Quan va aparèixer el cinema, aquest ja existia des de sempre, no com a màquina o invenció de la*

²⁶ Blanco Hortas, Miguel. "Visión Poética". Ítem: *Lumière*, núm. 4. [en línia] <http://www.elumiere.net/numero4/o_estranho_caso_de_angelica.php>

tècnica, sinó com a cinema. Per això diem que el cinema escapa al temps, ja que és fruit de l'esperit que anima totes les arts... En una paraula, el cinema no ha estat, més fins i tot, ni tan sols ha començat. El cinema és. I és perquè ja era, i era perquè guardava dins de sí l'esperit de les coses; i així, com sempre va ser, serà". El cinema, apunta Erice, sorgeix en Oliveira entre la naturalesa canviant i l'atemporalitat, entre la vida i la seva fixació. La imatge emblema seria la del riu Duero, allò que és i no és sempre el mateix, que presideix la seva filmografia des de la seva primera fins a la seva penúltima pel·lícula.

Ombres, dobles

Encara des d'Oliveira podem tractar de veure l'enllaç entre el patriarca fundacional i les últimes generacions, les d'aquells que, si hem de creure crítics com Augusto Seabra o Vasco Cámara²⁷, fan un cinema despolititzat i desinteressat per la qüestió portuguesa. Considerem, llavors, a Manoel de Oliveira i Miguel Gomes com els extrems brillants del fil de transmissió entre les generacions del cinema portuguès.

Aquesta és la qüestió: la nova pel·lícula d'Oliveira és una adaptació de l'obra de teatre de Raul Brandão, *O Gebo e a sombra*, i la produeix O som e a furia, la productora habitual de Miguel Gomes, la "família" que simbolitza el millor del nou cinema portuguès. De manera que l'enllaç es produeix de forma clara i material. Oliveira aboca el text portuguès al francès –coproducció i actors obliguen– encara que no sembla molt clar que hi hagi trànsit d'escenari. D'altra banda, Brandão és un dels autors de preferència d'Oliveira des de sempre segons apunta Jacques Parsi. Aquesta adaptació prossegueix amb el retrat velat del món en crisi, que es va iniciar a *Singularidades de una chica rubia* (les penalitats de Macario per fer fortuna i les estretors que passa per contravenir la voluntat del seu oncle) i que prossegueix, en sordina, a *El extraño caso de Angélica*. Gebo (Michael Lonsdale) és un cobrador honrat que encobreix el seu fill, João (Ricardo Trepa), que és un lladre. En l'obra, Gebo sofreix escarn públic i va a presó pel robatori dels diners dels cobraments. Ho fa, sobretot, per preservar la imatge ideal que del seu fill té la mare, Dorotea (Claudia Cardinale), que viu en l'engany. A la presó aprèn que ningú es penedeix dels seus actes. La riquesa no vol saber res

²⁷ Sobre la qüestió de les "noves generacions", vegeu: Ribas, Daniel. "Último cine portugués: experimentación formal y narrativa". Ítem: *A Cuarta Pared*, 1 de febrer de 2011. [en línia] <<http://www.acuartapared.com/ultimo-cinema-portugues/?lang=es>>

de la justícia. El film, en canvi, acaba quan la policia acudeix a buscar al lladre i Gebo decideix assumir la culpa, alçant-se enfront de l'autoritat i el poble acusador. Es tracta d'un gest suspès (congelat al final) del personatge que enllaça amb altres finals d'Oliveira (notablement amb el de *Una pel·lícula parlada*). La decisió ètica del personatge es nua amb la cinematogràfica en la interrupció i suspensió del moviment, i també amb l'opció per la substracció del final de l'obra en un acte d'ambigüació dialèctica no resolta.

El que planteja Brandão en la seva obra és precisament la necessitat d'entendre la vida com a sacrifici amb sentit (un acte religiós) o com un acte estúpid i inútil. Exactament la dualitat entre l'angoixa enfront de la mort i el sentit transcendent que es planteja, des de la incertesa, en la conversa final entre Gebo i Sofia (Leonor Silveira), la seva nora, i en la pròpia existència de Gebo (honrat i sofridor fins al final) i João, alguna cosa així com l'ombra que plana sobre aquesta existència. Emergeix aquí el problema de la mort com a amenaça, com a ombra, o bé com a contraplà (el contraplà amb la mort)²⁸. En aquest sentit, i enllaçant amb el que proposem en un text recent²⁹, l'única imatge oberta a un horitzó d'un film tancat entre quatre parets i, en comptades ocasions, algunes cases, és el magnètic pla inicial que presenta a João, l'ombra, enfront d'un vaixell en una zona portuària, amb el mar al fons. D'alguna manera, el pla inicial ressona en la seva suspensió com a contraplà al gest final.

Gebo i la seva vida de sacrificis inútils és l'expressió més acabada del pessimisme de Brandão. A través de la metafísica del sofriment pretén albirar el conflicte creat per la contradicció entre el món idealitzat i el món real. La imatge ideal i allò material (el mite i els diners). Ja hem vist fins a quin punt aquesta qüestió de la imatge i la matèria està en el cor de l'obra d'Oliveira. A *Benilde ou a Virgem Mãe*, per exemple, podem recordar l'inici entre les estructures del decorat cinematogràfic que reproduïx la casa de José Regio (que Oliveira pensava que era la casa en la que s'havia inspirat l'autor per a la seva obra) i el pas en un sol pla a l'escena, tancada, asfixiant i frontal, teatral, de la casa de la jove que afirma haver estat fecundada per un Àngel de Déu. En Oliveira sempre hi ha aquesta voluntat de trencar amb el naturalisme, de subratllar l'aspecte fabricat del cinema i de la representació. A *Gebo et l'ombre*, des del primer pla, notem la naturalesa del decorat reconstruït en estudi, en cap cas es defuig el ressò teatral i el pas a l'espai tancat, asfixiant (vegeu João i la seva necessitat

²⁸ "C'est un beau film sur la mort" afirma Jean Douchet després de veure la pel·lícula per primer cop. Cfr. Renzi, Eugenio; Douchet, Jean. "Le fantastique interieur". *Ítem: Independencia*, octubre 2012. [en línia] <<http://www.independencia.fr/revue/spip.php?article670>>

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

d'obrir la finestra), és del mateix ordre. Com Brandão, la veritat que busca Oliveira a través del cinema és alguna cosa superior, no la de les aparences. Totes les seves pel·lícules són, en certa manera, reflexions sobre el mateix cinema com a imatge d'una determinada realitat, del món i de la condició humana.

En l'altre extrem de la cadena generacional podem veure l'última pel·lícula de Miguel Gomes. El film es titula *Tabú*, però en la seva primera versió el guió portava com a títol *Aurora*, el nom de la protagonista de la pel·lícula³⁰. Evidentment, es tracta d'una pel·lícula habitada per l'esperit de Murnau, que planteja un desviament al fantàstic com a afirmació màgica del poder de l'imaginari enfront de les lleis materials. Com de costum en Miguel Gomes es tracta d'un film desdoblejat, amb una part que succeeix en la Lisboa actual i una altra que succeeix en el passat, en una colònia africana, encara que, tal com s'indica en el guió, no hi ha elements per assimilar de forma clara i naturalista aquesta representació a una colònia africana concreta. La colònia es mostra des de la perspectiva del cinema d'aventures i l'imaginari cinematogràfic. Es posa sobre la taula, igualment, el tema de l'anacronisme i la superposició de capes de la història, tant de Portugal com del cinema, de forma dilemàtica (el paradís rememorat i perdut). El present reclama el passat. Això ja succeïa, en la temporalitat del mite i la llegenda, a *Aquele Querido Mes de Agosto* (Miguel Gomes, 2008), on s'articulava la ficció en el marc de les bandes de ball i les músiques populars i la part documental sobre la preparació del film.

La densitat històrica, que treballa el present com a fantasma, com a resta, com a dipòsit d'històries, està present al cinema de Gomes des del curtmetratge *31* (2001), i s'articula de forma inseparable amb la idea del conte, la llegenda o amb l'imaginari infantil: la qüestió de la imaginació està relacionada amb un concepte de la història viu, emergent. És cert que en aquest curtmetratge es planteja la necessitat de trobar un altre camí, diferent al de la lluita de classes que es dibuixa al principi, amb l'enfrontament entre els *betinhos* que juguen a tennis i els nois del carrer que els roben. Després d'això hi ha una espècie de fugida anarquitzant, lliure, on el cinema funciona per altres regles, les del territori de la fantasia i el descobriment fascinant, les del joc de nens que preludia la tornada a casa (la idea d'identitat portuguesa). En certa manera, el curtmetratge marca una certa ruptura, suggereix buscar un altre camí per abordar el tradicional problema de l'imaginari propi (recordem que el tema,

³⁰ De fet, el canvi es deu a l'existència d'un altre film contemporani amb el mateix títol: *Aurora* (Cristi Puiu, 2011).

aparentment ajornat al cinema de Gomes, retorna amb força a *Tabú* [2012]). Això no vol dir que no es conservi un determinat moviment, una deriva, encara que aquesta aparegui ironitzada o despullada ja de qualsevol referència mítica.

D'altra banda la noció de fantasma entra en l'univers de Gomes a través d'allò que no està en l'escena però pot ser sentit, els sons fantasmes que el cineasta retreu a Vasco Pimentel haver registrat en *Aquele querido mes de agosto*. Es tracta de buscar les coses belles i fer-les visibles, o més aviat audibles, doncs l'objectiu consisteix a aconseguir una música (la música i el musical com accés al que és màgic, a allò extraordinari) del món contraposada a la banda sonora de la televisió, l'espectacle esportiu, la destrucció de la utopia o la fi de l'aventura.

Aquest factor musical d'encantament entès com a pas al territori de la fantasia està present en João Nicolau (fins i tot en forma de ciència-ficció, amb el *plutex*) i en João Pedro Rodrigues a partir de l'òptica del misteri i del melodrama. La clau, novament, la pot oferir Miguel Gomes, que afirma a propòsit de l'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 certaines 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 màgic d'Oz (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) apareix com la xifra que permet entendre el desviament a altres mons que transfiguren "allò real", el llaç que nua la filmografia de Gomes des de *31* –que reelabora explícitament el trajecte de Dorothy– a *Tabú*, passant per *A cara que mereces* (2004). Aquesta pel·lícula obre un forat cinematogràfic cap a un univers regit per les coordenades del conte fantàstic i la lògica lúdica infantil, que absorbeix el relat malenconiós d'una maduració en una poètica de resistència.

Aquest partit pels territoris suspensius, entre el real i la fantasia, entre la ficció fugissera i el registre documental, entre la imatge i el cos, entre la matèria i l'esperit, assenyala el millor del cinema de João Pedro Rodrigues. Una de les escenes de major

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

voltatge líric del cinema portuguès recent s'aixeca com a centre misteriós del film *Morrer como um homem* (2009). En un món voltat per la mort i la violència (el crepuscle dels espectacles de transformistas i de la nit lisboeta, la dependència de la droga, la fi de la vida), els protagonistes, Tonia (una transvestida vella que dubta a operar-se, tal com sol·licita el seu jove amant) i Rosario (el jove heroïnòman fill-amant de Tonia), fan un viatge al camp en una fugida exterior que tradueix una lluita interior (la de Tonia, a qui la seva fe li impedeix de culminar el canvi de sexe i, en conseqüència, la transformació del seu cos). En el camí coneixen un personatge enigmàtic, Maria Bakker, una espècie d'aristòcrata dipositària de sabers que travessen el temps. En aquest interludi, s'organitza una "partida de camp". En ella, l'al·lusió als "gambusinos", misterioses criatures, i la cerca del gos de Tonia (que és una mena de vector de pas entre universos, com el cadell de Dorothy), susciten un moment de revelació en forma d'epifania fantàstico-musical suspesa en un bany de llum rosada. Tot la pel·lícula rellegeix el melodrama des d'aquest costat musical i albira el moment transcendent com a transfiguració fantàstica, interrupció de la narració i construcció d'un continent encantat on els personatges poden refugiar-se del relat. Finalment, l'amor entre homes s'ofereix com a contraplà a la mort i la fantasia boscosa com a lloc d'una transformació cinematogràfica de "el que és real".

En el seu últim llargmetratge, *A última vez que vi Macau* (2012), Rodrigues acompanya a João Rui Guerra da Mata, el seu amant i parella creativa, en la seva "Aventura a Macau". En aquesta cas el treball sobre les figuracions del límit es construeix de forma més oberta en la conflagració de temps i capes tectòniques de la història. Si *Morrer como um homem* es concebia com un film de guerra –un personatge en lluita contra la mort i contra si mateix–, *A última vez que vi Macau* s'entén com a pel·lícula criminal. En tots dos casos l'ombra de la mort, un perill constant, plana sobre els personatges, que construeixen el seu trajecte cinematogràfic com a afirmació de la vida, en una espècie de camí de salvació revelador, on la pulsio aventurera i el clima sobrenatural tendeixen a transformar allò real fins a deformar-ho. Aquest últim llargmetratge, no obstant això, mostra de forma més oberta el treball de "reescriptura" i espaiament que determina el cinema de Rodrigues (i de Guerra da Mata). El film s'obre postulant la clau musical que el determina, entre ombres dominants i espais de llum perfilats, afirmant el fora de camp com a figura organitzadora del relat. Un transvestit –potser l'única imatge de Candy, l'heroïna d'aquest relat– interpreta un número musical davant dels tigres d'un circ. El seu cos, híbrid d'home-dona es compon en la imatge

com a home-dona-animal, imatge-actual i imatge-record, en diàleg amb la Jane Russell que interpreta la cançó al film de Josef Von Sternberg i Nicholas Ray (*Macau [Macao, 1952]*) – sentim la veu de Russell en playback. De manera que la pel·lícula s'obre per la porta dels intervals que la conformen, a començar per la relació de la tornada de Guerra da Mata a Macau, trenta anys després en la pel·lícula en marxa, amb la reescriptura del clàssic de Von Sternberg i Nicholas Ray. Aquesta dialèctica es declina en d'altres per trenar la riquesa del film: una ficció criminal en fora de camp construïda des de la banda sonora i el registre documental d'una antiga colònia portuguesa, ara regió associada a la Xina, que encripta les seves tradicions i misteris en una superfície de banalitat, joc i turisme; una indagació en les restes de la història portuguesa des de l'activació de la memòria i la tornada als llocs de la infància; veus descarnades, cossos i llocs espectrals; humans i animals; una fi imminent i la necessitat de retrobar un origen; i, a la fi, allò real contaminat i determinat per l'imaginari i les seves figures. La pel·lícula escull viure en l'espai de la vacil·lació, allà on es difuminen els dominis del que és verificable.

La connexió i l'afirmació del citat desviament d'allò real es completa en el primer llargmetratge de João Nicolau, *A espada e a rosa* (2010), que planteja l'existència d'una espècie de grup de conjurats d'estil rivettià –pirates moderns embarcats en una travessia marítima que els condueix per l'Atlàntic³² – entretingut en plans secrets, robatoris, seduccions, jocs, cançons i tot tipus de rituals, fins que tornen a Portugal a la trobada d'un misteriós personatge-demiürg, la Rosa (a la trobada del mag de Oz, potser). Una manera de revisitar de forma lúdica i inadvertida, en el context d'un pseudofilm d'aventures, la travessia històrica dels navegants portuguesos, rellegida com a forma de fugida, com a pas a un altre món, amb altres regles i obediències, que mostra la pròpia idea d'un cinema funcionant sota altres regles.

Sembla com si Nicolau, responsable d'un preciós llibre de la Cinemateca Portuguesa sobre Monteiro, hagués fet xocar el seu univers, el de la fugida del món homogeni a través de la lògica del fantàstic i del musical, el del ritual teatral i les conjures com a manera d'existència, amb un altre importat de Monteiro. No és desgavellat veure *A espada e a rosa* com a contraplà de l'enigma d'*A flor do mar* (João César Monteiro, 1986). En aquell film, Robert Jordan, un misteriós personatge, aparentment relacionat amb certs actes de contraban i

³² L'al·lusió a l'imaginari pirata apareix també a *A última vez que vi Macau*.

terrorisme, apareix en una illa i manté una relació amb una dona, Laura Rossellini. Al principi i al final del film, l'Ángelus, un veler que remet inexorablement al vaixell en el que Hitu, el fetiller malèfic de *Tabú*, solca els oceans, creua el pla. Intuïm que hi viatgen Jordan i els seus companys, encara que no sabem res amb seguretat. El contraplà de la mirada és una mena de veler fantasma. L'opció de Nicolau és situar-se en l'altre punt de vista, el de la societat secreta del joc i la festa (després altament política i subversiva en els temps de contricció i austeritat), amb un trajecte que desemboca en els dominis del personatge-demiürg (a l'estil João de Deus) lliurat a una vida de plaers mundans i a una estricta obediència ritual d'aquests plaers. Apartar-se del món, desprendre's d'allò après, per assajar els gestos comunitaris del plaer de la vida; d'això es tracta. I després seguir el camí una vegada les noves regles s'han esgotat o reduït a l'absurd. En certa manera, l'horitzó incert del fons del bosc, el seguir el camí, més enllà de la Rosa, mapa en mà, assenyala el contraplà de l'horitzó que s'obre en el rostre de Manuel, el protagonista, en el pla immediatament anterior. El pla final convoca moltes de les qüestions de l'imaginari portuguès lligades a una desorientació sobre el camí a seguir. En aquesta pel·lícula la tradició marítima i aventurera es troba amb Camões. Es connecten els temes de l'imaginari portuguès amb la modernitat tecnològica, creant una espècie d'anacronisme productiu. Com a *Tabú*, assistim a una mena d'exili mític, històric i cinematogràfic en un moviment de descentrament. Es tracta de remuntar l'oceà cap al passat de la civilització, de Portugal i del propi cinema.

En la història de fantasmes que ens proposàvem pensar, en un contraplà abismal, figura d'un buit infigurable, emergeixen els espectres principals. Imatges d'un passat latent, desaparegut, de vegades brutal. Com dirà Didi-Huberman: "*Som davant d'un temps que no és el temps de les dates. Aquest temps que no és exactament el passat té un nom: és la memòria*"³³. Una obertura temporal i oceànica que provoca l'emergència d'una experiència històrica, generalment en el marc d'una reimaginació crítica d'aquesta tradició, d'interrogació sobre la identitat d'un país que ha fet una revolució sortint d'una dictadura de molts anys i d'un llarg procés colonial.

En aquestes condicions, novament, la imatge suspesa (l'estatisme fotogràfic) o fixada en el discurs històric cobra nova vida a través de l'escolta, el relat de la memòria. El títol de la pel·lícula de Susana de Sousa Dias, *Natureza morta* (2005), i els procediments que hi

³³ Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, p. 40.

empra, resulten significatius. En realitat el treball sobre l'arxiu (fotogràfic, cinematogràfic) consisteix a indagar en una imatge-memòria per trobar la llavor d'un relat amagat, un fantasma, i el treball a contrapèl resulta en la construcció d'un contraarxiu crític³⁴. 48 (Susana de Sousa Dias, 2009) triomfa en aquest terreny a partir de l'escrutini del registre fotogràfic dels presos polítics de la PIDE, la policia política del salazarisme, i l'evocació memorial del contraplà a través dels seus relats. La paraula fa emergir una història viva sobre les ruïnes d'un cos brutalizado, les restes d'un passat que arriba al present. Construeix el moment de llegibilitat d'una imatge contra la seva funció repressiva i de control. El procediment xifra la vocació política a través del treball de "muntatge" sobre l'arxiu d'imatges.

De fet, el film documental portuguès es fa fort en el terreny polític a partir d'aquesta exploració sistemàtica dels "documents" de la història i la seva reconsideració des del present. De la mateixa manera que el treball de Susana de Sousa Dias investiga de forma constant els materials documentals que perfilen els territoris més foscos del salazarisme (guerres, colonialisme, repressió política), José Filipe Costa necessita tornar al film emblemàtic d'una època per filmar la "història" dels somnis truncats de la Revolució dels Clavells (o dels capitans). *Linha vermelha* (2012) s'alinea amb els procediments d'un cinema documental que articula el que, en un altre lloc, hem denominat "la política com a fantasma" a propòsit del treball de Joaquim Jordà a *Vint anys no és res* (2004)³⁵. És a dir, l'elaboració de les imatges memorials d'un passat perdut, dipòsit desbordant d'energia política, el foc revulsiu de la qual va quedar fixat en un film militant i rabiós: en aquest cas *Torre Bela* (Thomas Harlan, 1975)³⁶. La tornada als llocs i el retrobament amb els protagonistes del film passat, el "reprendre" la imatge, xifra un diferencial entre la revolució i la seva ombra, el seu fantasma, per intentar respondre a la pregunta Què queda d'aquella energia? O bé per veure fins a quin punt les imatges revolucionàries responien a una "realitat" o construïen la ficció d'un desig.

³⁴ Sobre aquesta noció en relació a Susana de Sousa Dias, vegeu: Ledo, Ramiro. *Filmar la historia a partir de Peter Weiss*. Treball d'investigació, UPF, 2011.

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 Recordem que Daney considerava aquesta pel·lícula com l'única que havia sabut filmar la revolució "a cop calent".

El laberint de la 'saudade'

La *saudade* no recupera el passat com a paradís, escriu Eduardo Lourenço, l'inventa. És una refutació no tant de la realitat, com de l'ordre del temps en tant que riu sense retorn³⁷. Miguel Gomes construeix un film a partir d'aquest principi. Per a Oliveira la història també pertany a la ficció o, més aviat, una intel·ligibilitat històrica és possible gràcies a procediments ficcionals. El passat no existeix com a tal, no hi ha memòria que no sigui objecte de reconstitució, de reescriptura. Sense aquesta possibilitat el present sembla condemnat (d'aquí la seva fidelitat als documents, materials literaris o històrics en els que es basa).

A la *saudade* hi ha una mica de l'aventura d'Orfeu, de descens al laberint del temps soterrat per ressorgir i sorprendre la llum no extinta, al mateix temps spectral i insistent, de la felicitat passada. Podem tornar a Angélica i recordar la flor que, seguint Novalis, és la porta del viatge al fons de la nit per a Isaac. No és allí, descendint cap al més profund de l'abisme de la mort, d'on es rescata la figura de l'estimada com a imatge salvada? No és això el que finalment pot fer el cinema?

El concepte de *saudade*, tal com aquí l'entenem, subtendeix òbviament el concepte de memòria. És una memòria com a present suspès acompanyat d'un sentiment d'irrealitat. Una memòria que coincideix amb la fantasia i la imaginació, que ofereix el passat com a present, allò no existent segons una forma d'existència. Inscrita en la poètica del temps com a abisme, en el contraplà amb la mort, la *saudade* revela la cara de l'angoixa o la inquietud però també mostra la força d'un imaginari que refuta el no-res. Com conclou Eduardo Lourenço³⁸, és una llum solitària que brilla en el cor de totes les absències.

³⁷ Lourenço, Eduardo. *Op. cit.*, p. 33.

³⁸ *Ibidem*, p. 37.