

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 medimétrajes, 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 filмотeca 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).