

CINEMA COMPARAT/IVE CINEMA



VOLUMEN III · N°6 · 2015

Editor: Gonzalo de Lucas (Universitat Pompeu Fabra).

Editores adjuntos (Associate Editors): Ana Aitana Fernández (Universitat Pompeu Fabra), Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra).

Comité científico (Advisory Board): Dudley Andrew (Yale University, Estados Unidos), Jordi Balló (Universitat Pompeu Fabra, España), Raymond Bellour (Université Sorbonne-Paris III, Francia), Nicole Brenez (Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, Francia), Maeve Connolly (Dun Laoghaire Institut of Art, Design and Technology, Irlanda), Thomas Elsaesser (University of Amsterdam, Países Bajos), Gino Frezza (Università de Salerno, Italia), Chris Fujiwara (Edinburgh International Film Festival, Reino Unido), Jane Gaines (Columbia University, Estados Unidos), Haden Guest (Harvard University, Estados Unidos), Tom Gunning (University of Chicago, Estados Unidos), John MacKay (Yale University, Estados Unidos), Adrian Martin (Monash University, Australia), Cezar Migliorin (Universidade Federal Fluminense, Brasil), Meaghan Morris (University of Sidney, Australia y Lignan University, Hong Kong), Àngel Quintana (Universitat de Girona, España), Joan Ramon Resina (Stanford University, Estados Unidos), Eduardo A. Russo (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), Yuri Tsivian (University of Chicago, Estados Unidos), Vicente Sánchez Biosca (Universitat de València, España), Jenaro Talens (Université de Genève, Suiza y Universitat de València, España), Michael Witt (Roehampton University, Reino Unido).

Comité de redacción (Editorial Team): Francisco Javier Benavente (Universitat Pompeu Fabra), Alejandro Montiel (Universitat de València), Raffaele Pinto (Universitat de Barcelona), Ivan Pintor (Universitat Pompeu Fabra), Glòria Salvadó (Universitat Pompeu Fabra).

Colaboradores (Contributors): Luis Miguel Cintra, Alfonso Crespo, Horacio Muñoz Fernández, Jaime Pena, Mariana Souto, Iván Villarrea Álvarez.

Traductores (Translators): Marga Carnicé, Albert Elduque, Chantal Poch, Anna Rosenberg, Carolina Sourdis.

Diseño y maquetación (Original design and layout): Pau Masaló (diseño original), Sara Torrent (maquetación).

Agradecimientos (Special Thanks): Daniela Agostinho, Álvaro Arroba, Rita Azevedo Gomes, Luis Miguel Cintra, Pedro Costa, Fernando Ganzo, Maria da Graça Lobo, Anabela Moutinho, Raquel Schefer.

Edición (Publisher): Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA), Universitat Pompeu Fabra (UPF). Este número se ha financiado con el soporte del Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra.

Lugar de edición (Place of publication): Universitat Pompeu Fabra. Departamento de Comunicación. Campus de la Comunicación – Poblenou. Roc Boronat, 138 08018, Barcelona (España).

Dirección electrónica (E-mail): comparativecinema@upf.edu.

Página Web (Website): www.upf.edu/comparativecinema

Cinema Comparat/ive Cinema, Volúmen 3, N° 6, «La poesía de la tierra. Cine portugués: acto de primavera.», Barcelona, 2015.

Depósito Legal: B.29702-2012.

ISSN: 2014-8933.

Algunos derechos reservados. Publicado por la Universitat Pompeu Fabra y el Observatori del Cinema Europeu Contemporani bajo licencia Creative Commons (Reconocimiento – NoComercial – Compartirigual 3.0 Unported).



Fotografía de portada: *Visita, ou Memórias e Confissões* (Manoel de Oliveira, 1981). Tomada por Rita Azevedo Gomes (Cinemateca portuguesa).

Presentación

Cinema Comparat/ive Cinema es una publicación semestral fundada en Barcelona en 2012. Editada por el Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) de la Universitat Pompeu Fabra (UPF), abarca como objeto de estudio el cine comparado y la recepción y la interpretación cinematográfica en los diferentes contextos sociales y políticos. Los artículos de cada número investigan las relaciones conceptuales y formales entre las películas, los procesos materiales y las prácticas de producción y de exhibición, o la historia de las ideas y de la crítica cinematográfica.

Cinema Comparat/ive Cinema se propone cubrir un área original de investigación, desarrollando y estableciendo una serie de metodologías de estudio comparativo del cine. Con este fin, también explora la relación entre el cine y las tradiciones de la literatura comparada, o con otras artes contemporáneas como la pintura, la fotografía, la música o la danza y los medios de comunicación audiovisual.

Cinema Comparat/ive Cinema se edita en tres versiones: catalán, español e inglés. La revista es semestral y los números se publican en verano y en invierno. Los artículos incluidos en la misma serán originales en un porcentaje no menor al 50%, y al menos el 50% de los textos editados procederán de autores externos a la entidad editora. La publicación emplea controles internos y evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*).

Por último, y de forma complementaria a cada número, en la web de la revista se publican con regularidad materiales documentales y textos que facilitan y enriquecen el estudio de los temas abordados en cada volumen, estableciendo vínculos entre los proyectos de investigación y los temas monográficos a lo largo de su proceso.

Cinema Comparat/ive Cinema is a biannual publication founded in 2012. It is edited by Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) at the Universitat Pompeu Fabra (UPF), and focuses on comparative cinema and the reception and interpretation of film in different social and political contexts. Each issue investigates the conceptual and formal relationships between films, material processes and production and exhibition practices, the history of ideas and film criticism.

Cinema Comparat/ive Cinema addresses an original area of research, developing a series of methodologies for a comparative study of cinema. With this aim, it also explores the relationship between cinema and comparative literature as well as other contemporary arts such as painting, photography, music or dance, and audio-visual media.

Cinema Comparat/ive Cinema is published in three languages: Catalan, Spanish and English. The journal is biannual and the numbers are published in summer and winter. At least half of the articles included in the journal are original texts, of which at least 50% are written by authors external to the publishing organisation. The journal is peer-reviewed and uses internal and external evaluation committees.

Finally, each issue of the journal is complemented by documentary materials and texts published online, which facilitate and enrich the topics studied in each volume, thus establishing links between longer research projects and monographic focuses throughout this process.

Sumario

EDITORIAL

La poesía de la tierra por Gonzalo de Lucas 7

DOCUMENTOS

El alma no puede pensar sin una imagen por João Bénard da Costa y Manoel de Oliveira..... 9

Una cierta tendencia del cine portugués por Alberto Seixas Santos 12

Manoel de Oliveira por Luis Miguel Cintra..... 13

La experiencia directa. Entre el cine del norte y Japón por Paulo Rocha..... 15

Conversación con Pedro Costa. El encuentro con António Reis por Anabela Moutinho y Maria da Graça Lobo..... 17

ARTÍCULOS

El teatro en el cine de Manoel de Oliveira por Luis Miguel Cintra 24

Una eterna modernidad por Alfonso Crespo..... 30

Escenas de luchas de clase en Portugal por Jaime Pena 35

Tendencias estéticas del cine portugués contemporáneo por Horacio Muñoz Fernández y Iván Villarrea Álvarez 39

Susana de Sousa Dias y los fantasmas de la dictadura portuguesa por Mariana Souto 50

RESEÑAS

MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau, *Mateo Santos. Cine y anarquismo. República, guerra y exilio mexicano* por Alejandro Montiel..... 53

La poesía de la tierra. El cine portugués: Acto de primavera

The poetry of the earth. Portuguese cinema: Rite of Spring.

Gonzalo de Lucas

El 17 de noviembre de 1973 tuvo lugar en el Grande Auditório Gulbenkian de Lisboa la «más memorable sesión de cine jamás acontecida en Portugal», según solía relatar João Bénard da Costa¹. *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945), prohibida entonces en el país, fue exhibida aquella sola vez, en una copia sin subtítulos, con la presencia de Roberto Rossellini y Henri Langlois. El entusiasmo del público fue tal que generó el clamor por una Lisboa abierta y el fin del régimen salazarista. Durante aquella reacción popular de los espectadores, Langlois previó la eclosión de la Revolución de los Claveles, que ocurriría cuatro meses más tarde.

Aquella proyección fue muy importante para impulsar el trabajo como programador que João Bénard da Costa efectuaría más tarde en la Cinemateca Portuguesa, convirtiéndola en una cantera de cineastas, un espacio en el que la vida y el cine se encontraban y la estética no olvidaba su dimensión política. Ahora que la mayoría de filmotecas en Europa pasan por una época de recortes y marginación, el ejemplo de Bénard da Costa sigue siendo extraordinario para reivindicar la función de una filmoteca desde las vivencias que puede generar.

La historia del gran cine portugués es visible a través de la transmisión de formas y metodologías de producción, pero sobre todo de una relación entre el cine y el mundo en que la sensibilización ante la materia de la realidad y los efectos del tiempo sobre ella, se trabaja mediante imágenes y sonidos que generan aperturas entre ambas bandas. Se trata de una historia de filiaciones y encuentros como los que orbitan alrededor de *Acto da Primavera* (1963), la obra fundacional de Oliveira en cuyo rodaje trabajaron Paulo Rocha y António Reis. De algún modo, las figuras de Oliveira y Rossellini no solo son el

embrión del mejor cine que se hará desde entonces en Portugal, sino de algunas de las ideas que atravesarán la modernidad cinematográfica en los 70 y aún después.

De algunas de estas filiaciones trata este número, originado desde el deseo de ver y rever algunas de aquellas películas, y partiendo de la invención formal de *Acto da primavera* y su influencia. Hoy el cine portugués suele estar presente en la mayoría de festivales, pero su historia profunda y larga sigue desconocida. Incluso grandes filmes como *Mudar de Vida* (1966) o *A ilha dos amores* (1982) de Paulo Rocha, *Trás-os-Montes* (1976) o *Ana* (1983) de António Reis y Margarida Cordeiro, u *O passado e o Presente* (1972) o la propia *Acto da Primavera* de Oliveira son excepcionalmente proyectados fuera de Portugal², no digamos ya otras películas de cineastas menos renombrados, desde Alberto Seixas Santos a Rita Azevedo Gomes. Sin embargo, cada encuentro con esos filmes puede tener algo de eclosión, de germinación o florecimiento de un cine que trabaja la “poesía de la tierra”³.

1. Véase por ejemplo «A superficialidade dos homens», de João Bénard da Costa, publicada en el dossier de la revista brasileña Foco: <http://focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-rossellini.htm>

2. Es importante señalar que desde hace años, los trabajos como editor y programador de Roberto Turigliatto, de Jaime Pena en el CGAI, los dossiers de la revista Lumière dedicados a Rocha y Oliveira, o ciclos como el de

Federico Rossin sobre la revolución portuguesa, por citar unos pocos, están creando espacios para esos encuentros, su documentación y su discusión.

3. Por recuperar el título del precioso libro dedicado a Reis y Cordeiro: MOUTINHO, Anabela y DA GRAÇA, Lobo (1997). *António Reis e Margarida Cordeiro. A poesia da terra*. Faro. Cineclub de Faro.

El alma no puede pensar sin una imagen

The soul cannot think without a picture

João Bénard da Costa y Manoel de Oliveira

Manoel de Oliveira: El cine a veces puede tener un gran movimiento y otras estar muy fijo, muy detenido. Es algo que contraría a mucha gente que todavía mantiene esa manía de que el cine es movimiento y debe moverse todo el rato. No estoy de acuerdo con esa idea. Pensé en ello al ver la Anunciación de Leonardo Da Vinci, que es un cuadro completamente fijo, en el que hay un ángel con una rodilla en el suelo, y cuyas alas expresan el movimiento, el vuelo. Pero no se mueve y la Virgen le contempla, y ambos están inmóviles. Al fondo hay algunos árboles, y sus hojas no se mueven, no hay viento, no hay nada, está todo quieto, tan calmado que esa quietud simula la eternidad. El hecho de estar detenido hace que no haya tiempo ni espacio. De modo que esa especie de fijeza da una fuerza mucho mayor que el movimiento. El movimiento distrae, la fijeza concentra. ¿Qué piensas al respecto?

João Bénard da Costa: Es exactamente así. Lo que me hace regresar a la cuestión de la representación vida. Antes citabas el ejemplo del tren de los Lumière. Hoy este tipo de tren ha desaparecido. La tecnología ha cambiado. De algún modo, este pequeño film, más allá del efecto que provocaba en la época, del miedo que provocó en los espectadores, conserva también – al menos mientras dure la película –, cómo era un tren en 1895, la estación, la gente y su modo de vestir, es decir, un conjunto de elementos que el realizador no consideró porque filmaba lo cotidiano, y que hoy permanecen cuando todo ha cambiado en relación a la llegada de un tren a una estación.

Si nos concentramos demasiado en el detalle histórico, el movimiento de representación de la vida en 1895, 1920 o 1930 puede distraernos de lo esencial, que son las pasiones, los sentimientos de los personajes. Y esto no ha cambiado tanto en el curso de la Historia, pues básicamente permanecen los mismos. Cambian las costumbres, muchas cosas evolucionan, pero uno se encuentra siempre con el amor, el odio, los celos, los mismos sentimientos que dominan al hombre, para bien y mal, en cualquier época. ¿Cómo expresar eso a través del arte, y de esa inmovilidad o de esa fuga del tiempo?

MO: Esa evocación de otro tiempo en el presente realmente distrae, pero el arte del cineasta -y en este caso no es el mismo ya que el del pintor- consiste en hacer que esa distracción no

se sobreponga al drama que representa. Porque, como dices muy bien, cambian los vestidos y las mentalidades, cambia todo, pero los sentimientos primarios subsisten desde el inicio de la humanidad: la envidia, el amor, la venganza... Hay un autor francés que dice que la venganza es el primer y más profundo sentimiento que subsiste en el hombre, y el que uno identifica hoy a nuestro alrededor. El terrorismo es una especie de venganza que se cumple. El cine y la pintura se apasionan por aquello que muestran, pero los cuadros valen por aquello que significan, no por lo que muestran. De lo que se extrae que aquello que se muestra está por fuera, mientras que el sentido de aquello que se muestra está por dentro. ¿No es así?

JBC: Completamente.

MO: Un día, un crítico, que en realidad era un filósofo, me dijo que quería hablar conmigo, y después la única pregunta que me hizo fue: «Usted tiene filmes, como por ejemplo *Je rentre à la maison* (2001), que todo el mundo comprende, fáciles de ver, pero tiene otros que son difíciles de comprender, como por ejemplo *Inquietud* (*Inquietude*, 1998). ¿Qué explicación da a esto?». Y yo le dije: es por eso que se llama *Inquietud*. ¿Qué otra cosa podía decir? ¿Cómo explicar algo que para mí va desde dentro hacia fuera, a otro que va desde afuera hacia dentro, para que pueda entrar? Es un problema, de modo que la gente va hacia lo más fácil e inmediato. Y, claro, cuanto más riqueza tiene un film, el público disminuye. Es así para las películas, la filosofía, el pensamiento, la pintura, en todo... En realidad, no creo que haya gente más inteligente que otra, pues la inteligencia es algo difícil de cernir, porque hay personas inteligentes para algunas cosas, pero no para otras, y eso varía en cada persona. Lo que desearía es que las personas tuvieran una inteligencia cinematográfica, pero eso no se puede hacer.

JCB: Justamente por eso, cuando hablabas del cuadro de Leonardo da Vinci, y de esa inmovilidad que confiere fuerza al cuadro –lo que está muy bien visto en relación a esa pintura– eso presupone una educación de la mirada. Tú puedes ver todo eso gracias al cine y a vuestra cultura en general, pero sobre todo es el cine el que te permite ver que ese efecto es debido a la ausencia de movilidad, porque hay una fijeza. Esta educación

de la mirada, esta preparación para ver, es lo que permite esa clase de interpretación o análisis, o sentir algo que las personas no saben explicar y sobre lo que tienen necesidad. Los griegos ya lo decían, esto aparece en Platón: ver es la acción más importante del hombre. Más que cualquier otra cosa: ver. Saber ver. Ver otra persona, un objeto, una situación, la mirada que permite ver. ¿Esta importancia del ver en vuestra obra es algo que se os ha impuesto?

MO: Con certeza. A María Isabel, mi mujer, le gustan mucho los pequeños libros de pensamientos y un día me dio uno, que estaba en inglés. Lo hojeé, porque conozco mal el inglés, de manera que hay cosas que no entendía bien, pero tenía un pensamiento de Aristóteles, que decía: «The thought cannot think without a picture». La mente no puede pensar sin una imagen. La imagen es visual y el pensamiento también es visual. La imagen es realmente inmediata, pero no hay ninguna imagen que no traduzca un pensamiento. Y no habrá un pensamiento o un concepto –como una silla, por ejemplo, que es un concepto–, que no se vea.

JBC: De acuerdo, pero tomemos algo más abstracto. La inteligencia, por ejemplo. Pese a todo hay una imagen, que varía de una persona a otra, pero permanece como imagen.

MO: Como bien señalas: pero siempre es una imagen. Todo se traduce por una imagen. Es muy curioso.

JBC: Con una silla es evidente, todo el mundo ha visto una, pero aún casi cada persona ve la suya propia.

MO: Y hay otra cosa, si tomamos a Molière, que se remonta a hace más de trescientos años, él decía que la palabra sirve para explicar el pensamiento, pero la palabra es el retrato de las cosas y también el retrato del pensamiento. Todo lleva hacia la imagen: la palabra es imagen. Cuando Deleuze escribió su primer libro sobre cine, dijo: movimiento/imagen. Y en el segundo: tiempo/imagen. En el tiempo está el movimiento. No hay tiempo sin movimiento, y en la imagen está la palabra. Él no habla de la palabra, porque no es preciso.

Hay pues una duplicidad de la imagen, sin hacer una superposición de imágenes, ya que cuando esto se produce suele ser algo terrible y confuso. Así, la palabra superpone la imagen sobre otra imagen, lo que genera mucha riqueza, pues no se perturban la una a la otra, sino al contrario, interactúan bien. Es el realizador el que debe siempre cuidar qué es lo mejor en términos de imagen para expresar esas palabras. Hay que vigilar para evitar las perturbaciones o contradicciones. La posición de la cámara, el decorado, los vestidos, las actitudes. ¿Y todo esto de dónde viene? De la intuición, del instante, del instinto. Es muy difícil y lo siento cuando escribo, ya que

hago cuatro, cinco o seis veces la misma descripción, que va cambiando y enriqueciéndose, pero acabo siempre por filmar una cosa diferente. ¿Por qué? Porque estoy en un escritorio, y allí estoy encerrado, y cuando voy a filmar estoy frente al decorado, los actores, los vestidos, la luz, y todo eso me propone cosas nuevas que no veía ni podía ver, así que me adapto a esas circunstancias. Al reescribir muchas veces el guion me integro más fuertemente en el contexto del filme que quiero hacer, de manera que los cambios no me separan del filme. Y si ve algo muy bonito, pero está fuera del contexto, no puedo filmarlo. Ese es un punto de referencia muy fuerte para la dirección y el rodaje.

JBC: Para ti, ¿qué aporta la duración al cine?

MO: Pienso que el tiempo es una noción importante cuando se traduce en movimiento, como en el baile o sobre todo la música, y en el cine. Un filme dura hora y media o dos horas; una pieza musical, veinte minutos, media hora o dos horas. Es el tiempo lo que está determinado. Una pintura dura el tiempo en que es mostrada o que yo le doy, no tiene otro tiempo. Siempre está ahí, pero en otro lugar. No puede permanecer ante nuestros ojos, no lo podemos fijar, sería excesivo. Ser prisionero para la eternidad por una mirada, como Narciso. Sería la muerte del tiempo.

JBC: Y la muerte de Narciso también, que acaba por matarse.

MO: El tiempo da lugar a la reflexión. Hice mi primera experiencia con el tiempo prolongado en *El pintor y la ciudad* (*O Pintor e a Cidade*, 1956), donde arrastraba el tiempo de las imágenes. Fue muy criticado y mal visto, como una insuficiencia del realizador. Bazin fue una de las personas que lo vio así, aunque le resultara interesante el film. Un operador italiano cuando lo vio me dijo: «Deberías habérmelo dicho, te habría ayudado». No veía, por qué la característica del cine era que fuera mucho más rápido. Cuando mostré a Bazin *Douro faina fluvial* (1931), se quedó sorprendido porque era exactamente lo contrario del otro. Vio que hacer los planos más largos no era debido a una insuficiencia del realizador, sino a su determinación. Algo que aparece después en algunos filmes de Dreyer, Visconti o Bresson. Una vez Bresson presentó un film en Cannes que fue silbado. Después, en la conferencia de prensa, cuando le preguntaron al respecto respondió: «¿Qué público?». Lo importante es saber por quién. Los filmes de Bresson son profundos, contienen una dimensión filosófica que no es visible, y a la que el público en general no está habituado. Sería preciso que a la gente se le enseñara a ver, igual que los cineastas han aprendido de sus grandes maestros para realizar sus filmes. Aprendieron, sus filmes no son innatos. Hoy hay realizadores que no quieren saber nada de lo que se hizo antes,

ni tienen nada que aprender y consideran que el cine solo se hace tal como lo tienen en su cabeza. Entiendo que la verdadera originalidad de un filme radica en la personalidad, pero esta debe inserirse en un contexto cinematográfico, y no fuera. Eso es fundamental porque tenemos instintos, y no podemos darles excesiva libertad, porque el hombre para vivir en sociedad debe establecer reglas y leyes, una cierta ética, que contradice a los instintos.

JBC: Cuando estuve en Japón, en Kyoto, fui a un templo de la eterna nada, no sé si lo has visto, es un templo con una historia muy compleja. Cuando llegué, a primera vista quedé un poco decepcionado, me pareció bonito, pero no tanto como se decía. Pero había unos libros para turistas que explicaban las rocas y las piedras, y al leerlos entrabas un poco en el interior y empezabas a percibir que cada una de las piedras era una forma, que todo contaba una historia, como todo el arte, incluso el más abstracto. Y empecé a entender, y todo eso iba hacia el jardín de la eterna nada, con dos pequeños montones de arena, una arena impecable, la nada, las aguas del infinito... Y poco a poco fui comprendiendo con el mayor entusiasmo.

Había un monje budista que estaba allí mirando, y vio mi entusiasmo, y me preguntó en inglés si me gustaba. «Sí, al principio no demasiado, pero ahora que empiezo a comprender me gusta mucho». Y él me preguntó: «¿Empiezas a entender?». «Sí, lo empiezo a percibir». Y respondió: «Es curioso porque yo hace treinta años que vengo aquí todos los días, y cada día comprendo menos». Me sentí humillado porque tenía toda la razón. Era evidente que yo no entendía nada, estaba atado a la historia de un libro, pero para comprender había que ir mucho más allá.

MO: Yo también fui a Kyoto, y me llevaron a un jardín zen. Y me dijeron: «Hay quince piedras aquí, pero solo vemos catorce. La decimoquinta solo se ve con el corazón». Verifiqué que había realmente quince piedras, pero cuando cambiabas de posición siempre había una que quedaba oculta. Nos quedamos un rato quietos, estaba todo en silencio, había unas pocas personas junto a nosotros, y pregunté a la persona que me acompañaba: «¿Y ahora qué se hace?» Y ella me dijo: «Ahora piensas». Y pregunté: «¿Piensas en qué?» Y ella respondió: «En nada». Todo estaba ahí. Pensar en nada es pensar en todo.

Esta conversación fue filmada por Rita Azevedo Gomes en su película A 15ª Pedra (2007). Agradecemos a la autora el permiso para transcribir, editar y traducir el diálogo.

Nota de los editores

En la entrevista filmada de la que se ha transcrito y traducido el presente diálogo, Manoel de Oliveira, por un probable error en el recuerdo, cita en inglés la frase de Aristóteles utilizando la palabra «thought» en vez de «soul», que es la que aparece en la mayoría de traducciones.

Una cierta tendencia del cine portugués

A certain tendency in Portuguese cinema

Alberto Seixas Santos

Hay una tendencia del cine portugués que se caracteriza, a pesar de la diversidad de sus caminos, por la modernidad de su reflexión y sus propuestas. Este cine insiste primero en la crítica de la representación, que se debe, por un lado, al agotamiento del modelo que le servía de soporte y, en segundo lugar, a la proliferación y banalización de las imágenes que la televisión ha traído consigo.

En los filmes de este grupo de autores, la tendencia “naturalista” -marcada por el mimetismo, la verosimilitud y la transparencia-, que alimenta desde hace muchos años la figuración en el cine, es negada, alejada o colocada entre paréntesis.

La claridad da lugar a una opacidad relativa que se manifiesta de una manera diferente: en la negativa a concluir y cerrar la película, en el eclipse brusco y violento que la recorre, en el carácter incompleto y fragmentario, o en la pulverización de su hilo narrativo.

Esta actitud trae consigo otra. El cine, que se basa en la acción y el drama proveniente de la literatura y el teatro, se ve aquí confrontado con una voluntad clara de desdramatización, como si los autores estuvieran más interesados en aquello que constituye su esencia puramente formal. La lectura de una aventura se sustituye por la aventura de la lectura. El arte se separa del espectáculo, del entretenimiento. La sombra del padre del cine moderno, Roberto Rossellini, flota en el aire.

Como ya ha señalado Adriano Aprà, el núcleo duro de pensamiento rosselliniano se organiza en torno a un conjunto de temas: el rechazo de la ideología del espectáculo, del star system, de la ficción novelesca, de la relación “teatral” con el público. Y, por tanto, con el fin del aura del estudio.

En este sentido, y teniendo en cuenta la diversidad de caminos que marca esta tendencia del cine portugués, no es menos significativo que para todos los cineastas Rossellini sea una piedra angular, un punto de referencia fundamental. Claro que un cineasta puede retomar la cuestión de la teatralidad y confrontarla con lo real, pero este pasaje por el teatro es una forma de situarse a distancia, una exposición del aparato narrativo como tal. Y esta tarea es eminentemente moderna. También es un cine sin lógica ni motivación psicológica, razón por la cual los personajes no poseen interioridad alguna. Son criaturas que se mantienen externas a los textos que pronuncian, dejando que la palabra salga de su boca con la materialidad de las piedras, a la búsqueda de una música posible, pero ruda; o son seres más o menos apáticos que están expuestos a nuestra mirada indefensos y sin remisión. En otros casos se asiste a la voluntad obstinada de un cuerpo a cuerpo físico con el actor con la esperanza de arrebatar un segundo de la autenticidad o conseguir una improvisación controlada, pero productiva.

Este cine no está de parte del espectador. Lo invita a trabajar más que al placer, o para ser más preciso, al placer del trabajo.

Esta tendencia del cine portugués, en la que conviven inventores de formas con diferentes preocupaciones, no hace más que inscribirse en el campo de las revoluciones simbólicas que han marcado casi todas las artes modernas. Que su legitimación provenga más de los festivales y críticos que del éxito de público, igual que la pintura moderna, en su primera fase, ha obtenido beneficio de la galería y del museo, y no del mercado, es el precio a pagar por aquellos pocos que se aventuran en un terreno desconocido.

Editado en: Turigliatto, Roberto (ed.). *Amori di perdizione: storie di cinema portoghese: 1970-1999*. Torino: 1999

A Manoel de Oliveira

To Manoel de Oliveira

Luis Miguel Cintra

Señoras y Señores míos,

Antes de dirigirme directamente al amo de la fiesta, de quien hoy celebramos el cumpleaños, me gustaría saludaros a todos por estar aquí. Y os explico por qué.

Ya han pasado más de 25 años desde el día en que por primera vez fui filmado por Manoel Oliveira, rodeado de mucha gente, entre figuración y equipo técnico, atado al mástil de un monumental navío construido en medio de los estudios de la Tóbis, mecido por unas olas falsas que en verdad se movían por la fuerza de los brazos de los hombres, en una larga toma de *Le Soulier de Satin* de Claudel. Fue allí cuando experimenté lo que como espectador había creído sentir viendo el *Acto da Primavera*: este cine no es privado. Este cine se dirige al mundo, a todos los hombres y a cada uno, a todo aquel que quiera. No conozco cine que piense más en aquellos para quienes está hecho, en los espectadores a quienes será o debería ser mostrado, y que a Manoel de Oliveira le gustaría que fueran, como dice el prólogo del *Acto da Primavera*, «cualquier pecador», o sea todo el mundo, ya que pecadores seremos todos, y cada uno tan digno de respeto como el otro. Más que en un escenario, ese día tenía delante mío la cámara de Manoel de Oliveira para exponerme al mundo entero. Percibí que su cine me responsabilizaba como ningún otro en mi condición de ser humano y de actor, y que en aquella situación quien filmaba asumía mayor coraje y responsabilidad que yo.

Después, de película en película, fui percibiendo cada vez mejor cuánto era verdad esto. Y se confirmó todavía más cuando en esa, y muchas otras películas, Manoel de Oliveira me pedía que mirase al objetivo, y me decía: «Sabe, cuando mire hacia ahí piense que está mirando la sala donde el filme será proyectado.» La máquina de filmar no era, como en otros casos, la mirada escondida del realizador, era el instrumento del que abiertamente se servía para elaborar un arte que solo tenía sentido si era mostrado a todo el mundo.

En este mismo sentido, siempre he notado la importancia y el igual respeto que Manoel ha dado a todos los actos públicos en los que le han pedido participar, fuesen los Festivales, los

homenajes, el contacto con los medios de comunicación, cualquier día de proyección de una película suya, o bien los más sencillos encuentros con otras personas, una entrevista, una cena en su casa, un paseo, o estar con los demás. No creo que lo haga por más vanidad que aquella que pide el amor propio que cada hombre debería tener. Creo, en cambio, que lo hace porque solo como miembro activo de la sociedad humana entenderá su oficio de artista o su sencilla condición de ser humano también. Hablando en un tono menos grave, será por esta misma razón que felizmente nunca ha dejado de bromear para relacionarse con los demás. Y por eso mismo ya he dicho que este cine es eminentemente político en el más noble sentido de la palabra.

No siempre, como sabemos, la respuesta de los demás a su cine ha sabido tener la misma dignidad que la de aquello que les era presentado. Nunca me cansaré de admirar cómo a lo largo de tantos años su energía fue luchando contra la falta de curiosidad de tanta gente que, como infelizmente suele pasar, se acobardaba y no se daba espacio para, con los ojos que permiten ver, responder al desafío. Y lo rechazaba o simplemente lo ignoraba. Pero fue él quien, con una voluntad y una convicción inamovibles, resistió hasta vencer la indiferencia, la envidia portuguesa de la que Vieira habla, y sobre todo, los prejuicios y modelos de un gusto siempre normalizado. Hoy felizmente el mundo entero reconoce el interés de su obra y hasta tal vez algunos de nosotros, como seres humanos, nos reconocamos en ella y en su manera de dar a ver la vida.

Por más que lo quiera personalmente y por gran amigo lo tenga, para mí esta celebración posee un especial significado. Confiada a los cuidados más que competentes de Serralves, será una ceremonia política, una ceremonia oficial en la que el gobierno del país donde nació le agradece lo que ha hecho y le rinde especial homenaje en el momento en el que cumple cien años. A eso tiene todo el derecho. Y este día debería hacer Historia. La forma como encara su actividad de creador es ejemplar. Su trabajo será tan inútil como cualquier obra de arte, pero es por eso mismo, y como todo el arte debería ser, es la más completa forma de estar vivo. En su caso se hizo evidente como un bien cuya importancia es reconocida mucho más allá

de lo nacional. Vuestra presencia aquí significa que de igual modo lo entendéis, y por eso os saludo. Muchas gracias.

Pero si me permiten, diré que esta fiesta también es una fiesta de amigos. De mucha amistad. Felizmente nuestro rey de la fiesta sabe bien cómo en la vida todo se mezcla y nada vivo se organiza en compartimentos estancos. Me gustaría pasar ahora a dirigirme a usted, Manoel, y si soy capaz en un tono menos solemne, haciéndome representante de todos los actores que llamó para sus filmes. Felicidades, Manoel, por sus 100 años y por el tremendo amor a la vida del que dan testigo, claro, pero sobre todo por lo que ha hecho, por la manera como ha sabido ser, y por lo que nos ha hecho vivir.

Cuando vi *Cristóvão Colombo o enigma*, su último largometraje ya terminado, en un estreno que fue una fiesta, como pasa con todos los estrenos de sus películas, me impresionó la profunda melancolía que atravesaba la película y hablé de ello en una entrevista. Sé que le gustó la observación. No me equivoqué, pues. Pero me había habituado a verlo más bromista y más provocador, y si es verdad que en su arrojo formal permanece en este filme el gusto por subvertir y reinventar el lenguaje del cine, con el que siempre le he visto bromear, sentí que había novedad como siempre, pero que consistía en una nueva distancia y mucha melancolía presente en toda esa búsqueda de la memoria que la película nos muestra. El caso de Colón es el de alguien que dio al mundo tanto como el descubrimiento de un nuevo continente, y sin embargo apenas se sabe quién fue. Es como si la película se interrogase sobre lo que queda en la memoria de los demás de todo aquello que uno vivió y dio al mundo, temiendo que de hecho la memoria del mundo sea poca. Y la película encara valientemente cómo es de efímero lo que nos hace vivir. Su cine, ya se sabe, da que pensar. Me encontré pensando en cosas pequeñas a la luz de la eternidad o del paso del tiempo: en la vida de aquellos actores que ha escogido para representar los papeles del filme, Ricardo, Leonor Baldaque y Leonor Silveira, el propio Manoel y la Sra Doña Isabel, allí tan maravillosamente mostrados tal como yo los conozco, y hasta pensé en mí, allí filmado a vuestro lado, tan igual a mí mismo que nadie cree que yo sea el director de museo que usted decidió que simulara que era.

En aquellas imágenes, como finalmente en todas sus películas, Manoel, quedamos todos nosotros filmados en aquellos momentos de juego más o menos serio que usted nos hizo vivir —y en este caso, a usted también—, más allá de cualquier ficción que, como ejercicio de la fantasía, su sal de la vida, siempre pone a jugar con la realidad mediante esa forma suya tan única de pensar. A partir de muchos momentos de la vida de los actores como ese se ha ido haciendo su cine. Lo que para mí hoy cuenta más, y que es indisoluble de la alegría que me

proporciona haber podido participar en tantas películas suyas, es justamente el recuerdo de esos momentos de felicidad o de tensión, o en cualquier caso de profunda exaltación, que cada película ha significado tanto para los que fueron filmados como para quien los filmó o ayudó a filmar. ¡Y son ya tantos, tanta gente y desde hace tanto tiempo cuyo nombre usted ha inscrito en los créditos de sus películas! Lo que hoy más me gustaría decirle, en nombre de esa gente, y sobre todo de aquellos a quienes se llama actores, es cuánto significa para nosotros que nos haya dado esos momentos de vida y los haya transformado en comunicación con el mundo, es cuánto le agradecemos haber participado en su obra porque ella nos hace vivir más. No hay melancolía que pueda esconder esta alegría. Su obra da mucho más sentido a la vida de mucha gente.

Nunca en el rodaje de sus películas sentí ninguna noción de jerarquía. Hay actores que son vedettes, hay principiantes, hay quien no es actor, y hay evidentemente personajes, pero hay sobre todo personas que considero que usted sabe que solo valen por lo que son. Y es por eso que nadie nunca queda mal, aunque no sepa interpretar. Creo que ese “ir bien o mal” no es un concepto que entre en su cine. Es raro eso, y es cosa de quien sabe el valor de lo que es estar vivo. Manoel consigue que filmar con él sea un momento importante de nuestra vida, y siempre lo he sentido como una invitación a mostrar al mundo quién soy y de qué soy capaz. Hemos sido, sí, gente viva delante de su cámara, con toda la variedad que el género humano implica. Unos buenos y otros malos, eso sí. Y todos los que hemos ido pasando por eso nos sentimos ahora como una enorme familia de la que usted es el obvio fundador. Porque fue Manoel quien nos ha querido juntar a su alrededor, nos ha puesto delante del mundo y con nosotros ha sabido crear más vida. Todo para, con la ayuda de su arte, intentar comprender mejor, lo que finalmente implica para vivir más. Eso da más sentido a nuestra vida, y aunque no lo hayamos entendido todos con la misma conciencia, y cada uno haya guardado de ello un recuerdo diferente —como tiene que ser—, y se haya portado de manera diferente, a partir de la responsabilidad que nos ofreció de asumir una total libertad, *su cine* removió la vida de todos. Esto no tiene precio.

Es en mi nombre, y considero que en nombre de todos sus actores, y debido a la mucha vida que recibimos de usted, que en el día en que cumple cien años, yo se lo agradezco. Y ni que sea por un momento, sin ninguna melancolía, con el mayor afecto y la mayor alegría de vivir, continúe, por favor, haciendo películas. •

La experiencia directa. Entre el cine del Norte y Japón.

The direct experience. Between Northern cinema and Japan.

Paulo Rocha

Cuestionario

1. ¿Qué motivo o motivos lo llevaron a escoger el cine como forma de expresión artística y qué recorrido hizo antes de llegar a la realización?
2. ¿Cómo fue financiada y en qué condiciones se realizó la producción de su primera película?
3. En relación a décadas anteriores, y en particular a la de los 50, ¿considera que hubo una alteración significativa en el cine portugués de los años 60?
4. Ante el cuadro del cine de los años 60, ¿cómo sitúa sus películas de aquel periodo?
5. ¿Considera que sus películas (tanto a nivel de producción, como a nivel estético) tuvieron filiaciones o recibieron influencias de movimientos internacionales?
6. ¿Establece algún paralelo entre las películas que hace hoy y las premisas (estéticas y de producción) del cine portugués de los años 60?
7. ¿Cuáles son, en su opinión, las diez mejores películas portuguesas de la historia?

1. En Oporto, entre los siete y los doce años escribía ficciones, que se hacían eco de mis caóticas lecturas juveniles. Mi padre, «brasileño» de vuelta, y poeta en horas libres, me orientaba para ser escritor. Descubrí el cine en el Trindade, escapándome de las clases del colegio Almeida Garrett. Recuerdo haber visto en aquella época la primera película en color de Kinugasa, que acababa de ganar la palma de oro en Cannes. Empezaba la tentación japonesa...

Vine a estudiar Derecho a Lisboa, donde fui colega de Nuno de Bragança, de Pedro Tamen, de Bénard da Costa, de Alberto Vaz da Silva, gente muy ligada a un cineclub poco convencional, el C.C.C., que funcionaba en el Jardim Cine. Día y noche, empecé a imaginar argumentos de películas. Entre los diecinueve y los veintisiete años debí de hacer un centenar. Me pasaba la vida paseando, mirando las casas y a las personas. Me daba pena que aquella gente muriera, quería parar el río del tiempo. El remedio era hacer películas. Eran ideas muy visuales, ligadas a las casas, y a los espacios concretos. Los personajes se me aparecían como si fueran «almas en pena» de aquellos lugares, y yo estuviera ahí haciendo de médium. Tenía una gran fragilidad física, y todo

se imprimía en mí como en cera caliente. De aquella época me quedaron escenas e imágenes obsesivas que van entrando poco a poco en las películas que hago ahora.

A través del ingeniero Neves Real conocí en Oporto a Manoel de Oliveira, en la época de *O Pão* (1959), en cuyo rodaje me inicié con unas prácticas. Me gustaba mucho lo que hacía Manoel, pese a que no lo podría entender hasta más adelante. Considero que Oporto es una ciudad más cinematográfica que Lisboa: fíjate en António Reis, que también es de ahí, como yo, y no es casualidad. Oporto es una ciudad «dramática» del norte de Europa, donde la imagen nace al mismo tiempo de un acto carnal y de una síntesis de la inteligencia. Lisboa es ya árabe, no quiere ni drama ni teatro, quiere poesía, música de cuerda, pintura de paisaje, fusión lírica, sensualidad depurada. Falta aquí abajo la noción del conflicto dramático, del enfrentamiento cuerpo a cuerpo, del peso de la carne...

No conseguí acabar Derecho. Fui al IDHEC [Institut des Hautes Études Cinématographiques], en París (aunque el SNI había rechazado la carta de presentación reglamentaria). Era la época dorada de la nueva ola, y la Cinemateca estaba llena de gente nueva venida del mundo entero. En el IDHEC estaban Sadoul, Mitry, Varda, Pierre L'Homme, pero la enseñanza era poco inspirada. Quedé en deuda con Renoir, visto y revisto, y empecé a estudiar las películas de Mizoguchi. Conocí en aquella época a mucha gente del cine japonés, que pasaba por París. Actores, técnicos, argumentistas. Me volví poco a poco casi íntimo del gran Kinugasa, y empecé a leerlo todo sobre el extremo oriente, y a aprender la lengua. En el IDHEC estaban Cunha Telles y Costa e Silva. Telles ya tenía mil ideas para el futuro del cine portugués, y hablábamos de ello con Margareta Mangs, una sueca inteligente y de gran corazón que vino a Portugal (casada con António), donde montó *Os Verdes Anos* (1963) y *Mudar de Vida* (1966). Acabado el IDHEC hice prácticas en Viena, en *El cabo atrapado* (*Le caporal épinglé*, 1962), de mi maestro Renoir, y me gustó todavía más el hombre que el artista. Justo después ayudé un poco a hacer *A Caça* (Manoel de Oliveira, 1964), y pronto me di cuenta de que el casi desconocido Manoel era tan grande como el gran Renoir. Por eso no me sorprendí cuando, tantos años más tarde, las capitales del mundo empezaron a descubrir su genio.

2. *Os Verdes Anos* fue la primera obra de las producciones C. Telles. António tenía un poder de convicción impresionante, y escogía muy bien a los colaboradores. Sin contar al cámara francés (Luc Mirot) y a Paulo Renato, era un equipo técnico y artístico de debutantes. El entusiasmo era enorme, pero no teníamos ninguna experiencia. La película costó 600 contos (¿entre diez y doce mil de ahora?). Yo no recibí nada, y los salarios eran modestos. La gasolina era barata... y el ingeniero Gil, de la Ulyssea Filme, quedó fascinado por el dinamismo de Telles y dio algún crédito. Un primo de Rui Gomes entró con cien contos y pico, y Telles hipotecó una casa de su madre, si no recuerdo mal. Más tarde la Vitória Filme avanzó 200 contos sobre los gastos futuros. La película acabó vendiéndose a algunas televisiones extranjeras, cosa que casi debía de cubrir los gastos más grandes. Hoy, el mercado portugués, aunque con más de cien mil espectadores, una vez pagada toda la publicidad ya no deja nada al productor.

3. En los años 50 las películas portuguesas tradicionales habían perdido su público popular, y la gente de las Avenidas Novas (Roma, Estados Unidos) estaba a la espera de otra cosa. Los años 60 dieron una primera respuesta: por un lado las Produções Cunha Telles, ya muy «Nueva Ola», con actores desconocidos, equipos técnicos ligeros, y decorados naturales, de la otra las heroicidades proféticas de Manoel de Oliveira, filmando solo en el campo, y que, vía *Acto da Primavera* (1963), anunciaba ya toda la vanguardia europea de los años 70 y 80: predominio de la escena teatral, redescubrimiento del texto, nuevos rituales. Cuando el cinema novo decidió apoyar a Manoel (una célebre comida en la Casa do Alentejo), estaba creada la dinámica que ha seguido el cine portugués de los últimos veinte años. Sólo faltaba el regreso al estudio, que sería la novedad de la década siguiente.

4-5. Mis películas de los años 60 tienen más que ver con el ambiente general de la ciudad (el fin del Salazarismo, la cultura de las Avenidas Novas), que con el otro cine que se hacía. Yo admiraba a Fernando Lopes, pero las referencias artísticas eran otras. *Os Verdes Anos* tiene muchos homenajes subliminales al cine japonés, pero hay una desesperación suicida casi expresionista que le da un peso y una negrura que vienen de mi experiencia directa de las personas y de los lugares, sin mediaciones artísticas externas. *Os Verdes Anos* era una amable película juvenil y lisboeta sólo en apariencia. *Mudar de Vida* es mi primera tentativa de cine “norteño”. Está rodada en el Furadouro, tierra de mi madre y de mis abuelos. La imagen es pesada y monumental, vuelve a estar cerca de los japoneses y de algún cineasta ruso. Es también una cuestión de experiencia directa: desde pequeño viví subyugado por la fuerza de aquellos pescadores y de aquellos barcos. Es lo contrario de la cultura plástica y literaria de Lisboa. Pero está cerca de la

pintura de Júlio Resende. La colaboración de António Reis, en los diálogos, fue decisiva para conseguir aquel ambiente de violencia hierática. *A Caça*, que yo admiro mucho, fue filmada cerca de ahí.

6. Acabada *Mudar de Vida*, descubrí al mismo tiempo el teatro clásico japonés y el arte de vanguardia. Invitado por la Fundação, de repente tuve que filmar el nuevo Museo de Óbidos. Casi sin pensar, puesto que no había tiempo, avancé por un camino nuevo, que me llevó a *A Pousada das Chagas* (1972).

A Ilha dos Amores (1982) es hija de *A Pousada* (e, inconscientemente, de *Acto da Primavera*). *A Ilha* y *A Pousada* son películas-ópera, neokabuki, en las que cada elemento (colores, sueños, formas, palabras, cuerpos) es exacerbado, en una estética del exceso que tiene que ver con ciertos caminos del arte moderno en los que el dispendio de energía intenta refundir los fragmentos de un mundo fracturado. *Le Soulier*, *A Ilha* y *A Pousada* son «autos modernistas», tan cercanos al teatro vicentino como las obras de Glauber Rocha.

O Desejado (1987) tendrá que ver con las películas que no hice pero que escribí alrededor de *Os Verdes Anos*, *El río de oro* (*O Rio de Ouro*, 1998), *A Viagem de Inverno*, etc. Vuelven las mismas imágenes obsesivas de las aguas que corren, y el mismo tipo de relaciones humanas. Considero que en el futuro alternaré entre el estilo *Ilha* y el estilo *Verdes Anos*, entre el fresco monumental y la urgencia descompuesta de las pasiones.

7. He vivido diez años en Japón. He visto pocas películas recientes, y de las antiguas me he olvidado mucho. *Francisca* (Manoel de Oliveira, 1981); *Amor de Perdição* (Manoel de Oliveira, 1979); *A Caça* (Manoel de Oliveira, 1964); *Ana* (António Reis y Margarida Cordeiro, 1982); *Trás-os-Montes* (António Reis y Margarida Cordeiro, 1976); *Ninguém Duas Vezes* (Jorge Silva Melo, 1984); *A Canção de Lisboa* (José Cottinelli Telmo, 1933); *Vilarinho das Furnas* (António Campos, 1970); *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964); *Quem Espera por Sapatos de Defunto* (João César Monteiro, 1970). •

Conversación con Pedro Costa. El encuentro con António Reis.

Conversation with Pedro Costa. The encounter with António Reis.

Anabela Moutinho y Maria da Graça Lobo

Enlazando con la entrevista que nos concedió para el catálogo *Os Bons da Fita*, y en la cual habló bastante del papel de António Reis en su vida personal y de cineasta, nos gustaría que desarrollara con más detalle este tema, particularmente el hecho de haber sido alumno de António Reis.

Entré en la Escuela de Cine el 79 o el 80 (ya no lo sé muy bien, aunque estoy seguro que salí en 1983, puesto que estaba previsto que el título tuviera una duración de tres años). La Escuela, que todavía estaba en la “resaca” del 25 de Abril, no presentaba ni organigramas, ni programas, ni un cuerpo docente estabilizado; al revés, tenía una serie de profesores contratados, que normalmente eran sustituidos después de algunos meses, por lo cual había grandes cambios en ese sentido... Además, hasta hubo profesores que casi nunca aparecieron, como António Pedro Vasconcelos, que se suponía que daba «Montaje», u otros que desaparecieron completamente, como Jorge Alves da Silva, que hoy nadie sabe quién es, y que no obstante era profesor de «Análisis de Películas». Y después existían tres o cuatro disciplinas, de carácter técnico –Fotografía, Sonido y aspectos relacionados con Acústica, con Alexandre Gonçalves que todavía hoy es profesor–, que más o menos se mantenían, quizás por ser impartidas por técnicos, personas con los pies en el suelo, por decirlo de alguna manera; y los dos o tres profesores que más me gustaron y con quien más aprendí: João Bénard [da Costa], que daba «Historia del Cine» (está claro), quien no era muy regular pero como mínimo nos ponía a ver películas (había un acuerdo con lo que en la época era el IPC, que cedía, para finalidades didácticas, la sala de exhibición a la Escuela), y a discutir las y a hacer trabajos sobre ellas; o João Miguel Fernandes Jorge, que en la época hacía una especie de Seminarios, largos, sobre algo vagamente poético y aplicado al cine (era, por otro lado, muy bonito, ya que João Miguel era, y es, un excelente profesor); y António Reis.

António Reis era alguien al que yo no conocía. En realidad, yo no conocía nada de cine portugués; y aquel que yo veía – solo, en aquellos cines de barrio que había en la época, como

en el mío (Arroios)–, me permitió acceder principalmente a “películas antiguas” de John Ford, Raoul Walsh, etc. Por lo tanto, llegué a la Escuela sin prejuicios [en relación con el cine portugués], pero también muy arrogante e insolente. Para mí, el cine portugués era aquel conjunto de comedias de los años 40 (que personalmente odio, no les reconozco ninguna calidad y las considero completamente fascistas, sin interés alguno) y, en lo que concierne al Cinema Novo de Paulo Rocha y Fernando Lopes, tenía sólo la vaga idea con que me quedé de *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963). La vi por televisión o por influencia de mis padres –sobre todo mi padre–, y de ella recordaba evidentemente a Isabel Ruth, que considero una especie de Anna Karina portuguesa, la chica más bonita del cine portugués. Y esto era todo.

Así pues, llegué a la Escuela acompañado por un amigo de infancia; los dos vimos un anuncio en el periódico y decidimos abandonar nuestras carreras (yo de Historia, él de Letras). Nuestros intereses eran sobre todo la música y la filosofía *punk* de la época (violencia, etc.), por lo cual bien pronto elegimos sentarnos al final de las aulas, odiar a todo el mundo, hacer lo posible para ser detestados y provocar al máximo. Fue muy bueno, porque el ambiente en la Escuela era muy propicio para que “ganáramos”.

¿Pero por qué?

Porque era absolutamente idiota. O sea, se vivía el “terror” del estructuralismo. Y aunque es cierto que no hay mayor historiador del cine que Gilles Deleuze, faltaba sencillez. El que era considerado el mejor alumno de la Escuela (que nos señalaban diciendo –¡Aquel de ahí es un genio!...!) era un tipo de 22 años, con Bataille bajo el brazo... –¡Cuidado!... –¡Ha hecho un cortometraje de 40 segundos que es absolutamente relevante!... Para nosotros era asqueroso, incluso porque poco después apareció escrito en la pared que era homosexual, o cosas por el estilo... ¡Cosas que todavía están escritas!

Ya ahora...

Por ejemplo, había un realizador italiano, sobre el que yo leía mucho, que había hecho péplums, Cottafavi. Detestaba sus películas, pero había visto un montón en el Roma y en el Alvalade... Ahora, la Escuela “era” Straub, Ozu, Godard... Así que decidí escribir, con letras enormes, escritas en rojo (y todavía está) «Al mejor Ozu opongo el peor Cottafavi». Fue por aquí que Reis empezó a “guiñarnos el ojo”... En las clases éramos muy silenciosos, nunca participábamos... mejor dicho, en algunas clases, porque en las de Reis empecé realmente a tener miedo...

¿De?...

De no seguirlo. Noté que allí había un “gigante”. João Miguel [Fernandes Jorge] era mucho más cercano, por la edad y por el interés por la música *rock*, que juntaba a gente de la generación de los 20 y de los 30, puesto que en esa música se encontraban autores, ingleses y norteamericanos, que pasaron al cine, la pintura o el teatro; nosotros mismos también tocábamos, yo hacía carteles, otro, grafista, escribía novelas, muchos pintaban... Todo tenía que ver con dos o tres eslóganes o palabras: “violencia”, “poesía”, “brutalidad”, “pasión”... Ahora, si João Miguel era más cercano a nosotros, António Reis era más distante, en primer lugar porque era un tipo del campo, que tenía la marca de la tierra, desde el modo como se vestía a los cigarrillos que fumaba... Sin filtros, está claro, a veces “Definitivos”... Me acuerdo del cambio hacia el “SG Filtro”...

¿Pero por qué? ¿Qué tuvo de especial?

Nada, son aquellos detalles que nos vienen a la memoria cuando las personas mueren, y de ellas recordamos gestos o fragmentos... Por ejemplo, la época en que nos encontramos aquí –por entonces ya nos conocíamos muy bien– y él había traído a la hija para que yo les retratara. La fotografía salió mal, quedó toda negra y... él me dio una bofetada –¡Tienes que cambiar de profesión!– Después le hice una a escondidas, que por casualidad quedó bien, y por eso se la ofrecí, para reconciliarnos... Pero él era así, un tipo brutal. Brutal en el sentido de “directo”.

¿Franco?

Directo. Hacía un cine directo y era él mismo muy directo también. Asistí a dos o tres clases, al principio, en las que “despachó” a tres o cuatro alumnos sin piedad, a propósito de un trabajo o de una composición sobre una película –«Me da la impresión de que esto no es lo tuyo». Y era así. Ningún otro profesor lo haría de ese modo– aplicaría el 3 o el 4, o el

0 [valores]. Reis no tenía esa “elegancia”, tenía otra. Era un aristócrata, un labrador, con aquella elegancia que ni siquiera João Miguel tenía. João Miguel es poeta, con aquel gusto por buscar la palabra más justa y al mismo tiempo más secreta; para Reis era como si no hubiera ningún secreto. Era, vuelto a decirlo, directo, como nunca he conocido otro. Llegaba muy rápidamente, por el discurso, a la esencia de una película, de una imagen, de un sonido, de una persona. Recuerdo que había analizado la manera en que yo iba vestido (de negro, como era de esperar). Tenía mucha, mucha afición por aquel fulgor juvenil que lleva a las personas a vestirse de la manera como creen que lo tienen que hacer, o a decir cosas muy breves pero muy fuertes. No es necesario elaborar centenares de páginas para decir lo verdaderamente importante. Todos los libros que me aconsejaba leer eran obras minúsculas, como *Pedro Páramo* [de Juan Rulfo], o “textitos” de Blanchot, de Cioran... Lo que aprendí con él fue el esfuerzo de estar callado y sólo decir “sí” o “no”, es decir, de estar muy convencido de las cosas que se aman.

En fin, más que João Miguel [Fernandes Jorge] o João Bénard [da Costa] (que era mucho más maestro, en el sentido académico del término, aunque fuera a veces bastante colega), Reis era realmente el gigante. El “gigante” era la expresión que él usaba, cuando nos relataba, autodidacta como era, cuándo había conocido dos o tres personas que calificaba de aquella manera: Rivette, al que consideraba el mayor crítico y teórico del cine, o Straub, o Jean Rouch (personas que él conocía bien), o Tati, o João dos Santos... Según él, es necesario “cabalgar sobre hombros” de gigantes durante un cierto tiempo. Y yo tuve la sensación de que tenía que aprovecharlo. En lugar de continuar haciéndome el avisado o el insolente, de estar siempre a la defensiva o al ataque, con Reis tenía que oír. Creo que reconocí en él algo y, me parece, él debió reconocer algo en mí, creando así una complicidad entre los dos. Con muchos otros también, a lo largo de los años: éramos los escogidos. Efectivamente (y creo que cualquier persona con quien hablen de la Escuela lo confirmará) había algo de “elección”, de proximidad, que se traducía en pasar algunas fronteras, como ir a su casa. Yo creo que pasé algunas.

Así, nunca me perdí ninguna clase suya, porque además era un profesor constante. Le encantaba la Escuela de Cine, porque le encantaba enseñar y hablarnos. Hablar no sólo de cine, sino que de un plano partía hacia otros viajes, el arte rupestre, la India... Escribía muy poco, y lo hacía, creo yo, en el sentido de que sólo hay que “escribir lo mínimo”.

Quizás por eso se produjo nuestro “encuentro”, en el sentido que yo entré a la Escuela con ideas muy marcadas y exclusivistas, según las cuales el cine tiene que tener límites. Para mí eran: no

usar efectos especiales, rehuir del cine gay, interesarse por cosas muy violentas. Sin estos límites, si no pienso así, me pierdo. A partir de ellos, empiezo a trabajar. Y António Reis me daba la razón, es decir, decía: «Es de ese modo que lo tienes que hacer: sigue, que yo estoy aquí para ayudarte». Me abrió algunas puertas, algunas de ellas inconscientes, otras que yo ni sabía que existían porque no las había encontrado, ni en la Facultad, ni en los libros que leía, ni en las películas que veía. Fue un encuentro un poco difuso, pero hubo, de hecho, un encuentro de violencias. Reis tenía una violencia tierna y una fragilidad fuerte, algo siempre equilibrado entre lo muy fuerte y lo muy dulce. Creo que yo mismo también tenía, en cierta medida, esta “violencia”, puesto que el hecho de estar contra todo, pero haciendo bien lo que se tiene que hacer, acaba en algo sincero, genuino.

¿Qué “asignatura” es la que Reis impartía?

Esto ahora sí que es dramático... (risas). Creo que era “Espacio Fílmico”...

¿Pero cómo era? ¿Había un programa determinado? ¿Un cuerpo de películas para ver? ¿Qué tipo de trabajo era el desarrollado?

Aunque fue hace bastante tiempo, me acuerdo de una pequeña hoja A4 con cuatro puntos que materializaban el programa que él organizaba en un esquema, y después lo seguíamos. Hacíamos trabajos escritos, además de un trabajo continuo en las clases que consistía, por ejemplo, en ver una película “en marcha” en una mesa de montaje y hablar sobre ella, no al modo de las “pruebas orales” clásicas sino mediante la participación oral, informalmente. Informalmente porque en medio podía haber alumnos que salieran o entraran, aunque sin ningún “ajeteo”. Con ningún otro profesor, además, aprendimos la autodisciplina. En los sentimientos, en las pasiones, en los conocimientos. Por otro lado, había, sí, un cuerpo de películas. No sé si lo saben, pero él y Margarida [Cordeiro] tenían una lista de 10 o 20 películas fundamentales, y era en torno a ellas que las clases “marchaban”.

¿Se acuerda de alguna?

¡Me acuerdo de casi todas! No sé si vimos las de aquella lista en su totalidad, pero me acuerdo de dos o tres de Rossellini –*Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1954), *Stromboli* (1950)–, sobre todo esta última porque había una copia en la Escuela. Me acuerdo de que una vez era yo el encargado de poner la bobina en la mesa y la dejé caer, al estilo serpentina... Y que tuve como castigo enrollarla toda... Bien, pero había también *Lo viejo y lo nuevo* (*Staroye i novoye*, 1929) de Eisenstein, que

veíamos mucho porque había copia en la Escuela. Al IPC fuimos a ver unas cuantas, incluyendo el Fausto (Faust: *Eine deutsche Volkssage*, 1926) de Murnau, que motivó uno de los mejores “discursos” que oí a Reis, inspiradísimo aquella mañana. Por otro lado, tengo un recuerdo de Reis que pasa siempre por la mañana, aunque las clases fueran por la tarde. Algo “de principio”, de frescura, de mucha ligereza como el aire.

Pero volviendo a las películas, estaba *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942) de Welles –una película que le gustaba mucho–, *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, 1964) de Hitchcock –realizador que también le gustaba mucho–, *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960) de Godard (a pesar de que él prefiriera *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, 1965), pero no había copia en la Escuela; en todo caso, de esta me acuerdo bien porque, aunque yo odié escribir, y mucho más sobre películas, el trabajo escrito que hice le gustó); y estaba Bresson, claro; sobre todo Bresson. Siempre que “se pasaba” en la Cinemateca él nos mandaba a que lo fuéramos a ver. Además de que todos tuvimos que comprar (y como no había en Portugal, fue uno de los colegas, con contactos en el extranjero, el que lo encargó para todos nosotros) las *Notas sobre el Cinematógrafo* del tal Bresson. Una especie de “mandamientos” – «Piensa así», «Hágase así», «Ve aquello», parecidos, en cierto modo, a las orientaciones que Reis siempre nos daba a partir de su inmensa cultura– «Hay que ir a ver a Velázquez al Prado, y sólo después comprar el libro», «Hay que ir a las Cuevas de Lascaux», «Si tenéis dinero tenéis que ir a Persia o a Irán a ver los motivos de las alfombras». «Guardad dinero para viajar, e id solos».

¿Pero cree que este cuerpo de películas del que ha hablado era una lista escogida objetivamente para servir a determinados propósitos didácticos o cumplía la subjetividad de ser de hecho películas de la vida de Reis?

Claro que sí, esta segunda hipótesis.

¿Y de la obra de ellos [Reis y Cordeiro], aunque en otro contexto, hablaban?

No propiamente de las películas. Sé que yo y colegas míos, así que lo conocimos, nos dimos cuenta que teníamos que ver rápidamente *Trás-os-Montes* (1976), y después *Ana* (1982). Jaime (1974) era de más difícil acceso. Pero era evidente que después de conocer al hombre se tenía que conocer la obra. Esto es lo que fue importante. Porque, para mí, a partir del momento en que vi *Trás-os-Montes*, fue finalmente la oportunidad de empezar a tener un pasado en el cine portugués. Fue encontrar la razón poética que había perseguido en el *punk*, del tipo «no hay nada antes y el futuro no existe, por lo tanto, lo tenemos

que hacer ya», que acabé reconociendo en alguien que iba diciendo exactamente las mismas cosas pero en películas que ya existían, y que eran magníficas. Por un lado era, por lo tanto, reconfortante; por otro lado, era poder constituir, como ya he dicho, un tipo de pasado, de familia, de identidad, que me daba seguridad. No sólo con Reis sino también con Paulo Rocha, como mínimo con sus películas que más me gustan, *Os Verdes Anos* y *Mudar de Vida* (1966). Así pues, ya no estaba partiendo de cero, y todavía más en una década horrible como fue la de los 80, en la que el cine había sido sujeto de todo tipo de “épitaños” con Godard o la muerte de la narrativa y de la ficción.

Reis reconfortaba mucho, pasaba mensajes fundamentales –«Tenéis que tener cuidado, saber escuchar y saber oír, pero no tengáis miedo de filmar lo que os rodea. Si son coches son coches, si son piedras son piedras». Era fundamental porque éramos muy impacientes. Discutíamos de política todos los días, rechazábamos la “ganga intelectual” de las vanguardias de principios de siglo como el surrealismo, pero nunca bajábamos a lo real, hacia lo que se tiene que ver y oír, hacia la paciencia de ver y oír. Ahora, cuando vimos *Trás-os-Montes* –y ya lo habíamos presentado en las clases–, percibimos el lado documental. A mí me dio otra seguridad, porque provocó –y continúa provocando cada vez más– que, al empezar a pensar en una película, pase siempre por empezar a pensar a partir de alguien, real, un rostro, una manera de andar, un lugar, más que una historia. Y era esto mismo lo que él proclamaba: «Mira la piedra, que la historia viene después, y si no hay historia no es importante».

¿Pero dirá que es una “atención a lo real” o una “obediencia a lo real”?

“Obediencia” es una palabra que no me gusta mucho, tal como a Reis tampoco le gustaba. Autodisciplina, como ya he dicho, sí, porque es algo con un lado vagamente oriental (que era muy profundo en él), del detalle, del gusto por el control obsesivo de los matices de todo, desde la primera palabra al último segundo de la película. Una disciplina rigurosísima. Me viene a la cabeza la palabra “rigor” en este vínculo con lo real, un rigor que con Reis era humano, contrariamente a la mayor parte de aquellos que, como *zombies* con libros bien visibles bajo el brazo, andaban por la Escuela. De todos ellos era el único cineasta que vivía y hacía. Por ejemplo, sabía el nombre de todas las plantas, de todas las piedras; sabía de qué está hecho el Príncipe Real por debajo; pasaba horas hablando de aquel cedro [apunta hacia el inmenso cedro existente en el jardín]; leía un montón de libros de Ciencias Naturales o de Historia; pero *todo tenía siempre una aplicación*.

Era alguien a quien no le importaba dar sus clases, hacer la

comida a la familia, hacer su siesta, ir a pasear y estar hablando con dos o tres amigos, bebiendo sus “expresos” (los múltiples cafés que pagaba siempre, centenares de expresos nos habrá pagado aquí o en “Júlia”, que era un café delante la Escuela, con cada alumno tomando cuatro o cinco...).

Resumiendo, Reis es el sujeto que dijo por palabras y por películas aquello que yo pensaba y en la época no sabía decirlo. Sabía qué era lo que me gustaba, pero no sabía por qué me gustaba. Y Reis me lo explicó. «Te gusta esto porque antes estaba en un cuadro, y aquel cuadro tiene que ver con una cierta organización social de aquel tiempo, y las cosas son cosas porque son al mismo tiempo la vida de los hombres transformada en arte en aquel mismo tiempo». El tiempo, el espacio, los temas de su disciplina.

Me gustaría que, no obstante, me explicara mejor cómo era el análisis que Reis hacía, durante las clases, de las películas que veían. Ya he deducido que la historia no le interesaba. ¿Pero cómo analizaba los planos? ¿Cada uno por sí mismo? ¿En un plano detectándose influencias y relaciones?...

Exactamente como he dicho, la historia *está* en el plano. Y después de un plano hay otro plano, y lo que pasa entre estos dos planos es lo que es importante. Es aquí donde todo se juega, entre estos dos planos. Y fue sobre todo con Reis que lo aprendí, aunque después haya profundizado con libros como los de [Serge] Daney, de [Jean-Louis] Schefer, de [Jacques] Rivette, de [Jean-Marie] Straub... sólo esto me sirve hoy en día, lo que está *entre* planos: qué es lo que dices, qué es lo que dejas, qué es lo que filmaste y qué es lo que no filmaste, lo que está o no entre estos dos planos: el *raccord*. El cine, para él y Margarida, y para mí, es el *raccord*. Ni siquiera es el plano. Es decir, el plano es la unidad, nos da la historia, pequeña o grande, da la mirada, de tu distancia sobre las cosas, da lo que tú eliges, tu campo, pero, más que esto, cuando decidimos que el plano acaba puede ser exactamente cuando empieza. Es esta la dificultad: la decisión de prolongarlo o acabarlo, es decir, el *corte*. El corte entre imágenes es lo que cuenta. Es ahí donde se juega tu ser. Reis era muy *autor* (Reis y Margarida, claro; hablo de Reis como profesor, pero siempre que hablo de él como cineasta, me estoy refiriendo también a Margarida), y un autor es una persona fuerte; pero a pesar de todo él decía o como mínimo dejaba sobreentendido que aquel momento, el del *raccord*, es el único en el que te puedes diluir, como ser, con la materia.

¿“Diluir” en sentido de “fundir”?

Exactamente. En el vínculo entre plano puedes fundirte con los personajes (si tienes) o las cosas (los objetos, las casas, las piedras, las nubes), puedes esconderte, o sea, integrarte mejor.

(...) Personalmente vivo la “realización” de una película en el sentido de que toda la película es una *cosa hecha* con un mínimo de intervención por mi parte. (...) Cada vez más, mis películas se acercan al documental casi puro o a su absoluto contrario, en el que efectúo una reordenación de lo real a lo que me he acercado con una perspectiva de gran abstracción. Prefiero descubrir las historias a medida que voy filmando.

¿Y eso es Reis?

No lo sé, porque nunca le acompañé a filmar; sé no obstante que iban ultra-preparados, sabían exactamente a qué horas el sol se ponía en aquel lugar, el color de la ropa, la palabra que hacía falta que la Madre Ana dijera en aquella escena... Calculo que sabían exactamente el tiempo de los planos casi al segundo. Pero cual era la parte de lo “imprevisto” que permitían que entrara en el rodaje no la sé, ni nunca la he sabido. Sé de historias de producción, de cosas que no se pudieron hacer de una determinada manera y que se hicieron de otra que habían acabado encontrando mejor. Pero estoy seguro de que contaban mucho con la preparación y el estudio. Pasaba bastante tiempo entre sus películas, aunque sé de uno o dos proyectos que les habría gustado haber podido realizar más deprisa, sobre todo uno, sobre el cual hablamos muchas veces y que casi empezamos a escribir juntos, ambientado en Lisboa, en blanco y negro, sobre los *punks*. Sus películas “funcionaban” muy bien en Berlín, y él venía siempre muy emocionado, con lágrimas en los ojos, porque, en la capital del *punk* de la época, las salas se llenaban con chavales de 15 o 16 años de cabellos verdes – aquellos «príncipes de cabellos verdes y blusón de cuero que lloraban al ver *Trás-os-Montes* y después iban a tocar la guitarra eléctrica», como él lo describía. A él le encantaban estos fenómenos, la mezcla entre dulzura y violencia, porque él mismo era así: afectividad y brutalidad, sin ninguna medida. Muy cariñoso, cogía y tocaba las personas amigablemente, pero sin medir bien la fuerza, de modo que ciertas “collejas” eran realmente fuertes... (risas).

¿A lo mejor se trataba casi de una fuerza instintiva, tal vez la misma que lo hacía presentir, en la situación de clase, quién eran los alumnos prometedores?...

En Reis (cómo en otras muchas personas) había aquel tipo de reconocimiento, o aquel reconocimiento se podía producir, sin ser en el campo sentimental del amor. Aquel reconocimiento es muy fuerte, muy intenso, porque hay algo de dependencia. Todos aquellos a quienes Reis gustaba eran muy dependientes de él, y él, a su vez, muy dependiente de algunos aspectos nuestros — la juventud, el conocimiento que teníamos de la música... Por ejemplo, las letras de las canciones, como las de los *Clash*, tenían bastante que ver con su poesía, es decir, la

poesía de lo cotidiano. Era bonito. Personas muy dependientes, muy fuertes y muy débiles, que no necesitan a nadie y lo necesitan todo, que están siempre solas. Reis siempre estuvo solo. Inmensamente solitario.

Excepto en la familia, supongo...

Claro, pero creo que no extrañará a Margarida que lo diga, porque Reis siempre estuvo solo, como ella también siempre estuvo sola, en el sentido de que hay un mundo propio en el tipo solitario. Y él lo era. Probablemente por eso reconocía algunas otras soledades en los alumnos que tuvo.

¿Será también esta una de las razones de que la filmografía de ellos sea tan única, tan propia?

Sí, pero no quiero decir que sea mayor o menor, o más singular, que la de Paulo [Rocha] o la de [Manoel de] Oliveira. Lo que me toca más en ella es una cosa que no sé explicar ni tengo palabras para definir, y que no encuentro en las otras. Por ejemplo, hace muy poco volví a ver *Francisca* [de Manoel de Oliveira], que me parece que es absolutamente genial. La había visto en la época de su estreno (1981) y, además, por indicación de António. Digámoslo, Manoel de Oliveira, no era un cineasta de elección para Reis, a pesar de que lo respetaba, que había sido su asistente, que le gustaban muchísimo algunas de sus películas –nadie hablaba de *Amor de Perdição* (1979) como él–. Pero fue un poco debido a Reis que la fui a ver, y quizás por eso la percibí de una manera totalmente diferente a lo que me ha pasado ahora. Claro que el tiempo ha pasado, la forma como accedemos a las películas tiene que ver con la historia de cada cual, he pasado por otras vivencias... Pero hay algo en Reis que no encuentro en Rocha o en Oliveira (y hablo de estos dos porque, con él, son los tres grandes cineastas portugueses), que tiene que ver con... un tipo de fotogenia. No me pida que explicito porque no sé decirle más que... hay algo en las caras, en las personas, no tanto en los cuerpos sino en las pieles, en la rugosidad... una fotogenia “sin” estética, que es captada directamente y bien, es decir, instintivamente tomada, como si fuera mordida... una cosa muy, muy sensual. Resumiendo, hay en Reis una sensualidad casi animista que no “tengo” en Paulo o en Manoel; hay un sensualismo, no de salvajada (a pesar de que de seres salvajes hablara mucho), delicado e indecible que sólo se puede capturar realmente con el cine. ¿Por qué? Porque hay un lado sensual, de los sentidos, que puede, de hecho, ser animado por el cine, es decir, puede filmarse una cosa y animarla con una vida de otro tipo, de una vida que no es vida.

Este gusto, esta dimensión que yo no me atrevo a denominar “sexual”, es para mí masculina, grave (en el sentido de “seria”). Hay algo seriamente masculino, en Reis, que Paulo no tiene,

porque es un cineasta muy femenino, y Manoel tampoco, porque es excesivamente macho. Reis, al contrario, lo es todo...

En términos humanos, tenía ya la impresión (que esta conversación no hace otra cosa que confirmar) de que Reis era realmente una persona muy íntegra, ¿no es así?

Sí, sí. Está realmente muy implícito en todo aquello que él decía. Todavía no tengo la edad que él tenía, pero creo que tengo que empezar a decir que el cine hoy, en Portugal, es muy mezquino. Y tenía condiciones para ser de otro modo. Y la falta de Reis es inmensa, incluso porque lo que él decía, lo decía directamente. «Esta película es muy mala», «Esta persona no tiene que filmar por ahora», «No den dinero a esta persona», «Den dinero a las primeras obras», afirmaciones que no se producen en los tiempos que corren. Se vive una parálisis, este tipo de “pornografía de lo cotidiano”, que ya empieza a no tener ninguna belleza ni sentido ni dignidad. Y Reis tenía muchísima dignidad. Decía frontal y muy rápidamente lo que había que decir. Ahora se hacen ruedas de prensa para anunciar las películas que se harán, y sólo se piensa en aquello que dará más dinero... Las personas están envejeciendo mal, muy, muy mal. Y António Reis era joven, nunca fue viejo... no tenía edad.

Por eso guardaba sus certezas primeras, aquellas que gustan de verdad sin saber por qué. Intenta hablar, escribir o dibujar, pero lo que es cierto es que es tuyo, es tu mejor, una parte de ti. Si miras algo y ello te corresponde es porque hay ahí una parte de ti. Y era esto lo que Reis nos decía, que se tenía que elegir muy temprano un campo de acción, de lucha, de trabajo. Y Reis eligió. Eligió el campo de los humildes (no lo tomen como pretensión, porque no tiene nada que ver con esta actitud), es decir, de una cierta humildad de las personas, de los sentimientos, de las pequeñas historias y de los pequeños gestos, que pertenecen realmente a una única clase. Y si tú estudias bien y estás a su lado, aquella clase te dará clase; no diría “estilo”, sino “elegancia”. Reis era muy elegante. En el día a día te daba dinero si necesitabas, te daba la sopa, te enseñaba, te pedía, esta elegancia del intercambio que, por no haber comercio, se vuelve aristócrata. De aquí, la brutalidad. De aquí,

la elegancia. De aquí, la gran humildad.

Reis escogió muy temprano el camino autodidacta, de una vida sin fastos, de pequeñas habitaciones en Oporto, de los pequeños trabajos, de aquella poesía muy “seca” sobre la noche o sobre el trabajo que te lleva a levantarte de madrugada, es decir, un camino muy anclado en una vida muy humilde, casi ahorradora. Esta elección por el campo de los humildes fue para mí fundamental, puesto que hay, en el pobre, una belleza, una riqueza, una verdad, que se está perdiendo porque no es bien vista, no es bien sentida, y sólo se puede conseguir si se pasa mucho tiempo con estas personas. Reis pasó toda la vida con ellos. Esta idea de humildad que, repito, no tiene nada de pretencioso, es una buena elección porque traza límites. A él y a Margarida les gustaba esto. Y a mí también: hay puntos que no se pueden pasar, concesiones que no se pueden hacer, fronteras que no se tienen que ultrapasar, porque el cine empieza de una manera y acabará –si se acaba– de esta misma manera.

¿Es decir?...

Como las personas pobres. El cine empezó a mirar a las personas que no tenían imagen, no empezó haciendo historias: es Historia. Y esto, para mí, es lo que es magnífico. Por ejemplo, esta película que he terminado ahora –*Ossos* (1997)–, es única porque nunca ha habido nada así y nunca habrá nada más así. Hay un registro de algo, pero nada que inventar. Esta resistencia a la invención la sentía en António, y pienso que le había sido transmitida por Rossellini. ¿Por qué inventar? Sólo los idiotas son los que inventan en la base de un cine que ya está visto, de lo general, de lo universal, de lo que es completamente mayoritario. Ahora, las buenas películas no tienen que inventar nada, sólo tienen que mirar y reproducir. Pero reproducir en otro orden. En este sentido, todas las películas de Reis y de Margarida son “sobrenaturales”, porque van ordenando en un orden nunca visto y que no es el primero. Y tú, cuando vayas, harás también tu propio orden. •

Traducción de Albert Elduque

Esta entrevista fue publicada en el libro: MOUTINHO, Anabela y DA GRAÇA, Lobo (1997). *António Reis e Margarida Cordeiro. A poesia da terra*. Faro. Cineclub de Faro. Agradecemos a Pedro Costa, Anabela Moutinho y Maria da Graça la autorización para reproducir y traducir este artículo.

El teatro en el cine de Manoel de Oliveira

The theatre in Manoel de Oliveira's cinema

Luis Miguel Cintra

RESUMEN

En este ensayo, el autor, partiendo de su doble experiencia como actor en los filmes de Manoel de Oliveira, y de espectador, reflexiona sobre la relación del cineasta con el teatro, y su forma de trabajar el espacio, el texto, los actores y el tiempo. Desde *Acto da Primavera*, entendida como un verdadero arte poético, el artículo recorre la obra de Oliveira para mostrar el modo en que sus películas parten del documental para llegar al actor, y con él a la construcción del artificio y la representación como mejor forma para captar la verdad de una realidad misteriosa: la vida humana.

PALABRAS CLAVE

Manoel de Oliveira, teatro, actores, cámara, ficción, documental, distanciamiento, espacio, texto, tiempo.

ABSTRACT

Based on his experience as both an actor and spectator in Manuel de Oliveira's films, the author reflects about the relation of the filmmaker with theatre, and his way of working the space, the texts, the actors and time. From *Acto da Primavera*, conceived as a truly poetic art, this essay visits Oliveira's filmography to show the way in which his films are based in documentary to reach the actor, and how artifice and representation is constructed from there as the best way of capturing the truth of a mysterious reality: the human life.

KEYWORDS

Manoel de Oliveira, theatre, actors, camera, fiction, documentary, distancing effect, space, text, time.

Muchas veces me he encontrado ante la afirmación de que las películas de Manoel de Oliveira son muy teatrales, por lo que me he preguntado sobre la razón de ser de la presencia indelible del teatro en sus filmes. Son cuestiones que me resultan incómodas. No quisiera negar el derecho de meterse en mi oficio, pero yo, que vivo en el teatro desde hace tantos años, no reconozco el teatro en sus películas. Lo que veo en sus películas no es teatro. Y tampoco veo en ellas ni siquiera lo que se llamaría teatro filmado. Lo que veo en ellas es solo cine.

Pero de una cosa por lo menos no hay duda: desde 1963 Manoel de Oliveira se ha servido de textos teatrales para ocho de sus filmes: *Acto da Primavera* (1963), *El pasado y el presente* (*O Passado e o Presente*, 1972), *Benilde o la Virgen Madre* (*Benilde ou a Virgem Mãe*, 1975), *El Zapato de raso* (*Le Soulier de Satin*, 1985), *Mi caso* (*Mon Cas*, 1986), *La caja* (*A Caixa*, 1994), *Inquietud* (*Inquietude*, 1998), *El quinto imperio: hoy como ayer* (*O Quinto Império, ontem como hoje*, 2004). Y en muchas otras películas ha introducido el teatro: *Francisca* (1981), en la que los personajes van al teatro; *Lisboa Cultural* (1983), en la que en el monasterio de los Jerónimos transcurre una representación teatral; *La Divina Comedia* (*A Divina Comédia*, 1991), en la que varios de los personajes locos representan escenas; *Vuelvo a casa* (*Je rentre à la maison*, 2001), en la que el personaje principal es actor y se ven escenas de *Le Roi se Meurt* de Ionesco; y *Oporto de mi infancia* (*Porto da Minha Infância*, 2001), en la que el propio realizador encarna al actor Estêvão Amarante en una escena de teatro. El teatro es realmente un tema de sus películas, y fue una presencia dominante en cierta etapa de su obra, durante los años 70 y 80.

Para mí todo empieza con el *Acto da Primavera*, esa película que considero como un verdadero arte poético y que señala su entrada clara en la producción de ficciones. Es la primera película suya que vi, y quedé deslumbrado (todavía me acuerdo de la emoción que sentí: no quería creer en el milagro). No conocía a nadie que en el cine hubiese mirado tan bien hacia el teatro. Hacia el teatro tal como yo lo entendía: la representación de la vida. Fue ahí donde me volví fiel para siempre a su cine, y es la película que desde siempre entiendo como acto fundador de su obra, a pesar de que llegara ya dentro de la secuencia de muchas otras grandes obras.

Comienza el Acto con las primeras palabras del Evangelio de San Juan dichas en *off* por un campesino: «En el principio era el Verbo. Y el Verbo estaba con Dios. Y el Verbo era Dios. Al principio él estaba con Dios. Todas las cosas fueron hechas por Él y nada de lo que fue hecho fue hecho sin Él. En Él estaba la vida y la vida era la luz de los hombres y la luz resplandece en las tinieblas, pero las tinieblas no lo comprendieron». De aquí sale el tema de la película y al final el de toda la obra del realizador:

la vida como misterio. Y de cómo los hombres no entienden el milagro. Y en cuanto oímos esto vemos imágenes que se dirían de un documental, y que por su yuxtaposición son una representación de la humanidad después del pecado, después de Adán: la paz de la naturaleza original en el pastor con las ovejas, el trabajo en la azada del cavador, la guerra y la violencia en el combate de toros, en el juego de palo, en la aglomeración extraña de la multitud desordenada y los cascos militares (¿para reprimirla?), el curso del tiempo con la vieja de largos cabellos blancos peinándose al paso de la muchacha y, evidentemente, la relación hombre/mujer con la escena entre la joven que veremos hacer de samaritana y su amante ardiendo de deseo. Sí, la mujer, su vanidad y su mentira. Y hasta la boda: ella no estaba con el marido. Y poco a poco se entra en la vida social, gente que se cruza en las calles de la aldea, la plaza donde se leen las noticias, el progreso (con la noticia de la llegada del hombre a la luna), hasta que asistimos al anuncio del teatro: «¡Vengan a ver! ¡Vengan a ver!». Con el anuncio del auto vienen las diversas preparaciones de la función, la construcción del decorado, la distribución del vestuario, los actores dirigiéndose al lugar, la llegada del pueblo que viene a presenciarlo, el público burgués como turista presuntuoso y atontado, hasta la aparición en la pantalla de la propia máquina del cine (o hasta su representación): delante del actor que abrirá la función está la cámara, con el propio Manoel de Oliveira operándola y dando órdenes al operador de sonido para grabar las voces y los ruidos. Finalmente, coronando la pirámide, la pantalla coincide con lo que la cámara de Oliveira ve, llega el plano del propio actor, en un contrapicado que lo ennoblece, dirigiéndose al público, consciente de la responsabilidad del momento, en un tono tan solemne y artificial que casi desentona. Y el actor comienza, casi como un celebrante, definiendo para siempre la razón de ser de esta estructura de producción de sentido: «¡Que contemple esto cualquier pecador!»

En esta secuencia para mí está toda la definición del cine de Oliveira, partiendo del documental hasta llegar al actor, y con él a la construcción del artificio como mejor forma para captar la verdad de una realidad misteriosa: la vida humana. Al inicio de la película, con el texto bíblico superpuesto a la más que construida secuencia de imágenes no escenificadas, está la definición de la materia cinematográfica: el Hombre como creación de Dios y como pecador. A medida que las imágenes se van centrando en la vida de la aldea, es la imagen del Hombre en sociedad, de su relación con los demás, que comienza a representarse, y es en esa imagen que se inserta el Arte, cuando ese hombre pasa a representarse a sí mismo como el Hombre en su ligazón con la visión religiosa que le da sentido delante de los demás hombres, delante de «cualquier pecador». Llega el teatro. Y es delante del teatro que, efectivamente, Oliveira se coloca, o mejor, delante de esta idea de teatro, filmándola, o sea,

filmando al hombre representándose a través de la pasión de Cristo delante de otros, a quienes dejamos de llamar “público” porque pasan a ser personas.

Es a la luz de esta secuencia simbólica, de esta increíblemente bella y sencilla declaración de principios, definida por primera vez en la apertura de este filme (y no me sorprendería que la forma de estar en el mundo de Oliveira lo hubiese llevado a exponerlo, de forma tan clara, en el momento en el que comienza a alejarse del documental para comenzar a escenificar lo que va a filmar), que consigo ver la naturaleza de la presencia del “teatro” en las películas de Oliveira. Y creo que de ahí en adelante su cine, incluso cuando filma novelas o la Historia, nunca dejará completamente de filmar la vida a través de la construcción de un evidente aunque extraño “teatro” que se sirve a veces de textos de teatro propiamente dicho, del escenario de los teatros y de una actuación de los actores a la que se podría llamar “declamada”, pero que por encima de todo es la evidente construcción de una “máscara” o de un proceso de “desnaturalización” de la materia filmada hacia un efecto de distanciamiento del espectador y, a través de eso, sobre todo hacia su responsabilización, para ponerlo a pensar, a ver y a oír la vida de otra manera, transformada o “representada” por sí misma, a ver más lejos de aquello que normalmente vemos, para sentir la necesidad (¿imposible?) de darle un sentido.

Está claro en esa apertura del *Acto da Primavera*, estructurada en la relación del cine con el público, o sea, con la existencia de otros, cómo esta le es fundamental. Para Oliveira hacer un filme es presentarse al mundo y a los demás, es intervenir en la vida. En cierto modo, celebrarla. Como hacen los campesinos en la representación de la Curalha. Y es hacerlo sin trampas, con las reglas del juego al desnudo. Una sala de teatro como “idea” es la exposición misma de esta condición: una platea (personas vivas) delante de un espacio convencional de construcción de artificios (el escenario o la escenografía) donde otras personas vivas (los actores) se exponen disfrazadas (los papeles) para representar la vida que, sin embargo, no deja de estar presente en sus propios cuerpos y en sus almas, que la representan. Se entiende que Manoel de Oliverira recurra al teatro y sus atributos como proceso de su cine, o de su pensamiento artístico. Varias veces vuelve a utilizarlo de forma tan clara como en el *Acto*. En la apertura de *El Zapato de raso* más que nunca, con la entrada del público en el Teatro de San Carlos, los golpes de Molière, la pantalla dentro del propio escenario. En el paso de la primera parte de *Inquietud* a la segunda “historia”, con la *mise-en-abyme* de *Os Imortais* a través de cerrar el telón sobre la representación y los actores, que al final estaban en un escenario (pero que no estaban de hecho en la filmación, como se vuelve evidente con la escena del *picnic*, filmada al aire libre), agradeciendo los aplausos de los personajes de la “historia”

siguiente. En los separadores de las distintas partes de *Mi caso* con la cortina de teatro, máscaras de la comedia y de la tragedia y “claquette”. Pero lo que le interesa no es el teatro. El teatro es un utensilio para una forma suya de “representar”. Que, aunque “representación”, siendo cine, nunca deja de ser la fijación en la imagen de la vida que ha filmado.

Se trata en el fondo de un artificio que es el trabajo de un autor-artista y que como tal se quiere mostrar, que valientemente se deja ver, no permitiendo que el cine se vuelva esa máquina de ilusiones y de fuga de nuestra responsabilidad intelectual de espectadores, en el olvido de nosotros mismos en el que tan maravillosamente el cine puede convertirse. Es más un instrumento, como la luz, la fotografía, los movimientos de cámara, el montaje, hacia un trabajo sobre la vida que el cine puede ser y que, como en el fondo sucede con todas las artes, a su vez es un instrumento que nos es propuesto para una mayor inteligencia de la verdad menos evidente de la propia vida.

¿Y en qué consiste fundamentalmente ese artificio? ¿Por qué reconocemos en esa extrañeza del cine de Oliveira algo a lo que se llama “teatro”?

Creo que en tres puntos: el espacio, el texto, los actores y tal vez el tiempo. Todos notamos cómo la posición de la cámara se hace sentir en este cine. Casi toda la acción filmada se organiza sin coartadas internas a la ficción, en función de la cámara. Igual que en el teatro. Como si el encuadre, más tarde la pantalla, fuese un proscenio. El *súmmum* de esto es la filmación de *Mi caso*, donde, por otro lado, también el proceso del *Acto* se repite: en el momento de felicidad final, cuando Dios cura a Job de la lepra y le da mucha familia en la ciudad ideal, la situación se invierte y desde el escenario se ve la platea donde está la cámara y todo el equipo técnico. La cámara se mira al espejo y muestra el proceso. La cámara tal como quiere que la noten. Y el espacio, más que la ciudad ideal de Job, es la distancia que hay entre la cámara y el actor. Y en la sala de proyección es el público quien estará en el lugar donde ahora vemos la máquina de filmar. Nunca olvidaré el día en el que Oliveira me dijo por primera vez, sobre mi función como actor suyo, algo contrario a lo que diría cualquier realizador: «¡Mire hacia la cámara!». Y otro día (pues nunca da lecciones acabadas) añadió: «Recuerde que cuando usted mira hacia la cámara está mirando hacia la sala de proyección». Nosotros podemos decir: «Nada es más teatral». Sí, porque en el teatro hay un juego en directo con la presencia del público y porque en el teatro nadie en el escenario se olvida de que los espectadores están allí enfrente, en la platea, mirándonos, y en la platea no hay cuarta pared que consiga que alguien se olvide de que los actores están encima o dentro de un escenario, en un lugar convencional de “representación”. ¿Pero será esto lo que se hace en el teatro, representar hacia enfrente?

Muy pocas veces. En el teatro el artificio es lo opuesto: sobre todo nos miramos los unos a los otros para que parezca que el público no está ahí. Pero también los personajes se “encajan” en escena en función de los ojos de los espectadores, como aquí. Es en función de lo que la cámara ve que las figuras se distribuyen en el espacio, y casi nunca por razones internas a la ficción, cosa además que confunde a muchos actores que aprendieron como regla que en el cine la cámara no existe, es el ojo de la cerradura. No es así en este cine. El actor está, como es obvio, y por suerte, representando delante de una cámara, como en el teatro delante del público. ¿Cuántas veces Oliveira falsea las miradas de los actores en una situación cara a cara, en planos de perfil, en función de lo que la cámara ve (para que los ojos de los actores no queden blancos, sin pupila) hasta el punto de desencuadrarlos de tal modo de su relación natural que la ficción del diálogo que traban pasa a ser totalmente artificial? Y es de esto, de esta visión de la cámara, que nos viene la sensación de teatro. Porque si casi siempre la invención del espacio es parecida a la que en el teatro se construye en la relación con la sala, no es esa relación la que se reproduce, sino su reinención con los medios del cine. La distancia del espectador al actor varía con el tamaño del plano, la cámara se mueve durante cada plano o de plano en plano, entra por el espacio de la ficción adentro. Son innumerables las relaciones escenario/platea, tantas como cada plano, que la película va haciendo. Y eso no se hace en el teatro. Y cuando al final de *Benilde* la cámara recula para mostrar que la casa de Régio – en la que en principio transcurre el filme –, era finalmente un decorado dentro de un estudio, decimos que es teatro, pero en ningún escenario se podría construir aquel decorado cerrado ni las figuras se podrían mover así.

Pero no solo es en el espacio de la ficción que la cámara construye o deconstruye, ya que en función de la visión del espectador también se siente la “teatralización” del espacio. Muchas veces es la propia naturaleza del decorado que lo vuelve teatral, falso (y de nuevo se expone la naturaleza de artefacto del filme). Es obviamente eso lo que ocurre en los diferentes decorados de las distintas escenas de *El Zapato de raso*. Curiosamente, cuanto menos el argumento es una obra de teatro, más necesidad de ello puede sentir el realizador: el decorado de *Benilde* no parece fabricado, pero los de *Amor de perdición* (*Amor de Perdição*, 1979) sí. La caja se desarrolla en un “décor” real. En mi caso la filmación de la obra de Régio, si no fuese por su forma expositiva de medio óvalo, casi podría ser un “décor” real, pero la última parte, el *Libro de Job*, es representada en un evidente decorado pintado, por cierto totalmente anacrónico. La escena en la que Ema Paiva en *El valle de Abraham* (*Vale Abraão*, 1993) barre la puerta de la iglesia, ¿es un “décor” verdadero o estamos en un escenario? En *Una película hablada* (*Um filme Falado*, 2003) las pirámides de

Egipto, filmadas en la localización real, (y gracias a eso conozco El Cairo), enfrente de las cuales me encuentro interpretándome a mí mismo con Leonor Silveira, que interpreta a un personaje de ficción, en el juego entre realidad y ficción más divertido que me ha ofrecido en sus muchas películas, ¿no parecen tan falsas como un folleto de agencia de viajes? ¿Y no existe desde siempre, desde las primeras películas, una capacidad y un gusto por “formalizar” los propios paisajes o por desnaturalizar los decorados naturales a través del “cuadro”? ¿Y cuántas veces es el propio color que los teatraliza? ¿La sala de la cena de Piccoli y Bulle Ogier en *Belle Toujours* (2006) puede existir en aquel color? Y quien habla del decorado podría hablar del vestuario, tantas veces de evidente falsedad, como pasa en el teatro.

También el texto que los actores dicen, sus parlamentos, se dice que parecen artificiales como el teatro. ¿Por qué, si en el teatro nadie se queja de ello? Todo, casi siempre, hace Oliveira para que el texto no nos salga, a nosotros actores, “natural”. Ya con otra orden que muchas veces le he oído: «¡Hable alto!». Y es otra vez lo contrario de lo que haría cualquier realizador, que hace todo lo posible para disimular que las frases que el personaje dice no son del actor ni del personaje, son del argumentista. Oliveira suspira por ver en los actores una manera de representar “artificial” porque no quiere ninguna ilusión a través del cine y también porque las palabras literarias son mejores, producto del trabajo de otros artistas. ¿Y qué teatro pone Oliveira en el cine? ¿Qué obras de teatro lleva a la pantalla? Textos que no forman parte del repertorio normal, más “artificiales” de lo que incluso el teatro suele comportar. Todos son textos particularmente elaborados, muchas veces laboriosos y alejados del lenguaje hablado, que es lo opuesto de aquello que se suele considerar adecuado al cine, obras que hasta en el teatro, donde estamos habituados a que los personajes hablen en lenguaje literario, fácilmente serían consideradas irrepresentables. En el *Acto* un texto del siglo XVI a partir de la Biblia y transformado por la tradición hasta el siglo XX, dos obras de Vicente Sanches, tres obras de Régio, dos obras de Prista Monteiro, una obra monumental de Paul Claudel (siete horas de versos). A través de un tipo de dicción no natural a la que se acostumbra a llamar “teatral” y de los propios textos para el teatro que ha escogido, Oliveira construye un cine que se expone como artificial, pero que no lleva el teatro hacia el cine, sino que convierte el teatro en puro artificio distanciado. Inventa un proceso. *A Caixa* de Prista Monteiro está toda ella escrita en un lenguaje que Prista declara que es la reproducción de una variante del habla popular lisboeta, pero que en realidad es un artificialísimo pastiche dialectal. En *Los canibales* (*Os Canibais*, 1988) quiso que el artificio llegase tan lejos que filmó una ópera en decorados naturales y puso a los actores a hacer *play-back*, los privó de su voz, la mayor de las distintas “torturas” a las que me ha sometido, probablemente creyendo

que, cuanto mayor fuese el artificio en la forma de representar, menos artificio yo sería capaz de fabricar para mi presencia en la pantalla, y con más verdad me expondría. Y de hecho, por detrás de la imagen del Job leproso de *Mi caso*, que muchas horas antes de la filmación la maquilladora construía sobre mi piel hasta el punto de dejarme visibles sólo los ojos y la boca, y de la dicción en francés del texto bíblico, o del pseudobrasileño de Vieira, están ahí algunos de los momentos en los que menos me he defendido delante de su máquina de filmar. ¿Pero este gusto de artificializar la palabra en el cine no se extiende también a otros procesos de tratar el texto que no tienen nada que ver con el teatro y a películas que son, por ejemplo, adaptaciones de novelas? En el sentido en que se acusa de “teatral” a su cine, ¿no son tanto o más teatrales los diálogos del propio Oliveira, por ejemplo, en *Non*, o los diálogos de Agustina, por ejemplo, en *El principio de la incertidumbre* (O *Princípio da Incerteza*, 2002), que muchos textos dramáticos? ¿Y será solo por el teatro que Oliveira crea ese efecto en el espectador? La narración de *El valle de Abraham*, las cartas de *Amor de perdición*, efectos propios de la novela que transporta hacia el cine, ¿no distanciarán al espectador o lo encantarán por procesos más responsables que los puros efectos prestados por el teatro?

También se habla de los actores cuando se habla de la presencia del teatro en el cine de Oliveira. Tal vez solo a partir del momento en que Oliveira filmó con grandes actores extranjeros, o por lo menos cuando pasó a filmar también en francés, se dejaron de oír las quejas sobre qué mal interpretaban sus actores, que eran actores de teatro sin técnica de cine, que eran falsos, etc. No creo que haya ningún problema de falta de calidad en la actuación de ningún actor de las películas de Oliveira. Y es un disparate llamar “teatral” a la manera de interpretar de sus actores, incluso en *El Zapato de raso*. En el cine de Oliveira hay –y menos mal y de qué manera–, la presencia del concepto del bien y del mal. Pero nunca sería aplicable a la manera de interpretar de los actores. No hay reglas para la materia que se filma. Ningún actor puede “estar mal” porque “interpretar” en las películas de Oliveira nunca es un medio técnico para hacer nacer la ficción, es decir, para que el espectador se olvide de que está viendo actores y crea que ve personajes. Nunca se ven personajes en sus películas. Se forman tal vez en la cabeza de los espectadores a partir de la forma con la que los actores interpretan sus gestos y dicen sus parlamentos. En unos casos más y en otros menos. Pero lo que la cámara registra son personajes en el acto de representar, como por otro lado es evidente también en el *Acto*. ¿Quién ve en esa inolvidable Virgen María llorando a los pies de Cristo o en la sublime Verónica la propia Virgen y la Verónica, más que dos campesinas de Trás-os-Montes en el acto de la más conmovedora fe? ¿El subtítulo con el que el filme fue anunciado no es: «El pueblo de la Curalha en el Auto de la

Pasión»? Se diría que eso pasa siempre, por definición, en el cine, incluso cuando la representación no parece “teatral”. Sí, pero la diferencia es que, al contrario de lo que pasa en el cine “normal” o “normalizado”, Oliveira convierte eso en un medio de expresión artística y lo da a ver al espectador. Y se diría que también eso pasa en el teatro. Pero no en realidad, porque en el teatro la representación de los actores es el propio lenguaje artístico con el que se dialoga con el espectador, y para que eso pase es indispensable una coherencia de actuación en los actores a la luz de la cual se puede decir que uno está mal y otro bien. En el cine de Oliveira la coherencia del lenguaje artístico viene de la mirada con que el realizador filma a los actores. Y nunca nadie puede ir mal. Por otro lado nadie “va”, todos “son” solo lo que son (tanto como un ser humano). Y como siempre hace Oliveira, también de esto él hace una clara afirmación en el interior de su cine, en *O Dia do Desespero* (1992), cuando pone a Teresa Madruga delante de la cámara diciendo quién es (Teresa Madruga) y cual el personaje que va a interpretar: Ana Plácido. Algunos actores serán más interesantes que otros en su manera de representar, eso sí, pero ver cómo cada uno interpreta, y lo que de ahí transpira de su profunda verdad de seres vivos, es uno de los placeres mayores que nos puede dar este cine. Por eso le es posible a Oliveira obtener de personas que no son actores, y que en el teatro tendrían dificultad en interpretar, momentos sublimes, y de actores profesionales momentos menos interesantes cuando se ayudan de medios técnicos normalizados o estereotipados para actuar. Y le es posible hacer cohabitar en igualdad y en el mismo filme grandes profesionales con principiantes y amateurs. ¿Quién en *Francisca* no encontrará tan sublime a la no actriz Teresa Menezes como a la gran actriz que es Manuela de Freitas? No, no tiene nada que ver con el teatro la manera “artificial” de interpretar en los filmes de Oliveira, incluso cuando se trata de textos de teatro. ¿Alguien creería que está viendo teatro si viese encima de un escenario *Le Soulier de Satin* representada como en la película de Oliveira?

También el tiempo de sus películas, siempre considerado lento, se suele llamar “teatral”. ¿Por qué? ¿Porque en el teatro no existe montaje de imágenes y el tiempo de las acciones no es manipulado por ningún intermediario entre la acción dramática y el espectador? ¿Y porque el cine, si quiere, puede crear dinámicas en las que las dinámicas generadas entre actores, espacio y tiempo de acción son manipuladas por el tiempo de la sucesión de imágenes discontinuas creado por el montaje? Tal vez, pero creo que la cuestión se plantea solo porque el espectador se sorprende con un cine que no le presenta, como de costumbre, todo ya listo para que él lo pueda consumir pasivamente. Este cine se quiere diferente y exige a sí mismo una permanente sorpresa. Oliveira no tiene, y creo que no quiere tener, ni siquiera una manera suya, un estilo. Será

más fácil descubrirle una actitud. Pero hay de hecho en muchas películas de Oliveira, dentro de lo técnicamente posible, un gusto por hacer durar el plano el tiempo que la acción filmada lo pida y de hacer durar la acción filmada el tiempo que ella misma exige. Porque todo en el cine representa sin nunca dejar de ser lo que es. Y eso es contrario a la idea del cine como fábrica de ilusiones, es contrario a la construcción por el ritmo de las imágenes hasta de una “historia”, de una secuencia narrativa. Oliveira muy pocas veces, de hecho, se colocará en el lugar del narrador. Tal vez porque no quiere que su función como cineasta sea la de un manipulador de la realidad colocándose fuera de ella y creando un filtro entre la realidad y el espectador. Será como mucho un testigo o interventor en la propia realidad filmada. Manipular la percepción verdadera del tiempo real de las acciones a través de ilusiones construidas por el montaje, tal vez eso no concuerde con el que considero es el objetivo de su cine. Oliveira quiere ver las cosas como son, y como tal vez nunca suelen ser vistas. A mi entender, siempre ha tenido alma de documentalista. Creo que nunca podría ser suyo el gesto de intentar manipular la mirada del espectador, a quien siempre está llamando a la responsabilidad. Su proceso más frecuente es la creación por distintos caminos de un efecto de extrañeza en el espectador para que la realidad fijada en la imagen sea mejor aprehendida o más nos dé cuenta de su propia verdad. No creo que Oliveira haga ningún esfuerzo para provocar que las acciones que filma duren más de lo que es necesario. Lo que pasa es que las filma en el tiempo en que de hecho ocurren, y

no construye tiempo ficticio. Como eso es tan infrecuente en el cine, el efecto que provoca es el de un tiempo demasiado lento para que lo sintamos sin extrañeza. Se diría que el tiempo de la película se hace del encolado de los tiempos internos a cada plano, visto como una unidad; y eso es contrario a lo que suele pasar en el cine. ¿Pero será por este motivo que se transforma en teatro? ¿En el teatro el tiempo es así? No lo creo. El juego de Oliveira con el tiempo real no tiene las reglas del teatro, sino que subvierte las del cine.

Crear distanciamiento en el cine no es solo propio de Oliveira. Muchos otros lo hacen y han hecho. Pero creo que él cree demasiado en el Hombre como para que le pueda gustar más la ficción construida sobre lo real, como es habitual en el cine, que la propia realidad humana. Los procesos que utiliza incluyen el teatro como una de las formas que tienen los hombres de representarse a sí mismos, y recuerdan muchas veces los del teatro, pero no hacen que su cine se vuelva teatro sino que sea más cine. Un cine diferente, de hecho, aplicado por completo a dirigirse, no exactamente como en el teatro uno se dirige al público que esa noche está en la sala, pero de forma idéntica a la de ese pequeño universo, dirigiéndose a la humanidad a la luz de la Historia, al Hombre, como quien habla del hijo de Dios a todos los que Dios creó y con el grado de responsabilidad que eso implica. Discurso de un pecador a los otros pecadores. «¡Contemple esto cualquier pecador!». Como si lo dijera al mundo entero, presente y futuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TURIGLIATTO, Roberto, FINA, Simona (coord.), (2000). *Manoel de Oliveira*. Torino. Torino Film Festival, Associazione cinema giovani.

OLIVEIRA, de Manoel, DA COSTA, João Bénard, (2008). *Manoel de Oliveira : cem anos*. Lisboa. Cinemateca portuguesa-Museu do cinema.

LUIS MIGUEL CINTRA

Actor portugués. En 1973 fundó el Teatro da Cornucópia, con Jorge Silva Melo, con el que ha puesto en escena más de cien obras teatrales. Ha participado en muchas películas del cine portugués, especialmente en las de Manoel de Oliveira: *Le*

Soulier de Satin (1985), *Os Canibais* (1988), *O Dia do Desespero* (1992), *Vale Abraão* (1993), *A Caixa* (1994), *O Convento* (1995), *Inquietude* (1998) o *Palavra e Utopia* (2000).

Una eterna modernidad

An Eternal Modernity

Alfonso Crespo

RESUMEN

El ascendiente de *Acto da Primavera* (1962-63) de Manoel de Oliveira en distintas generaciones de cineastas coloca el filme en un lugar preeminente dentro de la historia del cine portugués. Es esta influencia que trasciende épocas y poéticas individuales la que aquí se pretende clarificar incluyéndola en la noción de pedagogía –aplicada a los casos de Godard y Straub por el crítico Serge Daney y amplificada teóricamente más tarde por el filósofo Gilles Deleuze– que siguió a los traumas bélicos de mediados del siglo XX y al correlativo deterioro de la idea de lo clásico cinematográfico. Así, ciertos preceptos que asume Oliveira en esta película, como el respeto etnográfico y la voluntad arqueológica encabalgados en una intención de trascendencia lírica mediante los juegos de la imaginación y la memoria, podrían perseguirse, convenientemente variados, en las obras de algunos cineastas capitales del cine moderno y contemporáneo portugués como Paulo Rocha, António Reis y Margarida Cordeiro, António Campos, João César Monteiro, Joaquim Pinto, Pedro Costa o Manuela Serra. Pero *Acto da Primavera*, que tiene como base el registro, en la localidad de Curalha, de la representación anual de la pasión de Cristo según un auto del siglo XVI que escenificaban sus propios habitantes, trae consigo otras enseñanzas, como la de que el cine se encuentra más íntimamente vinculado con las artes que lo preceden –repositorio de formas, ideas, gestos y afectos– que con cualquier tentativa de asimilación a un lenguaje o una gramática. Siguiendo, por ejemplo, el fecundo concepto del collage, en tanto que obra que entremezcla elementos de diversa procedencia y superación del espejismo de la originalidad a partir del trabajo que entresaca la diferencia de lo que en apariencia se repite, podría relacionarse productivamente (y ya en el terreno de los estilos) el proceder de Oliveira con el de otros cineastas como Paulo Rocha (*A Pousada das Chagas*), António Campos (*Gente da Praia de Vieira*) o João César Monteiro (*Veredas*).

PALABRAS CLAVE

Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera*, pedagogía, Gilles Deleuze, Serge Daney, Alois Riegl, Paulo Rocha, António Reis, Margarida Cordeiro, António Campos, João César Monteiro, Joaquim Pinto, Pedro Costa, Manuela Serra, collage, arqueología, etnografía, trascendencia.

ABSTRACT

The ascendancy of *Acto da Primavera* (1962-63) by Manoel de Oliveira, in different generations of filmmakers, places the film in a privileged place in the history of Portuguese cinema. This influence, which transcends time and individual poetics, is here clarified with the notion of pedagogy –applied by the critic Serge Daney to the cases of Godard and Straub, and theoretically broadened later by the philosopher Gilles Deleuze– that followed the war trauma in the mid-20th century and the consecutive deterioration of the idea of the cinematic classic. Therefore, certain precepts assumed by Oliveira in this film, such as the ethnographic respect and the archaeological will towards a lyrical transcendence through imagination and memory games, can be followed in the work of some of the main modern and contemporary Portuguese filmmakers such as Paulo Rocha, António Reis y Margarida Cordeiro, António Campos, João César Monteiro, Joaquim Pinto, Pedro Costa or Manuela Serra. However, *Acto da Primavera*, whose baseline is the registration of the annual representation of the Passion of Christ according to an auto from the 16th century, staged by the inhabitants of Curalha themselves, also teaches that cinema is rather related to the arts that precede it –a repository of forms, ideas, gestures and affects– than to any attempt of assimilation of a language or grammar. Following, for example, the fertile concept of collage as a work that assembles different elements and overcomes the illusion of originality by highlighting the difference in what seems a repetition, Oliveira's proceeds could be related to that of other filmmakers such as Paulo Rocha (*A Pousada das Chagas*), António Campos (*Gente da Praia de Vieira*) or João César Monteiro (*Veredas*).

KEYWORDS

Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera*, pedagogy, Serge Daney, Gilles Deleuze, Alois Riegl, Paulo Rocha, António Reis, Margarida Cordeiro, António Campos, João César Monteiro, Joaquim Pinto, Pedro Costa, Manuela Serra, collage, archaeology, ethnography, transcendence.

Una eterna modernidad¹

Cualquier cabo por el que se empiece a recoger la madeja del mejor cine contemporáneo portugués parece llevar a *Acto da Primavera* (Manoel de Oliveira, 1962-63), «o filme onde tudo começo» en palabras de João Mário Grilo (GRILO, 1999: 129), allí donde un cineasta recobró la dignidad y otros dos, António Reis y Paulo Rocha, recibieron una especie de primera comunión. ¿Pero a qué da comienzo *Acto da Primavera*? No parece fácil de definir. Quizás a Oliveira, posiblemente el cineasta que más lo citó, le gustaría escucharlo o leerlo en los conceptos de Deleuze, quien en una ocasión habló de las edades del cine poniendo en relación a Serge Daney con Alois Riegl, al XX con el XIX, al cine con la pintura, a partir de la idea del cine moderno como ese donde se rompe con la «bella totalidad» de lo clásico –de cuya puesta en escena se apoderaron los Estados totalitarios–, lo que depara una tabula rasa que obliga a un regreso al origen (DELEUZE, 1986: 381-389). «¡Comiencen por ver!», decía Deleuze, siguiendo a Daney, comiencen por percibir una imagen, un sonido, por leerlos... ya que es preciso recuperarse de una ceguera, de una sordera, las que impidieron advertir que el secreto tras la puerta se trataba de los campos de exterminio. Esta pedagogía, que el crítico de cine aplicó famosamente a los casos de Godard y Straub, correspondía en las periodizaciones del arte plástico de Riegl a la función de «espiritualizar la naturaleza», haciendo referencia con esto a un ojo que asume la planitud de la imagen y deviene ojo de vidente, ojo espiritual. Cuando João Bénard da Costa se preguntaba –en *Cinema Português?*, Manuel Mozos, 1997– por ese aire de familia que hace del mejor cine portugués una especie de frágil y anónima película ininterrumpida compuesta por imágenes sin profundidad, historias sin psicología y motivos temáticos recurrentes, posiblemente pensara en esta obertura primitiva y moderna de su amigo Oliveira.

Así, podría decirse que *Acto da Primavera* inaugura antes que nada una pedagogía, una disciplina, que ha marcado y sigue marcando al cine portugués. Ciframos aquí, entonces y para empezar, un «antes del estilo», que traduce eso que el poeta Reis encontró de románico en la película (1964: página): «su temática mística, bien alegórica, bien simbólica, incluso laica y realista», «la tonalidad del color, simbólica, casta, “cortada” sin ningún relieve o manierismo frente a los colores naturales», «la monodía de la palabra y su plasticidad», «la valoración de lo arcaico, del anacronismo, de una cierta alquimia medieval e, incluso, de la magia», «la exaltación cándida y lírica de la fantasía», «la simplicidad de la película, [...] su estado inmaduro», «una

atmósfera pictórica, que regresa sustancialmente en la esfera de lo primitivo, en la que hay algo de anguloso, un poco bárbaro y agrídulce»... Podríamos a su vez completar, con Deleuze, Daney y Riegl, que lo que viene a anunciar *Acto da Primavera* es que, perdida la capacidad de embellecer la naturaleza, el cine debe admirar con humildad de nuevo la belleza de las cosas, la que se deposita misteriosamente en el mundo, en las palabras, en los hombres.

En este proceso, las máquinas del cine se manifiestan, ganándose la confianza de los habitantes de Curalha para un proyecto que explícitamente trasciende el componente etnográfico, que encuentra su razón de ser en la penetración de capas arqueológicas: la vida de Cristo, su representación según un auto del siglo XVI, la resaca anacrónica que inaugura el medio cinematográfico, que todo lo acoge y todo lo baraja. Hablar de documental y ficción supone rebajar el debate, domesticar un combate. Cuando António Reis concrete su proyecto para el Museu de Imagem e Som, embrión de *Trás-os-Montes*, apuntará la dificultad de prefigurar el resultado de unos trabajos de cine basados en similares choques (REIS, 1974: 24-25): «implicarão uma luta corpo-a-corpo com formas ancestrais e modernas, entre lobos e Peugeot 504, entre arados neolíticos e botijas de gás». Reis y Cordeiro, lejos ideológicamente de Oliveira, irán simplemente más allá en el gesto perforador, lo que supondrá, en sus palabras, dejar de ver cristianos y empezar a ver druidas (REIS, 1977). Aventurando que esa latencia la hubiera podido despertar *Acto da Primavera* a modo de ejercicio mayéutico, la pareja de cineastas no hizo sino enriquecer el magisterio, que en ellos se reconcentra y encarna poéticamente reforzando la idea de reencuentro y resurrección de lo real previo a su transfiguración. Una mirada que piensa, de nuevo, antes que un estilo [«António Reis não foi explicar nada, não foi fazer análises. Foi olhar, e é um olhar de uma grande intensidade», dice a propósito António Bélem Lima (NEVES, coord., 2014: 177)] que Reis y Cordeiro subrayaron en su cine con el movimiento de los niños que descubren la vida –el asombro ante el mundo– en secuencias lúdicas y emocionantes que desembocaron en la pregnante visita-invasión del Observatorio astronómico da Ajuda en Rosa de *Areia* (1989). Precisamente a las estrellas, que nos siguen iluminando una vez extinguidas, a esa luz que nos alumbraba sin llegar a destino, ya se había referido la matriarca Ana en la película homónima de 1982, pero esa noche ya no será la de Reis y Cordeiro, sino la de Pedro Costa, quien, como sus mayores en otras latitudes, encontrará allí su singular manera de ser contemporáneo (AGAMBEN, 2009: 18-29): orientándose en la oscuridad del presente e interpolando

1. Este texto no hubiera sido posible sin la generosidad de Francisco Algarín Navarro y los amigos de Lumière.

su tiempo con otros –pasados que nunca terminan de pasar– para leer de manera distinta, a contracorriente, la Historia.

Salvar lo que está condenado a desaparecer, pues el cine lo permite, para luego realzar esa copia desvaída, fantasmal, de lo real mediante el montaje que entresaca del tiempo irreversible otro muy distinto hecho de supervivencias y anacronismos, tan humano que desarma, intensificador lírico de los juegos de la imaginación y la memoria, lo que evoca en el espectador la perplejidad primera del cineasta ante el rito ancestral herido de muerte. La descripción valdría para películas tan distintas como *Acto da Primavera* (1962-63), *Mudar de Vida* (1966), *Vilarinho das Furnas* (1970), *Trás-os-Montes* (1976), *Veredas* (1978), *O Movimento das Coisas* (1985), es decir, para nombrar algo que relaciona a Oliveira, Rocha, Campos, Reis/Cordeiro, Monteiro, Serra... A todas ellas, y a otras tantas, emparentan algunos gestos primigenios de cámara, las panorámicas que principian un mundo más que una historia, los rituales, el inconsciente acervo poético que transmite un hablar virgen, como recién segregado del ruido natural. De este cine, atento al tiempo y contra la destrucción, se sabe que dibujó mapas físicos y metafísicos, y que sus protagonistas actuaron como una extraña y reincidente sociedad secreta que parecía, en no pocas ocasiones, mandarse mensajes cifrados a través de Acácio de Almeida. La propia existencia de una película como *Encontros* (Piere-Marie Goulet, 2006), donde se concentra toda esta gramática inaugural, tímidas ventanas que se abren sobre un paisaje asaltado por los testimonios y las voces de los cineastas *passeurs y voyageurs* (EISENSCHITZ, 2011), explica mejor que cualquier discurso la alianza entre pedagogía y poética que caracteriza a este trazo estructural del cine portugués, que ofreció ojos y oídos a quienes no tenían quien los mirase ni escuchase (si bien esta relación entre cineastas y lugareños fue una de luces y sombras).

Así, no andamos lejos de una idea de transmisión, principalmente de una actitud; puede que, en el fondo, de un milagro que es necesario ver con los propios ojos, como le ocurriera a Reis y Rocha en el rodaje de Oliveira, como le pasó a Joaquim Pinto en las playas de Furadouro, y a Giacometti luego frente a las imágenes y las canciones de *Mudar de Vida*; todos ellos, entonces, una especie de testigos: como también lo fue Monteiro de las seminales enseñanzas de *Jaime* (António Reis, 1974), la manera de preservar un destino singular y encabalarlo a la historia colectiva de las formas, y más tarde, en la bisagra de su carrera, de la naturalidad contagiosa de *Uma Pedra no Bolso* (Joaquim Pinto, 1988). ¿Azares antes que influencias? Probablemente, pero los primeros, como cuenta João Bénard da Costa en *O Som da Terra a Tremar* (Rita Azevedo Gomes, 1990), es preciso merecerlos. ¿Deseos que se cumplen? También, como el que tuvo Paulo Rocha de rodar los mulos

de carga arrastrando las traineras de pescadores a la playa, como viera en su infancia, y que sólo pudo llevar a cabo más tarde, *last minute rescue*, António Campos en *Gente da Praia de Vieira* (1976). La clave puede descansar simplemente en que tamaña voluntad de regeneración de las potencias primordiales del cine convoca siempre las nociones de comunidad, ya que los esfuerzos de un solo individuo no pueden abarcarla, y comunión, un gozo conjunto como el que disfrutaban las partes autónomas de un mismo cuerpo.

Quedaría por transcribir, sin embargo, otra fértil consecuencia de *Acto da Primavera* que sí tiene que ver con los estilos, ahí donde Oliveira, en su caso, ensayaba la restitución de lo sagrado y lo misterioso a la imagen (palabra incluida, como se sabe); un ambiguo suplemento: de epifanía y elevación pero también de seducción y engaño. Hablamos de otro filo de esa misma pedagogía, que advierte de que el cine existió bajo otras formas antes de su invención, en la experiencia de quien contempla y piensa el mundo en sus constantes de mudanza y fijeza –de materia y memoria–, es decir, que lo antecede un vasto repositorio de ideas y gestos que el cine nacería para transfigurar, para exaltar. Por ello resultaba tan necesario, para recomenzar, nutrirse del legado de las otras artes antes que de un concepto periclitado de representación cinematográfica. Así, que todos los actos y afectos ya hubieran quedado fijados en siglos de teatro, literatura o pintura no quitaba que el cine pudiera insuflarles un último aliento, planteamiento compartido, por ejemplo, por películas como *O Pintor e a Cidade* (1956) del propio Oliveira y *O Construtor de Anjos* (1978), de Luís Noronha da Costa.

Sólo entre planos acontece el más profundo movimiento del cine, leit motiv de *Acto da Primavera* que Oliveira transmite destapando la lejana cercanía entre el pasado y el presente, lo corriente y lo fantástico, la vida y la muerte. Es significativo, en este sentido, que cuando Paulo Rocha y António Campos hablan de este Oliveira autárquico y marginal, lo describan como un artista plástico persiguiendo el trazo exacto. No se daban cuenta, curiosamente, de que al mismo tiempo se estaban explicando a ellos mismos, encarando el futuro, describiendo su propio exilio así como un parecido, en intensidad, deseo de colorear con ficciones lo real. «Ser ao mesmo tempo tão concreto e tão formal» (ROCHA, 1995: 125-6), así certificó Rocha el plus que admiró en el Oliveira de *O Pão*, *Acto da Primavera* y *A Caça*, cercando un más allá de la transparencia que indicaba que un cineasta no debe conformarse con ser sólo un ilusionista, pues su destino lo emparenta más con el del demiurgo abierto al azar y al vértigo ante los materiales a su alcance, «uma quantidade de possibilidades bizarras» (Ídem).

Y es que si la despojamos de vicios semánticos y restricciones históricas, lo que resuena aquí es el fecundo sentido del *collage*, en tanto que obra que entremezcla elementos de diversa procedencia, en tanto que superación del espejismo de la originalidad a partir del trabajo que entresaca la diferencia de lo que en apariencia se repite. Una impureza que en *Acto da Primavera* se proyecta hacia el futuro, tiempo en el que está conjugado su final, brote de vida, resurrección godardiana de la imagen a partir de los restos del archivo intratable (porvenir amenazado como el del recién nacido de *Veredas* o la nueva pareja de *Mudar de Vida*). Según este credo más estético que espiritual puede pensarse con más provecho, por ejemplo, en el aparente giro (más bien una exacerbación de la curiosidad por lo real y su sombra) que Rocha inicia en *A Pousada das Chagas* (1972) –el «auto modernista» (ROCHA, 1995: 135) que revitaliza el Museu de Óbidos a partir de textos, espacios y cuerpos sufrientes que destilan sus humores, deseos y energías–, y cierra en *Si fosse ladrão... roubaba* (2013), celebración libérrima de la virtualidad del propio legado filmico, del que, reventadas sus costuras, ya en amalgama indistinguible obra y vida, se sigue aprendiendo; también en la reapropiación de la cultura popular como resistencia en el primer Monteiro; o servirnos de él para atender a la iluminación de José Manuel Costa cuando observa que los filmes de Campos «são feitos de tudo», «um cinema que se afirma e que se nega como cinema» (COSTA, 2000: 67, 48). Fue precisamente Campos, quien en la no menos pionera *A Invenção do Amor* (1965) expondría, con parecido sentido crítico y moderno al de Oliveira, el resto de máquinas que acompañan a la cámara, esas grabadoras con las que espían a los osados amantes, fuente sonora desde la que se orquestan los contrapuntos de algunas de sus películas más anchas y fecundas, como *Gente da Praia de Vieira*, donde el cine comparece como el Jano bifronte que es, una cara fija en el presente, los testimonios, las denuncias, las opiniones, las escenificaciones; la otra, vuelta al pasado, exhumando la memoria de los habitantes de la zona a partir del remontaje del propio cine de Campos, casi tan perdido, remoto y frágil como los recuerdos más primeros.

¿Qué comienza entonces en *Acto da Primavera*? Nada que ya no hubiera comenzado. En ella se celebra públicamente el cine, su disciplina, su trabajo, la generosidad de su funcionamiento íntimo cuando existe una moral que lo sobrevuela, su acogedora vocación de crisol de los más diversos materiales. De ahí que concite tantas inclinaciones, de ahí que sus espectadores se sientan afortunados, como elegidos. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2000). *Antonio Cámos*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- AA.VV. (1981). *Manoel de Oliveira*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa.
- AGAMBEN, Giorgio (2011). *¿Qué es lo contemporáneo? Desnudez* (17-30). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- DANEY, Serge, OUDART, Jean-Pierre (1977). *Trás-os-Montes. Entretien avec António Reis*. *Cahiers du Cinéma*, 276, 37-41.
- DELEUZE, Gilles (2014). *Soberanía, disciplina y control en los regímenes de imágenes. El poder. Curso sobre Foucault* (381-389). Buenos Aires: Cactus.
- EISENSCHITZ, Bernard (2011). *Encontros, de Pierre-Marie Goulet*. *Trafic*, P.O.L., París, 48-52.
- FOLGAR, José María, GONZÁLEZ, Xurxo, PENA, Jaime (coord.) (2004). *Manoel de Oliveira*. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia, Concello de Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- GRILO, João Mário (2006). *O Cinema da Não-Ilusão. Histórias para o cinema português*. Lisboa. Livros Horizonte.
- NEVES, José (coord.) (2014). *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*. Oporto. Dafne Editorial.
- NICOLAU, Joao (coord.) (2005). *João César Monteiro*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- PARSI, Jacques, BAECQUE, Antoine de (1996). *Conversations avec Manoel de Oliveira*. Paris. Cahiers du cinéma/Éditions de l'étoile.
- PARSI, Jacques (dir.) (2001). *Manoel de Oliveira*. París. Centre Pompidou, Edizioni Gabriele Mazzotta, Torino Film Festival.
- REIS, António (1964). Flashback sobre 'Acto da Primavera'. *Lumière*. Recuperado de: http://www.elumiere.net/especiales/oliveira/01_web/15_reis_oliveira.php
- REIS, António (1974). «Arquitectura do Nordeste». *Cinéfilo*, abril, 24-25. En CUNHA, Paulo (2009). *O Museu da Imagem e do Som. Catálogo Filminho 2009 - Festa do Cinema Galego e Português*. VN Cerveira/Tomiño, 80-85.
- SILVA, Jorge (coord.) (1996). *Paulo Rocha. O Rio do Ouro*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- TURIGLIATTO, Roberto (coord.) (1995). *Paulo Rocha*. Turín. Lindau.
- (Ediciones GPS, Madrid, 2006). *Escribe de cine, literatura y teatro en Diario de Sevilla*, donde colabora desde el año 2000 y donde edita el blog «News from Home». Colaborador en diversas revistas (Letras de Cine, Cámara Lenta, Lumière, So-Film España) y libros especializados (Claire Denis. Fusión fría).

Escenas de luchas de clase en Portugal

Scenes from the class struggle in Portugal

Jaime Pena

RESUMEN

Entre abril de 1974, cuando estalla la Revolución de los Claveles, y 1982, se produjeron 116 películas en Portugal. El ciclo *Despois de abril. Cine português 1974-1982* agrupa y relaciona 11 de esas películas, para ver cómo fueron aquellos convulsos años posrevolucionarios. El autor muestra que ese ciclo no solo posibilita trazar una panorámica sobre el cine de aquellos años, sino también proyectarla sobre el presente, sobre el cine portugués de las décadas siguientes, y sobre ciertas cuestiones de representación que caracterizan a ese cine. Una de las pretensiones del ciclo es reflejar la extrema vitalidad del cine portugués de la época, la variedad de cineastas que, procedentes de muy diversas generaciones (la de los sesenta, la de los setenta, además de Oliveira), confluyen en un momento histórico concreto compartiendo intereses y unas mismas preocupaciones en torno a la concepción de la puesta en escena. Del mismo modo, se observa que si la radicalización política de estos primeros momentos revolucionarios menguará con los años, la radicalización cinematográfica, por el contrario, se acentuará.

PALABRAS CLAVE

Programación de cine, Cine portugués, Revolución de los claveles, Radicalidad política y cinematográfica, Estilo nacional, José Ignacio F. Bourgón, Seixas Santos, Manoel de Oliveira

ABSTRACT

Between April 1974, when the Carnation Revolution started, and 1982, 116 films were produced in Portugal. The Film Series *Despois de abril. Cine português 1974-1982*, gathers together and relate 11 of these films to study those post-revolutionary years of upheaval. The author shows how the series not only enables a panoramic view of the cinema of those years, but projects it on the present, on Portuguese cinema of the following decades and on certain questions of representation of that cinema. One of the purposes of the film series was to show the extreme vitality of Portuguese Cinema of the time, the variety of filmmakers who coming from very different generations (that of the sixties, that of the seventies, besides from Oliveira) converge in a concrete historical moment sharing both interests and concerns around the notion of *mise-en-scène*, and configuring a possible national style. In the same way, the paper observes that the radicalization of these first revolutionary moments will decrease with the years, while the cinematographic radicalization, by contrast, will be accentuated.

KEYWORDS

Film Curatorship, Portuguese cinema, The Carnation Revolution, Political and Filmic Radicalism, National Style, José Ignacio F. Bourgón, Seixas Santos, Manoel de Oliveira

Aunque sea cada cierto tiempo, es muy recomendable volver a las páginas de *El otro cine: recuerdo de José Ignacio F. Bourgón* o, mejor aún, a los artículos originales publicados entre 1981 y 1983 en la sección homónima de la revista *Casablanca* por el crítico, diseñador y programador madrileño José Ignacio F. Bourgón (Madrid, 1951-1988). El volumen publicado por Filmoteca Española en 1989 constituía un homenaje a uno de sus más estrechos colaboradores en forma de recopilación de artículos y un ciclo que incluía películas de, por orden alfabético, João Botelho, John Byrum, Sara Driver, Robert Frank, Amos Gitai, Jim Jarmusch, Johann van der Keuken, Robert Kramer, Manoel de Oliveira, Nicholas Ray, Carlos Rodríguez Sanz y Manuel Coronado, Alberto Seixas Santos, Jorge Silva Melo, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, Gerhard Theuring y Ingemo Engstrom, Wim Wenders e Iván Zulueta. Las películas habían sido realizadas entre 1959 (*Pull My Daisy*, de Robert Frank) y 1982, si bien la mayoría cubrían los años finales de los setenta y principios de los ochenta y habían sido abordadas por Bourgón en sus artículos para *Casablanca*.¹

Este conjunto de textos y películas nos remite a una época singular y bien lejana, una época en la que, para ver determinadas películas, para contactar con sus autores, era necesario viajar. No sería mala idea repetir ese mismo ciclo para contrastar el significado del término “otro cine” en los ochenta y hoy en día. Varias de aquellas películas son hoy accesibles en ediciones en DVD o han conocido una cierta difusión; muchas otras nos exigen igualmente desplazarlos: son películas que todavía hay que buscar, que no vienen a nosotros². Entre ellas cabría citar varias de las portuguesas, en particular las de Seixas Santos y Silva Melo. Como explica el texto biográfico de *El otro cine* (sin firma), Bourgón había vivido «muy de cerca los acontecimientos de la revolución portuguesa, hecho este que, junto con la amistad con directores como Robert Kramer y los Straub», le había llevado a «una radicalización de sus posturas tanto políticas como cinematográficas»³ (1989: 7). Que quede claro que Bourgón no alude en ningún caso a la revolución del 25 de Abril de 1974, la Revolución de los Claveles, ni al cine que de ella pudo haber derivado; más bien, es su espíritu político el que inspira la radicalización de unas formas de producción y representación, formas que Bourgón traslada a sus textos, a sus elecciones de películas y autores, pero también a la programación en festivales, en Filmoteca Española o en los

cines Alphaville.

Volver con cierta asiduidad a las páginas de *El otro cine* me ha llevado a mitificar esta época y, consecuentemente, a preguntarme por lo que ocurrió en Portugal en esos años, los que median en la Revolución de 1974 y 1982. Con este fin, pues muchas veces uno escribe y programa simplemente para encontrar respuestas a cuestiones que le intrigan, en 2013 comencé a preparar un amplio ciclo para el Bafici (Buenos Aires): *Despois de abril. Cine português 1974-1982*. Un ciclo que se programaría coincidiendo con los cuarenta años de la *Revolução dos Cravos*, en abril de 2014, y que abarcaría unas veinte películas producidas en ese periodo, los convulsos años posrevolucionarios. Finalmente, el cierre por obras de la Sala Lugones, la sala de la Cinemateca Argentina, pospuso *sine die* ese proyecto que se iba a nutrir de las copias cedidas por la Cinemateca Portuguesa. En 2015 retomé el ciclo en una versión más sintética para el CGAI-Filmoteca de Galicia (A Coruña). Problemas con la disponibilidad de copias para abril y mayo obligaron a retrasarlo hasta octubre, fecha en la que, por fin, manteniendo el mismo título del ciclo, se pudo programar un conjunto de once películas en diez sesiones. Con respecto al proyecto inicial del Bafici se prescindió de algunos de los títulos que podrían considerarse más comerciales, convencionales o, con la perspectiva de los años, fallidos (pónganse comillas, si acaso, en todos estos adjetivos), películas firmadas por Antonio Pedro Vasconcelos, Lauro Antonio o Luis Filipe Rocha, pero también de otros más o menos representativos de la época: Fernando Matos Silva, Solveig Nordlund, Luis Galvão Teles, etc. Redimensionar el ciclo guardaba relación con las propias magnitudes del Bafici y el CGAI, de Buenos Aires y A Coruña. La película que más lamento no haber podido incluir es *Passagem ou a meio caminho* (Jorge Silva Melo, 1980), que no estaba disponible en el archivo de la Cinemateca Portuguesa y que era una sobre las que Bourgón había escrito en *Casablanca* y que también formaban parte del ciclo homenaje de Filmoteca Española. Como puede verse, ciertas películas aún siguen conservando esa aura de inaccesibilidad.

José de Matos-Cruz contabiliza en *O cais do olhar* (1999) un total de 116 largometrajes en este periodo 1974-1982. Una cifra importante para un país con un nivel de producción siempre bastante reducido. Matos-Cruz es generoso cuando atribuye la condición de largometraje a películas de algo menos de una

1. Únicamente se echa en falta alguna película de George Kuchar.

2. Para no alentar confusiones, la película de Jim Jarmusch que Bourgón comentaba en un artículo de 1981 era *Permanent Vacation* (1980), mientras que en distintos textos de 1982 abordaría a Oliveira, con Francisca (1981), los Straub, con *Trop tôt, trop tard* (1981), Nicholas Ray, a propósito de *We Can't Go Home Again* (1979) o a Wim Wenders por *Reverse Angle: New York City, March 1982* (1982), por citar los nombres más conocidos, los que hoy (2015)

podemos considerar como los más “normalizados”, dicho esto entre comillas y con todas las reservas. El primer artículo de “El otro cine” (octubre de 1981) estaba centrado en *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979) e *Inserts* (John Byrum, 1975).

3. En un párrafo anterior se nos dice que Bourgón entró personalmente en contacto con los Straub en el Festival de Figueira de Foz en 1974: ¡la conexión portuguesa!

hora, si bien hay que reconocer que alguno de los títulos más significativos de estos años no aparecen recopilados en su libro por tratarse a todas luces de cortos o medimetrajados, caso de *O construtor de anjos*, de Luis Noronha de Costa (1978). La película de Noronha da Costa, convertida en un título mítico, es una de las once que conforman *Depois de abril. Cine português 1974-1982*⁴. Los otros diez largometrajes apenas suponen un 8,6% de la producción de esos años, si bien su importancia y significación creo que resulta innegable, sobre todo si, como pretendía, posibilita no solo trazar una panorámica sobre el cine de aquellos años, sino también proyectarla sobre el presente, sobre el cine portugués de las décadas siguientes y, por qué no, sobre ciertas cuestiones de representación que el cine del país vecino siempre ha tenido muy presentes y que, en muy distinto grado, podrían hacerse extensibles a cineastas como Rita Azevedo Gomes, Pedro Costa, Miguel Gomes o João Pedro Rodrigues, conformando así una suerte de estilo nacional, un verdadero cine nacional. Por supuesto, el estilo en sí, muy deudor del teatro y la novela, o que, al menos, plantea una forma de acercarse a las formas de representación literarias muy distintas a las tradicionales, podría rastreadarse ya en la obra de Manoel de Oliveira, al menos desde *Acto de primavera (Acto da Primavera)*, 1962; al mismo tiempo, siempre me he preguntado por la influencia que, como en el caso de José Ignacio F. Bourgón, pudo ejercer la retrospectiva de Straub-Huillet en Figueira da Foz 1974 en todo este cine portugués. Como fuere, el ciclo no tiene una vocación historicista ni su discurso está ordenado cronológicamente. Prevalece en todo caso la vocación divulgadora. De priorizar aquel discurso hubiese sido más recomendable apostar por títulos como *Benilde ou a Virgem Mãe* (1973) en lugar de *Amor de perdição* (1979), como ejemplo de la obra de Manoel de Oliveira o por *Que farei eu com esta espada?* (1975) antes que *Silvestre* (1981), en el caso de João César Monteiro. Pero, sí, el ciclo pretende ser una especie de grandes éxitos en el que muchos de los cineastas representados nunca tuvieron un solo éxito y constituyen en países como España unos auténticos desconocidos. En el fondo, una de las pretensiones del ciclo no era otra que la de reflejar la extrema vitalidad del cine portugués de la época, la variedad de cineastas que, procedentes de muy diversas generaciones (la de los sesenta, la de los setenta, además de Oliveira), confluyen en un momento histórico concreto compartiendo intereses y unas mismas preocupaciones en torno a la concepción de la puesta en escena.

4. Ciclo programado en el CGAI-Filmoteca de Galicia (A Coruña) entre el 7 y el 23 de octubre de 2015.

5. *Visita ou Memórias e confissões* habría constituido dentro del ciclo una buena réplica, la de la propia burguesía ni más ni menos, pues la familia de Oliveira perdió el control de su fábrica tras su toma por parte de sus

De ahí que la decisión inicial de optar por solo una película por director, si bien, finalmente, haya dos películas de Alberto Seixas Santos, por razones que luego explicaré, o que, en el curso de la propia gestión del ciclo, al producirse el fallecimiento de Manoel de Oliveira, surgiese la posibilidad de cerrarlo con su película póstuma, *Visita ou Memórias e confissões* (1982), un verdadero punto de inflexión en la carrera del propio Oliveira y me atrevería a afirmar que del mismo cine portugués al definir el fin de toda una época. Lamentablemente, la limitación de copias existentes, y la avalancha de solicitudes desde todas partes del mundo, imposibilitaron su inclusión. Lejos de apostar exclusivamente por las rarezas, el ciclo busca una combinación entre lo más conocido (Oliveira; Monteiro; quizás también João Botelho; *Deus, Pátria, Autoridade*, un título muy popular en el circuito cineclubista español de los setenta y ochenta) con lo menos conocido o directamente desconocido, incluyéndose en este último apartado aquellas películas como *Trás-os-Montes* (António Reis y Margarida Martins Cordeiro, 1976) de la que se ha oído hablar mucho y se ha leído todavía más, pero que en España ha circulado muy limitadamente. Como siempre, la esperanza es que los títulos más conocidos despierten la curiosidad hacia los menos reconocibles y que los primeros llamen al menos la atención del cinéfilo ocasional.

En líneas generales, el ciclo arranca con dos películas enmarcadas en el mismo momento de la Revolução y se estructura en torno a tres ejes. El primero es el del mismo cambio de régimen, el de la muerte de Salazar, que se anuncia en *Brandos costumes* (1974), y la revisión del Estado Novo, tanto en la película de Alberto Seixas Santos (las imágenes documentales del salazarismo, la historia familiar como microcosmos de un país), como en *Deus, Pátria, Autoridade* (Rui Simões, 1975), documental militante de vocación marxista que propugna el control por parte de la clase trabajadora de los medios de producción⁵. Si la radicalización política de estos primeros momentos revolucionarios menguará con los años, la radicalización cinematográfica, por el contrario, se acentuará. Se puede comprobar en el segundo eje del ciclo, el de los documentales que, partiendo de la observación antropológica, acaban derivando en un cuestionamiento de la propia representación y en lo metanarrativo: *Gente da Praia da Vieira* (António Campos, 1975); esa gran obra maestra del cine de los setenta que constituye *Trás-os-Montes*; y *Nós por cá todos bem* (Fernando Lopes, 1978), una película que el propio Miguel

trabajadores. Oliveira nunca se recuperaría económicamente y la venta de su casa, el tema, la razón de ser de la propia película, no fue sino una consecuencia de esa necesidad imperiosa de saldar muchas de las deudas contraídas.

Gomes reconoce como su principal influencia para *Aquele querido mês de agosto* (2008).

Resulta particularmente notable comprobar la perfecta continuidad entre estos “documentales” y películas de fuerte carga literaria como *Amor de perdição*, *Silvestre*, *Conversa acabada* (João Botelho, 1981) y *A Ilha dos Amores* (Paulo Rocha, 1982), que conforman el tercer eje del ciclo. Si *Trás-os-Montes* y *Nós por cá todos bem* no se entienden sin el referente de *Acto de primavera*, una película como *O construtor de anjos*, con su aproximación al fantástico que debe tanto a Jean Cocteau, parece anticipar el universo de la muy posterior *Os Canibais* (Manoel de Oliveira, 1988). Finalmente, como si de un epílogo se tratase, *Gestos e fragmentos – Ensaio sobre os militares e o poder* (1982) es la segunda e indispensable película de Alberto Seixas Santos del ciclo. Quien rodara la primera película revolucionaria, filmará también su epitafio, un documental en el que Otelo Saraiva de Carvalho, Eduardo Lourenço y Robert Kramer⁶ reflexionan sobre el “fracaso” de la Revolução. Las desilusiones políticas no tienen que ir de la mano de las estéticas. Pasados más de cuarenta años de aquel abril de 1974 sabemos que la revolución dio sus frutos y, lo que es más importante, que estos frutos tuvieron continuidad y aún son bien visibles en el cine portugués de hoy en día.

Películas del ciclo «Después de abril. Cine portugués 1974-1982» (CGAI, 14 de septiembre – 22 de octubre de 2015).

Brandos costumes (Alberto Seixas Santos, 1974)
Deus, Pátria, Autoridade (Rui Simões, 1975)
Gente da Praia da Vieira (António Campos, 1975)
Trás-os-Montes (António Reis y Margarida Martins Cordeiro, 1976)
O construtor de anjos (Luis Noronha de Costa, 1978)
Nós por cá todos bem (Fernando Lopes, 1978)
Amor de perdição (Manoel de Oliveira, 1979)
Silvestre (João César Monteiro, 1981)
Conversa acabada (João Botelho, 1981)
Gestos e fragmentos – Ensaio sobre os militares e o poder (Alberto Seixas Santos, 1982)
A Ilha dos Amores (Paulo Rocha, 1982)

6. El autor, precisamente, de *Scenes from the Class Struggle in Portugal* (1977) y, unos años después, de otra película “portuguesa” como *Doc’s Kingdom* (1988).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURGÓN, José Ignacio F. (1989). *El otro cine: recuerdo de José Ignacio F. Bourgón*. Madrid. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.

MATOS-CRUZ, José de (1999). *O cais do olhar. O cinema português de longa metragem e a ficção muda*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

JAIME PENA

(Miño, A Coruña, 1965) Licenciado en Historia del Arte. Programador desde 1992 del Centro Galego de Artes da Imaxe, la filmoteca de Galicia. Miembro del Consejo de Redacción de la publicación mensual *Caimán Cuadernos del Cine* (anteriormente *Cahiers du Cinéma España*) y colaborador regular de la revista argentina *El Amante*. Autor de *El espíritu*

de la colmena (2004), y *Cine español. Otro trayecto histórico* (2005, junto a José Luis Castro de Paz); coordinador entre otros de *Edward Yang* (2008), *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008* (2009) y *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia* (2007, junto a Carlos Losilla).

Tendencias estéticas del cine portugués contemporáneo

Aesthetic Tendencies in Contemporary Portuguese Cinema

Horacio Muñoz Fernández, Iván Villarrea Álvarez

RESUMEN

El cine portugués contemporáneo se ha convertido en un punto de encuentro privilegiado para varias tendencias estéticas herederas de la modernidad cinematográfica. Cineastas como Pedro Costa, João Canijo, João Pedro Rodrigues, João Rui Guerra da Mata, Miguel Gomes, João Nicolau, Susana de Sousa Dias o Gonçalo Tocha, entre otros, han desarrollado nuevas maneras de narrar alejadas de las convenciones y los dictados comerciales, planteando además a través de sus imágenes la posibilidad de unir identidad nacional y filiación transnacional. Este artículo pretende, por lo tanto, estudiar algunas de las características estéticas y las resonancias visuales que unen a estos cineastas, como son el juego y la experimentación con los géneros, la mezcla del documental y la ficción, la revisión crítica de materiales de archivo y la estética de la lejanía. Estos vínculos han reforzado la posición del cine portugués dentro de la red interconectada de influencias mutuas que ha sustituido en las últimas décadas al viejo paradigma de los cines nacionales, de modo que podríamos decir que el cine portugués contemporáneo aborda sus propias cuestiones nacionales desde el diálogo permanente con otras cinematografías.

PALABRAS CLAVE

Cine Portugués, Géneros Cinematográficos, Ficción Documental, Cine-Ensayo, Metraje de Archivo, Estética de la Lejanía, Cines Nacionales, Cine Transnacional.

ABSTRACT

Contemporary Portuguese cinema has become a privileged meeting point for several aesthetic tendencies inherited from film modernity. Filmmakers such as Pedro Costa, João Canijo, João Pedro Rodrigues, João Rui Guerra da Mata, Miguel Gomes, João Nicolau, Susana de Sousa Dias and Gonçalo Tocha, among others, have developed new forms of storytelling away from mainstream conventions, in which they suggest the possibility of joining national identity and transnational links. This paper, therefore, aims to discuss some of the main aesthetic features shared by these filmmakers, such as the experimentation with genres, the mixture of documentary and fiction, the critical revision of archival footage and the aesthetics of distance. These links have strengthened the position of Portuguese cinema in the interconnected network of reciprocal influences that has recently replaced the old paradigm of national cinemas. Arguably, then, contemporary Portuguese cinema addresses national issues as part of an ongoing dialogue with other film industries.

KEYWORDS

Portuguese Cinema, Film Genres, Documentary Fiction, Film Essay, Archival Footage, Aesthetics of Distance, National Cinemas, Transnational Film

Portugal ha dejado de ser ese polo magnético que atraía a cineastas extranjeros fascinados por su historia reciente –como Robert Kramer o Thomas Harlan– o bien por su cultura –como Alain Tanner o Wim Wenders– para convertirse a partir del año 2000 en uno de los focos estéticos más importantes del panorama cinematográfico internacional. El cine portugués contemporáneo ha multiplicado sus francotiradores, confirmando así el panorama que ya describió el crítico francés Serge Daney en 1981 (2001). La diferencia con respecto al pasado es que este nuevo cine luso se ha convertido en un punto de encuentro privilegiado en el que confluyen y del que emanan diferentes tendencias estéticas del cine contemporáneo, estableciendo relaciones imbricadas y azarosas en forma de ondas con otros cineastas, sin por ello dejar de mirar hacia el presente y el pasado de su propio país de origen. Sus principales cineastas están desarrollando nuevas maneras de narrar alejadas de las convenciones y los dictados comerciales, mientras que «sus imágenes», como ha escrito Glòria Salvadó Corretger, «plantean algunas de las cuestiones más importantes de la modernidad cinematográfica» (2012: 8). No debemos olvidar, no obstante, que en el presente del cine portugués convergen tres generaciones de cineastas heterogéneos, que no forman propiamente ninguna escuela: primero estaría la generación de los 90, a la que pertenecen Pedro Costa, João Canijo, Teresa Villaverde o Manuel Mozos; a continuación la del 2000, en la que podemos incluir a João Pedro Rodrigues, João Rui Guerra da Mata, Susana de Sousa Dias, Miguel Gomes o João Nicolau; y por último una generación más joven, que comienza a filmar después de 2005, en la que se encuadran Gonçalo Tocha, Salomé Lamas o Gabriel Abrantes, entre otros. En nuestra opinión, si queremos captar la importancia y el valor de sus imágenes, debemos alejarnos de los modelos sincrónicos y normalizadores de la Historia, ya que la relación que mantienen entre ellos y sobre todo con la tradición cinematográfica portuguesa –representada por nombres como los de Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, Fernando Lopes, João César Monteiro y muy especialmente António Reis– está lejos de ser jerárquica y unívoca.

Jugar con los géneros

Los cineastas portugueses contemporáneos manifiestan en sus películas un claro deseo de experimentar con los géneros cinematográficos. Sus juegos del cine y con el cine reflejan una concepción autónoma e independiente de este medio. Miguel Gomes y João Nicolau, por ejemplo, juegan con el cine y hacen cine jugando, hasta el punto en que para Nicolau el juego abre espacios de libertad para sus personajes. En un texto sobre este último, Fran Benavente y Glòria Salvadó Corretger hablan incluso de imágenes-juego que nacen tanto de la necesidad de alejamiento y ruptura con una realidad insatisfactoria como de la aparición de momentos musicales inesperados y rupturas

formales que llevan el relato hacia universos de fantasía (2014: 150). De hecho, en toda su filmografía, Nicolau utiliza la música de forma lúdica, ya sea como elemento de ruptura o como «algo que puede hacer avanzar la película» (ALGARÍN NAVARRO y CAMACHO, 2012: 39). Así, en *Canção de Amor e Saúde* (João Nicolau, 2009), el centro comercial Brasília se tiñe de rojo bajo la música de Shirley Collins, y los personajes se mueven entre sus tiendas y pasillos como fantasmas. Esta escena se parece mucho a otra secuencia hipnótica de *Morrer como um Homem* (João Pedro Rodrigues, 2009), en la que los protagonistas salen a cazar gamusinos al bosque y se quedan paralizados por el influjo de la luna escuchando un tema de Baby Dee mientras la imagen también se tiñe de rojo. En estos dos ejemplos, la música funciona como paréntesis temporal que conecta la realidad con lo onírico y lo fantasmal, pero sin duda es en *Morrer como um Homem* en donde el deseo de experimentar con los géneros queda mejor reflejado. El propio comienzo de esta película condensa lo que va a ser, en palabras del propio cineasta, «un filme transgénero en varios sentidos de la palabra» (ÁLVAREZ, et al., 2010). La estética ‘trans’ funciona aquí tanto a nivel diegético como formal, como también ocurre en varias películas de Pedro Almodóvar, puesto que Rodrigues mezcla cine bélico, melodrama y musical en una obra que trata sobre identidad sexual e identidad de género. De hecho, la indefinición genérica de la película es un reflejo de la indefinición que sufre su protagonista, Tonia, un transexual que no se atreve a dar el paso definitivo para convertirse en mujer.

El realismo, mientras tanto, también permite la emergencia de lo fantástico y lo fantasmal en su interior, de modo que esta estética adquiere de pronto una atmósfera irreal, nocturna y abstracta. Un claro ejemplo serían los últimos largometrajes de Pedro Costa, *Juventude em Marcha* (2006) y *Cavalo Dinheiro* (2014), en donde la silueta de Ventura y algunos exteriores oscuros nos remiten a la obra de F. W. Murnau o Jacques Tourneur. El zombi es así una figura clave que resuena, con una clara intención política, en casi toda la filmografía de Costa, ya desde los tiempos de *Casa de Lava* (1994). Los protagonistas de sus películas viven así la condición límbica del zombi: son como vivos-muertos a manos del sistema. Podemos encontrar incluso una alusión casi explícita a esta figura en la segunda parte del corto *Tarrafal* (Pedro Costa, 2007), durante la conversación entre Ventura y su amigo Alfredo. Este último parece estar relatando al primero su terrible experiencia en el campo de prisioneros políticos de Tarrafal, en Cabo Verde, pero Ventura se dirige a Alfredo como si este estuviese ya muerto, como ocurre en muchas otras secuencias de *Juventude em Marcha* y *Cavalo Dinheiro*. Más adelante, los dos personajes están sentados en el exterior de una barraca, sobre un tronco, contemplando un paisaje en el que se distingue al fondo la silueta de los suburbios

de Lisboa. Este espacio, al igual que Fontainhas, es un lugar desconectado de la ciudad y suspendido en el tiempo, un lugar «en donde sus habitantes se encuentran en un interludio entre la vida y la muerte» (SALVADÓ CORRETGER, 2012: 242). Para reforzar esta idea, el propio Costa ha señalado que, durante el rodaje, cuando los protagonistas paseaban por allí, pensaban en el infierno (NEYRAT, 2008: 166). Para este cineasta, por lo tanto, la situación de un deportado o de un preso político es la misma: para ambos el estado de excepción es la regla. En estas circunstancias, el espacio del campo de concentración, como han señalado los filósofos Giorgio Agamben o Reyes Mate, se ha convertido en el símbolo de la política moderna.

En muchas otras obras, estos experimentos con los géneros permiten un diálogo con la memoria del cine y con la memoria histórica portuguesa. Las dos películas que mejor representan esta tendencia son *Tabú* (Miguel Gomes, 2012) y *A Última Vez Que Vi Macau* (João Rui Guerra da Mata y João Pedro Rodrigues, 2012). La primera establece vínculos evidentes con el cine mudo y el cine clásico estadounidense –en concreto, con *Tabú* (*Tabú: A Story of the South Seas*, F. W. Murnau y Robert J. Flaherty, 1931)– mientras explora el pasado colonial portugués. Su prólogo, narrado por el propio Gomes, emplea los códigos del cine mudo y de las actualidades de principios del siglo XX para contarnos la historia de un explorador intrépido y taciturno que, atormentado por el fantasma de su esposa fallecida, terminará dejándose devorar por un cocodrilo que sufrirá su mismo tormento: convertirse en un ser triste y melancólico. Siguiendo esta línea, la segunda parte de la película establecerá claras relaciones de filiación con varios títulos épicos estadounidenses ambientados en África, como *Mogambo* (John Ford, 1953), *Hatari!* (Howard Hawks, 1962) o incluso *Memorias de África* (*Out of Africa*, Sydney Pollack, 1985). *A Última Vez Que Vi Macau*, mientras tanto, adopta una dinámica similar desde su primera escena, en la que vemos una serie de leit-motivs que nos sitúan de inmediato en el terreno del cine negro: unos pies sobre unos brillantes zapatos negros de tacón que caminan lentos y firmes hacia el escenario, la silueta de una figura femenina de espaldas resaltada en la oscuridad, varios tigres que se pasean detrás de ella, y la voz de Jane Russel cantando el tema principal de *Una aventurera en Macao* (Macao, Joseph Von Sternberg y Nicholas Ray, 1952). A partir de este prólogo, *A Última Vez Que Vi Macau* está llena de detalles que remiten a la iconografía cinéfila, comenzando por el zapato solitario que ya aparecía al inicio de *Alvorada Vermelha* (João Rui Guerra da Mata y João Pedro Rodrigues, 2011), y que aquí reaparece como una cita a la película de Sternberg y Ray – los personajes interpretados por Jane Russell y Robert Mitchum en *Una aventurera en Macao* se conocían precisamente cuando la primera lanzaba un zapato por la ventana que alcanzaba certeramente al segundo.

Los dos principales elementos que utilizan Guerra da Mata y Rodrigues para dar ese toque noir a su película son los espacios laberínticos, misteriosos y extraños de Macao y el empleo de una voz en off que evoca los relatos en primera persona de la ficción detectivesca. De hecho, toda la narración de la película descansa sobre estos dos elementos, dado que sus personajes casi nunca aparecen en pantalla: tan sólo podemos oír sus voces y ver los espacios por los que transitan. Guerra da Mata asume el papel de detective, y su dicción consigue transmitir ese aire granítico tan propio de la época dorada del cine negro, «donde los monólogos de los protagonistas se construían también sobre esa mezcla de apuntes poéticos e irónicos, y donde el comentario social y político no estaba ausente pero no era un fin en sí mismo, sino parte de una estructura más elaborada y compleja» (ÁLVAREZ, 2012: web). Además, la presencia elíptica de uno de los cineastas en el interior del relato, a modo de auto-ficción, sitúa *A Última Vez Que Vi Macau* dentro de otro género más, el cine-ensayo, dado que «toda narración en primera persona tiende a ser ensayística», según Philip Lopate, «porque desde el momento en el que un yo empieza a definir su posición y visión del mundo se pone en acción el potencial para el discurso ensayístico» (2007: 68). Por último, el tramo final de la película introduce elementos propios del cine de ciencia-ficción y, más en concreto, del cine de catástrofes, multiplicando de este modo la mezcla genérica de *A Última Vez Que Vi Macau* y, sobre todo, su polisemia discursiva.

Entre el documental y la ficción

Más allá de la mezcla genérica, *A Última Vez Que Vi Macau* también propone una superposición de registros, entre el documental y la ficción, que sería otro de los rasgos estéticos de muchas películas portuguesas actuales. Aquel querido mes de agosto (*Aquele Querido Mês de Agosto*, Miguel Gomes, 2008) sería otra de las películas que mejor trabajan este tipo de hibridación, al combinar esta vez nada menos que dos registros –documental y ficción– y tres géneros –documental etnográfico, melodrama familiar y cine dentro del cine– que invitan a la confusión entre relato y realidad. La película comienza como un documental rodado en Arganil que nos muestra la vida cotidiana estival en la Beira Alta, pero dentro de ese documental aparece en seguida otra realidad, otro nivel, que registra la historia de un realizador –el propio Gomes– obligado a constatar la imposibilidad de su proyecto. Más adelante, a mitad de la película, surge un tercer nivel, y entonces *Aquele querido mes de agosto* se convierte en la ficción que pretendía ser: un melodrama amoroso en el que dos primos adolescentes se enfrentan a las objeciones del padre de ella respecto a su relación (CUNHA, 2014: 122).

El registro documental también se introduce en la ficción dentro de la obra de João Canijo: en *Sangre de mi sangre*

(*Sangue do Meu Sangue*, 2011), los espacios reales, los actores no profesionales y los planos secuencia refuerzan el realismo del relato, una indagación sobre la identidad social y económica de una familia de clase baja. Canijo se beneficia de la ligereza y el bajo coste de la tecnología digital para reforzar el lado documental de la ficción, que permite una nueva relación con el espacio y el tiempo de rodaje. La posibilidad de esperar facilita así la inscripción de lo real en un universo ficticio, o bien la inscripción de la ficción en un universo real. De forma similar, en el caso de Pedro Costa, Cyril Neyrat ha declarado que lo que resulta más perturbador de *No Quarto da Vanda* (2000) es que una realidad tan dura como la mostrada esté vinculada a la ficción por la forma de hablar de la gente, la puesta en escena o la luz: «Las palabras ‘ficción’ y ‘documental’ se caen porque quizá tenemos el más fuerte de los documentales, pero con una construcción y un tipo de creencia que proviene enteramente de la ficción, de una tradición de ficción» (NEYRAT, 2008: 82). En *Juventude en Marcha*, sin embargo, Costa se sitúa del lado de la ficción de la ficción-documental, adoptando un estilo más radicalizado. Aquí, la reescritura de lo real le lleva a articular una serie de situaciones que estilizan lo real hasta convertirlo en una imagen que roza la abstracción (QUINTANA, 2011: 159). Para Ángel Quintana, este cambio resulta sintomático dentro del cine contemporáneo: «en un momento en que todo puede convertirse en imagen, la cuestión esencial consiste en ver cómo esas imágenes de ficción, que no han perdido nada de su carácter documental primigenio, pueden ser consideradas como la recreación de un mundo que hacen más visible» (*ibid.*: 161).

Las obras de estos cineastas demuestran que la diferencia entre el documental y la ficción no está en que uno esté del lado de lo real y otra del lado de la imaginación, sino que, como apunta Jacques Rancière, el documental ya no trata lo real como un efecto a producir, sino como un hecho que es necesario comprender: «lo real es siempre objeto de una ficción, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible» (2010: 78). La ficción, mientras tanto, no da origen a un mundo imaginario opuesto al real, sino al «trabajo que opera disensos, que cambia los modos de presentación sensible, y las formas de enunciación, al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, entre lo singular y lo común» (*ibid.*: 68). Esta indefinición voluntaria de la frontera entre el documental y la ficción conlleva, en última instancia, una mutación en los postulados de la historia del cine que han privilegiado la ficción (y la narración) como un elemento esencial, proponiendo así una nueva genealogía para el cine contemporáneo ya sea a nivel portugués o bien a nivel mundial.

Revisar el archivo

Lo real no sólo se filtra en las imágenes a través de su registro directo, sino también mediante la revisión de distintas clases de archivos. *Fantasia Lusitana* (João Canijo, 2010), por ejemplo, remonta noticieros de propaganda filmados entre 1939 y 1945, centrándose sobre todo en aquellas imágenes en las que aparecen las fuerzas armadas y los grandes eventos organizados por el Estado Novo. El resultado es una representación edulcorada de aquella época que Canijo cuestiona a través de un comentario compuesto por textos de refugiados políticos en tránsito a través de Portugal que ponen de manifiesto la falsa ilusión de esa imagen idílica.

La obra de Susana de Sousa Dias, por su parte, también se construye a partir de la exploración del archivo salazarista. *Natureza Morta* (2005) consiste en un montaje de imágenes de noticieros del régimen y archivos policiales, pero al contrario que en *Fantasia Lusitana*, este montaje no contiene ningún comentario. En su lugar, Susana de Sousa Dias emplea procedimientos formales con los que busca provocar un cierto extrañamiento en la significación de los archivos, por lo que su trabajo, en este sentido, es más material que el de Canijo. El objetivo de la cineasta es mostrar la cara oculta de la dictadura a través de las imágenes fabricadas y creadas por el régimen, y para ello fuerza una relectura de los materiales mediante reencuadres, ralentizaciones, juegos de montaje y de sonido. Su siguiente obra, *48* (Susana de Sousa Dias, 2009), está compuesta por poco más que fotografías policiales, pero en esta ocasión superpone el relato de las víctimas a las imágenes, que rememoran su encarcelamiento y, sobre todo, las torturas a las que fueron sometidas por la PIDE (Policía Internacional e de Defesa do Estado). De este modo, Susana de Sousa Dias utiliza los rostros de las víctimas como catalizador para revelar una memoria relegada al olvido (AMBRUÑEIRAS, 2013: 179).

Las imágenes de *48* nos remiten a la estética de la fotografía judicial, que convierte el rostro en documento de identificación, control social y disciplina. Como explica Iván García Ambrunheiras, la directora fuerza esa estética objetiva mediante la exploración intensiva de los rostros: «cada pequeña fotografía es magnificada por las dimensiones de la pantalla y por la duración en la imagen» (*ibid.*: 178). Por una parte, la ralentización de las imágenes obliga a la relectura de estos documentos; por otra parte, el reencuadre de estas fotografías mediante pequeños movimientos de cámara impugna el encuadre institucional positivista, así como el anonimato de los rostros. Según Georges Didi-Huberman, el juego con el encuadre es el modo más sencillo del que dispone el aparato fotográfico para sembrar la crisis en el aparato institucional: «Basta desplazarse apenas –voluntariamente o no–, alejarse o acercarse un poco en demasía, para ver surgir el exceso del

sistema. O para producir, en el encuadramiento simbólico, un desencuadre que deja lugar a la imaginación» (2014: 72). Susana de Sousa Dias consiguió que estos movimientos fuesen casi imperceptibles ralentizando al 1% las imágenes en la sala de montaje. De no ser por ellos, la película duraría 7 minutos en lugar de 93. Como señala la cineasta, «estos siete minutos fueron por lo tanto estirados en función de la duración de las entrevistas» (DIAS, 2012: web).

Otra forma en la que Susana de Sousa Dias altera el estatus policial de las imágenes es mediante los testimonios y los recuerdos de las víctimas que reaccionan ante el reencuentro con sus rostros: cada uno implica una historia personal y unos recuerdos determinados que habían sido reprimidos por la historia oficial. Al montar estos relatos creando una macroestructura cronológica, la cineasta encaja perfectamente en la categoría de *El artista como historiador benjaminiano* analizada por Miguel Á. Hernández-Navarro: para este tipo de artistas, hacer historia es un acto de memoria, «una actuación en el pasado y una toma de postura en el presente, pero también un acto de Historia, una escritura del tiempo, una materialización del pasado en el presente» (2012: 42). Desde esta perspectiva, el trabajo con el archivo y la memoria oral que realiza Susana de Sousa Dias revela que el verdadero rostro de la historia siempre ha sido el olvido y las víctimas.

Otros cineastas más jóvenes, como Miguel Gomes o Gonçalo Tocha, también trabajan con el archivo: Gomes con intenciones irónicas y redentoras, y Tocha ante la necesidad de crear una memoria futura para la isla de O Corvo. En el cortometraje *Redemption* (Miguel Gomes, 2013), el primero utiliza materiales ajenos de distinta procedencia sobre los que oímos cuatro cartas leídas por cuatro voces en cuatro idiomas diferentes: portugués, italiano, francés y alemán. El pasado colonial portugués reaparece en la primera mediante un montaje de imágenes registradas en Portugal a principios de los setenta, sobre las que la voz en off de un niño lee una carta dirigida a sus padres, que son colonos en África, contándoles cómo se vive en la antigua metrópoli tras haber regresado de las colonias. Más adelante, en la segunda carta, leída en italiano, un hombre recuerda un viejo amor de adolescencia; en la tercera, en francés, un padre pide perdón a su hija por sus continuas ausencias; y finalmente, en la última, en alemán, una mujer recuerda el día de su boda en 1976 y la primera vez que fue a ver la ópera de *Parsifal* de Richard Wagner (1882). Desconocemos la identidad de los emisores de estas cartas hasta el final de la película, y su descubrimiento nos obligará a repensar las imágenes y la intimidad de los discursos pronunciados, puesto que los emisores son Pedro Passos Coelho, Nicolas Sarkozy, Silvio Berlusconi y Angela Merkel. Los sentimientos expresados por estas cuatro figuras políticas tienen el aire lúdico y el poso

irónico habitual en la filmografía de Gomes. La irrupción de lo ficticio al final del metraje, así como la mezcla de materiales de diferente procedencia, desestabiliza el contenido original de las imágenes, que Gomes utiliza de forma performativa: crea un nuevo objeto a partir del metraje original que, al ser atravesado por otros discursos, favorece una lectura política que se mueve entre el humor y la amargura (WEINRICHTER, 2009: 105).

Con respecto a Gonçalo Tocha, el material que rueda para su documental *É na Terra não é na Lua* (2011) en la isla de O Corvo –la más pequeña y lejana del archipiélago de las Azores– se transforma de forma automática en el único archivo existente en la isla, puesto que esta carecía hasta el momento de cualquier otro tipo de registro audiovisual, como él mismo ha explicado:

Por eso presentía que todo lo que grababa era especial e importante. Siempre filmaba los cambios en los edificios o las llegadas y salidas de gente, porque tenía la sensación de que todo eso quedaría para una memoria futura. Y como lo tenía todo clasificado por fechas y acontecimientos, llegué a pensar que no haría un filme, sino un archivo gigante sobre O Corvo. Tuve incluso la idea de quedarme diez años allí para filmarlo (PAZ MORADEIRA, 2014: 194).

Los archivos, normalmente, se conciben como un medio de conservar el pasado en el presente, pero al mismo tiempo también son, como explica Boris Groys, las máquinas de transportar el presente al futuro (2014: 147). Por eso, ante la imposibilidad de preservar el pasado de O Corvo, Tocha idea el dispositivo de su documental como un modo de dialogar con el futuro.

La estética de la lejanía

É na Terra não é na Lua se inicia con la llegada en barco del cineasta a la isla, que aparece por primera vez en pantalla, de modo sintomático, vista desde el mar. Glòria Salvadó Corretger, en su estudio *Espectres Del Cinema Português Contemporani*, explica que la presencia del mar en el cine portugués ha sido siempre una constante: «un mar que se revela como un contenedor de tiempos cruzados, de Historia, de muerte vinculado a un substrato literario y a un imaginario mitológico legendario» (2013: 84). En este sentido, la imagen del mar asociada al viaje y al deseo de lejanía reaparecen en muchos títulos recientes portugueses: en *Balaou* (Gonçalo Tocha, 2007), el cineasta se embarca en un viaje desde las Azores hasta Lisboa a bordo de un pequeño velero capitaneado por un matrimonio que, a lo largo de los años, ha hecho del «zigzag» marítimo su forma de vida. Tocha se había desplazado a la isla de São Miguel en busca de sus raíces tras el fallecimiento de su madre,

pero su retorno al continente, a Lisboa, no tiene día de llegada. Según Beru, el capitán del barco, en un velero hay que tener tiempo, porque nunca se puede ir más rápido que el viento [Imagen 7]. Durante la travesía oceánica, Tocha se pregunta varias veces «¿por qué ir a las Azores?, ¿por qué estoy en este barco?», aunque la respuesta, su deseo de lejanía, precede al viaje: «sólo quiero partir», dice a los quince minutos de película, «irme directamente, y quedarme atrapado en el mar». Como hemos visto, Tocha regresará a las Azores en *É na Terra não é na Lua*, pero esta ya no es una película marítima, aunque sí incluya un retorno a lo que el cineasta denomina un «desconocido imaginado»: la película, si bien expresa la necesidad de crear archivo y memoria en la isla de O Corvo, también alude a los antiguos viajes de antropología imaginaria. Su propio título nos remite a las narraciones de los viajes lunares como ejemplo por excelencia de lejanía: la luna aparece aquí como lugar apartado, lejano, fantástico y mitológico, pero también como un lugar familiar (PRETE, 2010: 186).

Este mismo deseo de lejanía está asociado en el cine de João Nicolau al deseo de aventura y a la necesidad de huir de la vida cotidiana. Como explican Fran Benavente y Glòria Salvadó Corretger, los viajes de los navegantes portugueses que se lanzaron a descubrir el más allá, los mismos a los que Manoel de Oliveira dedicó una conocida trilogía [*Palavra y utopía* (*Palavra e Utopia*, 2000), *O Quinto Imperio* (2004), y *Cristóvão Colombo – O Enigma* (2007)], resuenan también en *A Espada e a Rosa* (João Nicolau, 2010). El cine de Nicolau, no obstante, está más cerca del de João César Monteiro, con quien trabajó como ayudante, sobre todo en lo que se refiere a la representación del mar: para Benavente y Salvadó Corretger, *A Espada e a Rosa* podría considerarse como el contraplano de *À Flor do Mar* (João César Monteiro, 1986), «ya que el filme parece construido sobre el proyecto de mostrar aquello que en la película de Monteiro constituye un inquietante y misterioso fuera de campo: la vida a bordo de un barco fantasma» (2014: 155). Manuel, el protagonista de *A Espada e a Rosa*, se embarca en una carabela del siglo XV huyendo de un presente rutinario, aburrido y casi hostil. Su insatisfacción vital es lo que impulsa su necesidad de aventura y su decisión de unirse a una especie de comunidad pirata, despidiéndose así de su trabajo y del recuerdo de una relación fracasada. En *Balaou*, el dibujo de un pirata se sobreimpresionaba en la imagen, y la voz del capitán del barco le decía al cineasta que los piratas todavía existen. Los nuevos piratas, en *A Espada e a Rosa*, viajan en carabela y «pueden tener todas las provisiones materiales y todos los bienes necesarios» gracias al uso de una sustancia fantástica: el Plutex (ALGARÍN NAVARRO y CAMACHO, 2012: 41). Hacia el final del metraje, el ex pirata Rosa les ofrecerá el paraíso que habían buscado, en donde encontrarán «sueño, amor, arte y ciencia, literatura, música, tecnología, café y ron»:

El final es casi edénico. No falta nada, parecen tener de todo en esa gran propiedad magnífica. Por algún motivo a Manuel eso no le llega. Entonces parte con el mapa, asumimos que tiene que buscar otras cosas. Es un poco lo que le hizo dejar su vida anterior. Por eso cuando presento el filme hablo un poco de los temas relacionados con las utopías, pero también de la perdición. (ALGARÍN NAVARRO y CAMACHO, 2012: 41).

Esta ilusión de cambio y de alteridad utópica parece agotarse con el fin del verano y del viaje, dando lugar a un sentimiento de melancolía que sólo puede aplacarse mediante el retorno, entendido en sentido geográfico y cronológico. Por eso, en *A Última Vez Que Vi Macau*, el viaje transporta a sus directores no sólo hacia Extremo Oriente, sino sobre todo hacia el pasado personal y colonial portugués. La infancia de João Rui Guerra de Mata transcurrió realmente en Macao, y por eso la cámara visita sus lugares de memoria mientras su personaje busca a su amiga por la ciudad: su antigua casa, su colegio, el restaurante en el que solía comer con sus padres... Volver a Macao, para él, es volver al periodo más feliz de su vida, una forma de recuperar sus recuerdos perdidos. Sus comentarios transmiten así un fuerte sentimiento de nostalgia en el que las imágenes familiares se entremezclan con la extrañeza de visitar un mundo desligado del nuestro, cuyo sistema de signos nos resulta completamente ajeno.

Conclusión: Relaciones internacionales

Todos estos vínculos estéticos y resonancias visuales entre distintos cineastas portugueses forman, junto con otros vínculos de carácter profesional que nacen de la necesidad, el pragmatismo y la amistad, una red interconectada que ha sustituido en las últimas décadas a lo que antes se entendía como cine nacional. El cine portugués contemporáneo es así un cine anclado en su país de origen que dialoga abiertamente con otras cinematografías: por ejemplo, el regreso a la infancia que proponen Miguel Gomes en algunas de sus obras, como *A Cara que Mereces* (2004), o João Nicolau en su reciente corto *Gambozinos* (2013), nos hace pensar en Wes Anderson; la presencia de conspiraciones y conjuras en las películas de Nicolau nos remite a la obra de Jacques Rivette; la tendencia de Gomes a concebir sus trabajos como la suma de varias piezas o partes le situaría cerca de Apichatpong Weerasethakul; su trabajo performativo con materiales ajenos en *Redemption* mantiene claras filiaciones con *Human Remains* (Jay Ronsenblatt, 1998); la revisión de la imagen cinematográfica de la dictadura que emprenden tanto João Canijo en *Fantasia Lusitana* como Susana de Sousa Dias en toda su obra coincide en el tiempo con el trabajo análogo de Andrei Ujică en Rumanía; la (con) fusión entre documental y ficción que encontramos en el cine

de Pedro Costa está también presente en las películas de Jia Zhang-ke, Naomi Kawase, Sharon Lockhart o Lisandro Alonso, entre otros; y por último, los lugares a punto de desaparecer que filma Costa en *No Quarto da Vanda* conectan con otros títulos y cineastas contemporáneos que han sentido la necesidad –o la obligación– de filmar procesos de cambio urbano, como José Luis Guerín, Wang Bing o Jia Zhang-ke, cineastas que han convertido la ruina en una metáfora de la violencia espacial tardocapitalista.

Estas relaciones con el exterior, incluso cuando no son completamente conscientes, sitúan al cine portugués dentro del entramado transnacional que caracteriza al audiovisual contemporáneo. Los compartimentos estancos del pasado se convierten ahora en redes superpuestas que se amplían de lo local a lo global, de forma que estudiar el cine portugués hoy no significa hablar de un grupo de cineastas únicamente obsesionados y ensimismados con su propia identidad, sino comprender cual es su posición dentro de esas redes. Por lo

tanto, podríamos cerrar este artículo afirmando que el cine portugués contemporáneo aglutina algunas de las tendencias clave del cine actual, como son el comentado juego con los géneros, la mezcla del documental y la ficción, la revisión crítica de materiales de archivo y la fuga voluntaria hacia mundos fantásticos. Estas tendencias, sin embargo, no son exclusivas del cine portugués, sino que son compartidas con otros cines nacionales que también presentan una clara vocación transnacional. A partir de este ejemplo, podemos concluir que el futuro de los pequeños cines nacionales depende de su mayor o menor grado de conexión con las grandes redes estéticas globales. De este modo, cuanto mayor sea esa conexión, mayor será la difusión de las películas y, en definitiva, más posibilidades tendrá un país y una cultura de ocupar un lugar relevante dentro de la geopolítica del cine.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALGARÍN NAVARRO, Francisco y CAMACHO, Alfonso (2012). «Entrevista con João Nicolau: Aquí tenemos de todo: sueño, amor, arte, ciencia, literatura, música, tecnología, café y ron». *Lumière* N° 5, pp. 29-48. http://www.elumiere.net/numero5/num05_issuu.php

ÁLVAREZ, Cristina; LAHERA, Covadonga G., CORTÉS, Jesús (2010). «Entrevista a João Pedro Rodrigues», *Cine Transit*, consultado 14 de abril de 2015 <http://cinetransit.com/entrevista-a-joao-pedro-rodrigues/>

ÁLVAREZ, Cristina (2012). «A Última Vez Que Vi Macau. The Macao Gesture.» *Cine Transit*, consultado 27 de noviembre de 2014 <http://cinetransit.com/a-ultima-vez-que-vi-macau/>

AMBRUÑERIAS, Iván G. (2014). «Explorando la memoria traumática: Susana de Sousa Dias y el archivo salazarista». MUÑOZ FERNÁNDEZ, Horacio y VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván (ed.). *Jugar con la memoria: el cine portugués en el siglo XXI* (pp.162-186). Cantabria: Shangrila.

BENAVENTE, Fran y SALVADÓ CORRETGER, Glòria (2014). «Showtime! Jugar con João Nicolau». MUÑOZ

FERNÁNDEZ, Horacio y VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván (ed.). *Jugar con la memoria: el cine portugués en el siglo XXI* (pp.136-162). Cantabria: Shangrila.

CUNHA, Paulo (2014). «Miguel Gomes, el cinéfilo.» MUÑOZ FERNÁNDEZ, Horacio y VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván (ed.). *Jugar con la memoria: el cine portugués en el siglo XXI* (pp.108-136). Cantabria: Shangrila.

DANEY, Serge (2001). *La maison cinéma et le monde. 1. Le Temps des Cahiers*. Paris: P.O.L.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.

GROYS, Boris (2014). *Volverse público: las transformaciones del arte en ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.

HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Á. (2012). *El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.

LOPATE, Philip (2007). «A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo». WEINRICHTER, Antonio (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo* (pp.66-89). Navarra: Gobierno de Navarra, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra.

MORADEIRA PAZ, Víctor (2014). «Gonçalo Tocha, un cineasta insular». MUÑOZ FERNÁNDEZ, Horacio y VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván (ed.). *Jugar con la memoria: el cine portugués en el siglo XXI* (pp.186-198). Cantabria: Shangrila.

NEYRAT, Cyril (ed.) (2008). *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata*. Barcelona: Intermedio

PRETE, Antonio (2010). *Tratado de la lejanía*. Valencia: Pre-textos.

QUINTANA, Àngel (2011). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.

RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago Ediciones.

SALVADÓ CORRETGER, Glòria (2012). *Espectres del cinema*

portugués contemporani: Història i fantasma en les imatges. Mallorca: Lleonard Muntaner.

SOUSA DIAS, Susana de (2010). «Cinèma du Réel: Susana de Sousa Dias (II) 48, de Susana de Sousa Dias por Susana de Sousa Dias.» *Lumière*, consultado 27 de noviembre de 2014, http://www.elumiere.net/exclusivo_web/reel12/sousa_02.php

WEINRICHTER, Antonio (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Navarra: Gobierno de Navarra, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra.

HORACIO MUÑOZ

Doctor en filosofía y licenciado en comunicación audiovisual por la Universidad de Salamanca. Escribe en la revista digital *A Cuarta Pared* y es autor del blog laprimeramirada.blogspot.com.es. Ha publicado artículos en las revistas científicas *Archivos de la Filmoteca*, *Cine Documental* o *Caracteres*; ha

participado en diferentes volúmenes colectivos –como por ejemplo *Las distancias del cine* (Shangrila, 2014) o *Pier Paolo Pasolini. Una desesperada vitalidad* (2015)– y ha coeditado el libro *Jugar con la Memoria. El Cine Portugués en el Siglo XXI* (Shangrila, 2014). Horaciomunozfernandez@gmail.com

IVÁN VILLARMEA

Profesor visitante de Lenguaje y Producción Cinematográfica en la Universidad Estatal de Milagro (Ecuador). Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza, y licenciado en Periodismo y en Historia Contemporánea por la Universidad de Santiago de Compostela, acaba de publicar el libro *Documenting Cityscapes. Urban Change in Contemporary*

Non-Fiction Film (Wallflower Press, 2015). Además, desde 2013, codirige la revista digital *A Cuarta Pared*, para la que ha coeditado el volumen *Jugar con la Memoria. El Cine Portugués en el Siglo XXI* (Shangrila, 2014). ivillarmea@gmail.com

Susana de Sousa Dias y los fantasmas de la dictadura portuguesa

Susana de Sousa Dias and the ghosts of the Portuguese dictatorship

Mariana Souto

RESUMEN

Este artículo investiga el trabajo de Susana de Sousa Dias como uno de los exponentes del cine portugués hecho sobre la dictadura de Salazar. *48* (2009) y *Natureza Morta* (2005) utiliza retratos de prisioneros políticos y *found footage* de la policía para criticar y reflexionar sobre el régimen y sus consecuencias en la vida de la gente. Así, la cineasta construye un discurso que resiste desde el interior, convirtiendo el material del gobierno en su propia arma. El artículo argumenta a partir de la descripción del trabajo de Sousa Dias sobre el montaje y el diseño de sonido (por ejemplo el cambio de velocidad de las imágenes, la luz, los lentos fundidos, la banda sonora compuesta por ruidos disonantes) que esas películas establecen una atmósfera fantasmagórica y parecen ser parte de lo que llamamos “documentales de terror”.

PALABRAS CLAVE

Documental, cine portugués, dictadura de Salazar, *found footage*, fotografía, 48.

ABSTRACT

This article seeks to investigate Susana de Sousa Dias' work as one of the exponents of the Portuguese cinema made about the Salazar dictatorship. *48* (2009) and *Natureza Morta* (2005) utilize portraits of political prisoners and found footage from the police in order to criticize and reflect upon the regime and its consequences on people's lives. Thus, the director produces a discourse that resists from the inside, turning government material into her own weapons. Describing Sousa Dias' work in editing and sound design (for instance the change of speed of the images, the lighting, the slow fades, the soundtrack composed of dissonant noises), the paper argues that these films set a phantasmagoric atmosphere and seem to be part of what we call “horror documentary”.

KEYWORDS

Documentary, Portuguese cinema, Salazar dictatorship, found footage, photography, 48.

La dictadura de António Salazar, que terminó hace más de cuarenta décadas con la Revolución de los Claveles, todavía hoy deja huellas tanto en el arte como en la sociedad portuguesa. A menudo el cine contemporáneo portugués aborda este periodo histórico desde diferentes perspectivas estéticas, y así películas de ficción como *Cavalo Dinheiro* (Pedro Costa, 2014) o *Tabu* (Miguel Gomes, 2012), o documentales como *Linha Vermelha* (José Filipe Costa, 2012), tratan esa cuestión de maneras distintas, sutil y directamente, focalizando en temas tan diversos como las guerras coloniales, la inmigración africana, el proceso revolucionario y la colonización. Actualmente, entre los directores que se ocupan del Estado Novo, Susana de Sousa Dias es uno de los exponentes, pues la dictadura es el epicentro de sus películas *Natureza Morta* (2005) y *48* (2009).

La mirada en esas películas se caracteriza por una distancia histórica, radicalmente distinta de la del cine realizado tras la caída del régimen. *Torre Bela* (Thomas Harlan, 1975), *As armas e o povo* (Union of cinema workers, 1975), *Cenas da luta de classes em Portugal* (Robert Kramer and Philip Spinelli, 1977), y *O bom povo português* (Rui Simões, 1981), por ejemplo, se hicieron en el calor del momento y están dotadas de un halo de excitación y urgencia. Manifestaciones, discursos públicos, el movimiento de la masa, celebraciones en las calles, y entrevistas con grandes multitudes están presentes en la mayoría de aquellos filmes. Algunos de ellos usan imágenes temblorosas o *found footage* de cineastas amateurs. Con un poderoso sentido de la espontaneidad, estas películas son testimonio de un momento único y especial en la historia portuguesa. Intentan pensar sobre el *Estado Novo* dejando atrás la dictadura, y reescriben los hechos de aquellos años.

Susana de Sousa Dias parte de lo estético y crea un modo específico de sumergirse en este mismo periodo. Sus películas poseen una cierta sobriedad, una sensación de luto, incluso una introversión -lo que puede relacionarse con su pertenencia a otro periodo histórico, años antes de la era Salazar y de su caída, así como con un contexto social de individualización y perspectivas microhistóricas-. Mientras las películas de los 70 se forjaron a partir de tendencias macrohistóricas y sociológicas, dedicadas a la representación de los grupos (el pueblo portugués, los soldados, los marinos) con pinceladas de individualidad, y la interpretación del proceso revolucionario como un problema de lucha de clases (el fascismo como imposición de la clase dominante y la revolución como subversión de la clase obrera), Sousa Dias se centra, principalmente en *48*, en la subjetividad a través de las historias y los recuerdos de los prisioneros de manera individual.

Su primer largometraje, *Natureza Morta*, combina el uso de fotografías (del archivo del PIDE-DGS -“Policía Internacional e de Defesa do Estado/Direção Geral de Segurança”, la policía política del régimen-) con imágenes en movimiento (de Salazar, actos oficiales, manifestaciones populares, todas de una variedad de fuentes como reportajes, películas de propaganda, registros televisivos, etc.). La cineasta modifica la velocidad de las imágenes, las ralentiza hasta parecer más fotografías que vuelven a la vida que una película en *slow motion*. Y si pensamos en ellas como “fotografías en movimiento”, parece como si estuviesen extrañamente provistas de volumen y profundidad. Además, la directora usa largos fundidos -la cinematografía parece iluminada por una vela, y las personas emergen de la oscuridad, otorgándoles un aspecto similar a una aparición, o fantasma-.

El sonido de *Natureza Morta* también está ralentizado. La banda sonora está compuesta por sonidos disonantes y poco familiares; algunos de ellos parecen sonidos de portazos, o de bisagras viejas y chirriantes, así como de cadenas. Por eso, la banda sonora está de alguna manera desconectada de las imágenes; trabajando dentro del imaginario de las casas embrujadas y las películas de terror, su objetivo parece ser crear una atmósfera de peligro, tortura y miedo. Incluso aunque la película esté categorizada como documental, tiene una gran dosis de abstracción y experimentación, al igual que de elementos de las películas de miedo propias del campo de la ficción. Así, desde esa perspectiva, quizá podríamos decir que *Natureza Morta* es un filme de terror, y en ese sentido es posible rastrear una filiación con *O bom povo português*, que también usa imágenes muy ralentizadas y ruidos, transmitiendo una idea de extrañamiento y de fantasmagórico. Esos efectos en la película de Rui Simões, realizada en 1981, también parece poner en perspectiva las imágenes de la Revolución de los Claveles, pero en este caso tiende a la ironía. Montada pocos años después de los otros filmes previamente mencionados y pasado el momento de euforia, *O bom povo português* contempla la Revolución con una dosis de frustración por su desarrollo. Al final, el poder no fue a la gente, contrariamente a algunas expectativas socialistas.

Como Simões, Susana de Sousa Dias usa material producido por el propio Estado Novo, pero subvierte sus intenciones principales. Con la manipulación de las imágenes y sonidos del Poder, ella produce un discurso que se refleja en ello y resiste desde el interior, convirtiendo el *found footage* del gobierno en sus propias armas -con similitudes y diferencias a los gestos de Harun Farocki y Andrei Ujica en algunas de sus películas realizadas con *found footage*-. La idea de trabajar con los retratos de los prisioneros políticos, presente en partes de *Natureza Morta*, se convierte en central en su siguiente

película, *48* (2009). Su tercer y más conocido filme tuvo una positiva recepción en festivales alrededor del mundo y ganó el Gran Premio del Cinéma du Réel en 2010. Este documental está completamente fabricado con los retratos de identificación del PIDE y los testimonios de esa misma gente, entrevistados años más tarde por la cineasta. Mientras vemos las imágenes de fotografías estáticas en blanco y negro, escuchamos las voces del presente. Ellos son supervivientes de la dictadura, y viven en libertad algunas décadas después de la Revolución de los Claveles. El título *48* hace referencia a la duración del Estado Novo –desde 1926 a 1974, la dictadura más larga del Oeste de Europa en el siglo XX–.

48 se construye alrededor de este dispositivo extremadamente sencillo y minimalista. Sin embargo, el filme es muy riguroso, ya que está limitado a sus propias reglas durante casi todo el metraje, con pequeñas variaciones. Tras la aparente simplicidad del dispositivo, hay un exhaustivo trabajo de investigación así como una meticulosa concepción del montaje y del diseño de sonido. El montaje dedica largo tiempo a cada fotografía y también a los silencios entre el discurso de los personajes. Cada retrato aparece y desaparece a un ritmo suficientemente lento, así que los espectadores pueden observar e investigar aquellas caras y expresiones con mucha atención, comparando o haciendo asociaciones con las palabras que escuchan. A veces el tiempo dura lo suficiente para que los rostros se conviertan en formas abstractas, o líneas, contrastando puntos de luz y sombra.

Después de todo, el tiempo y la duración son importantes en la película –uno de los aspectos más violentos de la dictadura portuguesa, como decíamos, es precisamente su duración, *48* largos años. Algunas de las personas entrevistadas por Sousa Dias crecieron en prisión. En otros casos, podemos ver, entre las fotos de diferentes épocas, un envejecimiento prematuro y forzado, debido a las condiciones adversas de los prisioneros. En otras palabras, la película captura no solo el envejecimiento que ocurre naturalmente en prisión, sino también aquel que ocurre como consecuencia de la falta de libertad. La lenta fusión entre las fotografías del rostro joven y del viejo de la misma persona muestra la resistencia de los años en prisión. El tiempo deforma a las personas.

Además de los silencios ya mencionados, la banda sonora de *48* se compone de pequeños ruidos que salen del contexto de la entrevista en el presente (un reloj, algún coche en la distancia,

una persona tocando un objeto, movimientos de la ropa, etc.). Los testimonios no se han registrado en un estudio, con un audio limpio, sino en un ambiente que evoca cierta intimidad, quizá una casa. Los ruidos, de esta forma, contribuyen a la construcción del espacio cinemático –el espectador puede sentir la situación de copresencia entre el entrevistador y el entrevistado que acontece en algún lugar del mundo–.

Si durante el régimen el silencio era a la vez una imposición y una estrategia («el silencio es por excelencia el llanto de la muerte y la palabra del prisionero político: condenado al silencio, que es también su forma de resistir a la tortura¹») (LEANDRO, 2012:35), ahora la palabra recupera su fuerza. El discurso no se usa como un interrogatorio, contra la voluntad del militante, sino como testimonio a su favor.

Algunos de los entrevistados en *48* mencionan que la posibilidad de resistencia en la cárcel era el silencio o su propia expresión facial. «No podemos escapar a que nos fotografien, pero podemos elegir qué cara ponemos», dice uno de ellos. El rostro es el lugar del enigma, la pantalla de las marcas del tiempo, a veces el lugar de una contradicción (como el caso de una joven que sonríe para la foto de un policía y se siente culpable por ello). En su ensayo sobre la expresión facial, Deleuze y Guattari (1996) dicen que la cabeza, incluso la humana, no es necesariamente una cara. El rostro está producido por la humanidad, sucede cuando hay una producción social. Podemos pensar que Susana de Sousa Dias lleva a cabo algo similar: realiza una operación que transforma un número de cabezas en rostros, dándoles voz, subjetividad, identidad, pasado, presente e historia.

Por supuesto, otros realizadores de la historia del cine han experimentado con el poder de los rostros observados muy de cerca (Dreyer, Cassavetes, Bergman, por nombrar unos pocos), pero no tantos tomaron esa idea para extenderla haciendo de ella una película entera. Como *48*, los *Screen tests* (Andy Warhol, 1964-66) son ejemplos de películas que están hechas exclusivamente de rostros humanos en todo su metraje, aunque reaccionan a diferentes motivaciones.

En el trabajo de Sousa Dias vemos caras en las fotografías –a veces dos o tres retratos de la misma persona en diferentes períodos de tiempo–. Aquí y allí, los rostros representan una idea de identidad y el tema de la identificación cruza la película en muchos puntos. Con las fotografías en su presencia, se estimula a esos antiguos prisioneros a hablar sobre esta

1. En el original: “O silêncio é o grito dos mortos e a palavra por excelência do prisioneiro político: condenado ao silêncio, é também pelo silêncio que ele resiste à tortura”.

materialidad: la forma de mirar en aquel momento, las huellas visibles capturadas por la cámara. Uno de ellos se da cuenta de las arrugas y recuerda el color verdoso de su piel como consecuencia de la privación de sueño. Otro habla sobre su aumento de peso porque en la cárcel no podía moverse. Otros sobre la horrible expresión que ponían frente a la policía. El hijo de uno de los personajes no reconoció a su padre porque sólo contaba con una vieja foto como referencia. En algunos casos, los personajes no se reconocen a ellos mismos en las imágenes. Así, la identificación es un tema importante en *48*, junto con el modo en el que la dictadura actúa sobre ella: modifica, envejece, mutila y deforma a la gente. La tortura, el miedo y el largo tiempo encarcelado produjeron unos efectos muy concretos y visibles en los rostros de estas personas, en sus cuerpos y en sus identidades.

48 demuestra el profundo impacto que el “Estado Novo” tuvo en las familias, y no sólo en los individuos. «Perdí el amor por mi mujer, perdí el amor por mi hija, solo quería morir», dice un personaje. Ya que el documental se monta desde el blanco y negro de esas viejas fotografías de caras, conforma un cierto aire de álbum, quizá un álbum de familia. En la estructura del filme, hay algunos personajes que vuelven cuando otro los menciona. Así, el espectador junta las piezas, reconoce los nexos, identifica los nombres y las huellas de una especie de árbol familiar.

Además de los rostros, *48* nos conduce a pensar sobre la complejidad de la historia de las miradas que cruzan aquellas imágenes (LINS et al., 2011). Una variedad de miradas y temporalidades residen en las fotografías: las personas de los retratos nos miran directamente a los ojos. Primero, los ojos de los prisioneros se encuentran con los ojos de los policías y entonces, años después, se encuentran con los ojos del espectador. La mirada escapa del dispositivo policial del pasado y penetra el presente. Sobrevivieron para contactar con nosotros más de treinta años después. El metraje recuperado evoca al momento de su producción, al único instante de presencia compartida por los cuerpos con la cámara. Algunos aspectos de la relación de los policías con los prisioneros se imprimen en las fotografías y se hacen visibles para nosotros. Como Jean-Louis Comolli señala, el documento cinematográfico es, antes que nada, el documento de su propia realización:

Para comprender las coordenadas de un plano o una fotografía es importante considerar no solo su espacio tiempo y sus condiciones histórico políticas, sino también lo que ocurre entre aquellos que filman y aquellos que son filmados. Diría que si algo se documenta es esa relación. (COMOLLI, 2010: 339)

Las fotografías, de hecho, no solo se sitúan en el montaje, no son fotogramas congelados, sino filmados, proceso que las provee de una respiración, de un movimiento casi imperceptible. En otras palabras, no son estáticas, sino cinematográficas. Igual que en *Natureza Morta* están ralentizadas, a veces un uno por ciento de la velocidad original. En ambos documentales, el espectador siente la lentitud del paso del tiempo, lo que una vez más acaso conecte con la larga duración de la dictadura de Salazar. Además de esto, los encadenados, los fundidos y las voces separadas de las imágenes otorga a los filmes de Sousa Dias una atmósfera de miedo. Aunque la película está hecha con los supervivientes del régimen, hay todavía algo fantasmagórico sobre ello. Quizá la separación del cuerpo y la mente (la superposición de un cuerpo mudo de las fotografías desde una época y la voz “descorporeizada” de otro período) produce fantasmas, separa las almas como seres aislados vagando sin cuerpo.

Si antes de la película las fotos de la PIDE eran parte de un catálogo, casi un taxonomía, ahora pueden ser vistas como elementos de un álbum audiovisual, compuesto de afecto, pero también de horror. En otras palabras, las películas de Susana de Sousa Dias trabajan para implementar un cambio de significado y propósito de esos documentos: de ser instrumentos de registro, identificación y control de los prisioneros políticos, se transforman en importantes piezas de la creación de una subjetividad y conservación de la memoria. El montaje de *48* y *Natureza Morta* trabaja contra las intenciones de aquellos que primero produjeron esos archivos. Y este desplazamiento es probablemente el mayor gesto político del filme: convertir la obra de un aparato de control no solo en testimonios vivientes de la violencia, sino también en expresión estética del horror. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIDI-HUBERMAN, Georges (2003). *Images malgré tout*. Paris. Les Edition de Minuit.

LEANDRO, Anita. A voz inaudível dos arquivos. In: SOUZA, Gustavo; CÁNEPA, Laura; BRAGANÇA, Maurício; CARREIRO, Rodrigo. *XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*. Vol. I. São Paulo: Socine, 2012. p. 27-37.

MARIANA SOUTO

Mariana Souto es doctoranda en el Departamento de Comunicación de la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil, donde está terminando una tesis sobre las relaciones de clases sociales en el cine brasileño contemporáneo.

LINDEPERG, Sylvie; COMOLLI, Jean-Louis. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista com Sylvie Lindeperg. In: *Catálogo do forumdoc*. bh. 2010. Belo Horizonte, Filmes de Quintal/FAFICH-UFMG.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andrea (2011). A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, 21, 54-67.

Fue investigadora visitante en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona (2014-2015). Trabaja en dirección de arte y diseño de vestuario.

Martínez Muñoz, Pau. ‘Mateo Santos. Cine y anarquismo. República, guerra y exilio mexicano’

Edición de la autora, La Imprenta, Comunicación Gráfica, Valencia, 2015, 200 pp.

Alejandro Montiel Mues

Del cineasta que puso en pie madrugadoramente la película inaugural del cine español en guerra —*Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, julio de 1936— y el más elaborado y estimulante de los documentales de primera hora de entre los producidos por la CNT (Confederación Nacional del Trabajo) durante la contienda civil —*Barcelona trabaja para el frente*, 1936— apenas se sabía nada hasta hoy y la figura del anarquista Mateo Santos, que acumuló gran prestigio en los años veinte y treinta como director de la revista cinematográfica *Popular Film*, entre otras variadas actividades literarias y periodísticas, ha permanecido embozada entre las brumas, junto a la de tantos derrotados, hasta la publicación de este valioso monográfico.

La autora, Pau Martínez Muñoz, ya había hecho avanzar significativamente la investigación sobre los avatares biográficos del cineasta en su tesis doctoral *-La cinematografía anarquista en Barcelona durante la guerra civil (1936-1939)*¹, hospitalariamente tutelada por el profesor Xavier Pérez Torío y laureada en la Universidad Pompeu Fabra en 2008- pero su pista se había perdido tras su exilio en Francia y luego en México, sin conocerse hasta el presente, a ciencia cierta, ni siquiera su lugar y fecha de defunción.

Mateo Santos Cantero nació en 1890 en Villanueva de Infantes (Ciudad Real) y murió en México en 1964. Se casó en 1918 con Felicidad Santacana Perelló, natural de Igualada (Barcelona), con quien tuvo dos hijas Amelia (Barcelona, 1920) y Araceli Felicidad (Barcelona, 1929), además de un hijo, David, fallecido prematuramente en 1928. Fue autor de poemas primerizos en *El Eco artístico* (1909-1923) y colaborador asiduo de *Vida Manchega, revista semanal ilustrada* (1912-1920). Le encontramos en 1913 en Madrid, pero se instala al año siguiente en la Ciudad Condal, donde permanece hasta la

entrada de los fascistas en Barcelona. Su compromiso político es manifiesto en los artículos que publica en *Los Miserables* (1913-1915), semanario anticlerical que se autoproclama «insurgente y romántico», y donde fue acerando su verbo furibundo.

En la época del pistolero barcelonés, fue víctima de la represión desatada por el criminal gobernador militar de Barcelona, Severiano Martínez Anido—cuyo nombre se glorificaría otorgándole hasta después de la muerte de Franco el nombre de una calle principal en la capital catalana, hoy Paseo Picasso— y acabó consolidando una carrera especializada en el periodismo cinematográfico, fruto de la cual es obligado destacar la fundación y dirección de la longeva revista *Popular Film* (1926-1937).

El libro de la doctora Martínez Muñoz ofrece una nutrida y sabrosa antología de aquellos artículos de agitación, junto con otras páginas memorables de escritor manchego, donde, por poner sólo uno de los múltiples ejemplos posibles, se posiciona frente a la irrupción del cine sonoro:

«Es posible que cuaje, y hasta que sea del agrado de la mayoría de los aficionados al cine, la película hablada. Pero eso no quiere decir que signifique un adelanto positivo y conveniente para el porvenir del séptimo arte. Pudiera bien marcar un retroceso asimilándose al teatro hablado»² (SANTOS, 1929).

La obra de creación cinematográfica de Mateo Santos fue escasa en la medida en que no cuajaron proyectos como el de aclimatar a nuestros lares la experiencia obrera francesa del *Cinema del Peuple*, que había animado otro cineasta anarquista español, Armand Guerra, con una excepcional película titulada *La Commune* (Armand Guerra, 1914), donde aparecían vetustos protagonistas reales de aquella remota hazaña revolucionaria.

1. Publicada en red <http://www.tdx.cat/handle/10803/7526>. ISBN: 978-84-692-0963-9

2. SANTOS, Mateo (1929). Planos, *Popular Film*, 129.

No obstante, sí completó su primer largometraje documental, *Córdoba* (Mateo Santos, 1934), que debía iniciar una serie de «Estampas de España» y sus dos tempranas producciones ya citadas con la guerra civil en marcha -*Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona y Barcelona trabaja para el frente*- se concluyeron con anterioridad a la creación de SIE Films, productora del sindicato libertario. Entre sus ensayos cinematográficos, destaca por aquel tiempo, el opúsculo *El cine bajo la svástica. La influencia fascista en el cinema internacional*, publicado en Barcelona por Tierra y libertad, 1937. La doctora Martínez Muñoz recoge este párrafo en su antología:

«Y así, de Krupp a Goebbels, la cinematografía germánica, a partir de los dos años de la firma del armisticio, ha ido sembrando en la conciencia del pueblo alemán la cizaña de la discordia, fomentando su odio histórico contra Francia, y lanzándolo finalmente a una nueva guerra que, empezada en España, no cabe predecir ahora qué otros escenarios europeos necesitará para desarrollar toda la magnitud de su tragedia, aunque se perfila ya claramente la amenaza que supone para la República Francesa, para la U.R.S.S. y más concretamente para el proletariado de todo el mundo».

Víctima de nuevo de otra represión, la del brutal *Movimiento* en su Primer Año Triunfal, Mateo Santos pasa a Francia por Le Perthus el 6 de febrero de 1939 y es confinado en el campo de prisioneros de Argelès-sur-Mer. Durante su exilio en Francia (1939-1949) siguió escribiendo, y del período cabe destacar un libro publicado por la Alianza Nacional de Fuerzas Democráticas de España, en Editions de La Calanque, 1947, con ilustraciones litográficas de Badía Vilató.

De su definitivo exilio en México (1949-1964) nos quedan sus alegatos contra el dominio de Hollywood y el apoyo al cine mejicano en su colaboración semanal de *Revista de revistas*, de cuya sección de cine se hizo cargo entre 1951 y 1958.

En suma: gracias a las investigaciones de la doctora Martínez Muñoz, y a este esmerado y laborioso libro, se repara en algo el injusto olvido sobre la mucha literatura cinematográfica y los pocos films de un adelantado del cine anarquista español. El libro concluye (antes de una antología esencial de textos: 1928-1945) con un emotivo epílogo del nieto de Mateo Santos, Ángel Morales Santos. •