

Tendències estètiques del cinema portuguès contemporani

Aesthetic Tendencies in Contemporary Portuguese Cinema

Horacio Muñoz Fernández, Iván Villarrea Álvarez

RESUM

El cinema portuguès contemporani s'ha convertit en un punt de trobada privilegiada per a diverses tendències estètiques hereves de la modernitat cinematogràfica. Cineastes com Pedro Costa, João Canijo, João Pedro Rodrigues, João Rui Guerra da Mata, Miguel Gomes, João Nicolau, Susana de Sousa Dias o Gonçalo Tocha, entre altres, han desenvolupat noves maneres de narrar allunyades de les convencions i els dictats comercials, plantejant a més a través de les seves imatges la possibilitat d'unir identitat nacional i filiació transnacional. Aquest article pretén, per tant, estudiar algunes de les característiques estètiques i les ressonàncies visuals que uneixen a aquests cineastes, com són el joc i l'experimentació amb els gèneres, la mescla del documental i la ficció, la revisió crítica de materials d'arxiu i l'estètica de la llunyania. Aquests vincles han reforçat la posició del cinema portuguès dins de la xarxa interconnectada d'influències mútues que ha substituït en les últimes dècades al vell paradigma dels cinemes nacionals, de manera que podríem dir que el cinema portuguès contemporani aborda les seves pròpies qüestions nacionals des del diàleg permanent amb altres cinematografies.

PARAULES CLAU

Cinema Portuguès, Gèneres Cinematogràfics, Ficció Documental, Cinema-Assaig, Metratge d'Arxiu, Estètica de la Llunyania, Cinemes Nacionals, Cinema 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 deixat de ser aquell pol magnètic que atreia a cineastes estrangers fascinats per la seva història recent –com Robert Krames o Thomas Harlan– o bé per la seva cultura –com Alain Tanner o Wim Wenders– per a convertir-se a partir de l'any 2000 en un dels focus estètics més importants del panorama cinematogràfic internacional. El cinema portuguès contemporani ha multiplicat els seus franc-tiradors, confirmant així el panorama que ja va descriure el crític francès Serge Daney el 1981 (2001). La diferència respecte al passat és que aquest nou cinema lusità s'ha convertit en un punt de trobada privilegiat on conflueixen i del que emanen diferents tendències estètiques del cinema contemporani, establint relacions imbricades i atzaroses en forma d'ones amb altres cineastes, sense per això deixar de mirar cap al present i el passat del seu propi país d'origen. Els seus principals cineastes estan desenvolupant noves maneres de narrar allunyades de les convencions i els dictats comercials, mentre que “les seves imatges”, com ha escrit Glòria Salvadó Corretger, “plantegen algunes de les qüestions més importants de la modernitat cinematogràfica” (2012: 8). No hem d'oblidar, no obstant, que en el present del cinema portuguès convergeixen tres generacions de cineastes heterogenis, que no formen pròpiament cap escola: primer estaria la generació dels 90, a la que pertanyen Pedro Costa, João Canijo, Teresa Villaverde o Manuel Mozos; a continuació la del 2000, on podem incloure a João Pedro Rodrigues, João Rui Guerra da Mata, Susana da Sousa Dias, Miguel Gomes o João Nicolau; i per últim una generació més jove, que comença a filmar després de 2005, on s'enquadren Gonçalo Tocha, Salomé Lamas o Gabriel Abrantes, entre d'altres. En la nostra opinió, si volem captar la importància i el valor de les seves imatges, hem d'allunyar-nos dels models sincrònics i normalitzadors de la Història, ja que la relació que mantenen entre ells i sobretot amb la tradició cinematogràfica portuguesa –representada per noms com els de Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, Fernando Lopes, João César Monteiro i molt especialment António Reis– està lluny de ser jeràrquica i unívoca.

Jugar amb els gèneres

Els cineastes portuguesos contemporanis manifesten en les seves pel·lícules un clar desig d'experimentar amb els gèneres cinematogràfics. Els seus jocs del cinema i amb el cinema reflecteixen una concepció autònoma i independent d'aquest mitjà. Miguel Gomes i João Nicolau, per exemple, juguen amb el cinema i fan cinema jugant, fins al punt en què per a Nicolau el joc obre espais de llibertat per als seus personatges. En un text sobre aquest últim, Fran Benavente i Glòria Salvadó Corretger parlen fins i tot d'imatges-joc que neixen tant de la necessitat d'allunyament i ruptura amb una realitat insatisfactòria com de l'aparició de moments musicals inesperats i ruptures formals que porten el relat cap a universos de fantasia (2014: 150). De fet, en tota la seva filmografia, Nicolau utilitza la música de

forma lúdica, ja sigui com a element de ruptura o com «alguna cosa que pot fer avançar la pel·lícula» (ALGARÍN NAVARRO i CAMACHO, 2012: 39). Així, a *Canção d'Amor e Saúde* (João Nicolau, 2009), el centre comercial Brasília es tenyeix de vermell sota la música de Shirley Collins, i els personatges es mouen entre les seves tendes i passadissos com a fantasmes. Aquesta escena s'assembla molt a una altra seqüència hipnòtica de *Morrer como um Homem* (João Pedro Rodrigues, 2009), on els protagonistes surten a caçar gambutzins al bosc i queden paralizats per l'influx de la lluna escoltant un tema de Baby Dee mentre la imatge també es tenyeix de vermell. En aquests dos exemples, la música funciona com a parèntesi temporal que connecta la realitat amb l'oníric i el fantasmal, però sens dubte és a *Morrer como um Homem* on el desig d'experimentar amb els gèneres queda millor reflectit. El propi començament d'aquesta pel·lícula condensa el que va a ser, en paraules del propi cineasta, «un film transgènere en diversos sentits de la paraula» (ÁLVAREZ, et al., 2010). L'estètica 'trans' funciona aquí tant a nivell diegètic com a formal, com també passa en diverses pel·lícules de Pedro Almodóvar, ja que Rodrigues barreja cinema bèl·lic, melodrama i musical en una obra que tracta sobre identitat sexual i identitat de gènere. De fet, la indefinició genèrica de la pel·lícula és un reflex de la indefinició que sofreix el seu protagonista, Tonia, un transexual que no s'atreveix a fer el pas definitiu per convertir-se en dona.

El realisme, mentrestant, també permet l'emergència del fantàstic i el fantasmal en el seu interior, de manera que aquesta estètica adquireix de sobte una atmosfera irreal, nocturna i abstracta. Un clar exemple serien els últims llargmetratges de Pedro Costa, *Juventude em Marcha* (2006) i *Cavalo Dinheiro* (2014), on la silueta de Ventura i alguns exteriors foscos ens remetent a l'obra de F. W. Murnau o Jacques Tourneur. El zombi és així una figura clau que ressona, amb una clara intenció política, en gairebé tota la filmografia de Costa, ja des dels temps de *Casa de Lava* (1994). Els protagonistes de les seves pel·lícules viuen així la condició límbica del zombi: són com vius-morts en mans del sistema. Podem trobar fins i tot una al·lusió gairebé explícita a aquesta figura en la segona part del curt *Tarrafal* (Pedro Costa, 2007), durant la conversa entre Ventura i el seu amic Alfredo. Aquest últim sembla estar relatant al primer la seva terrible experiència en el camp de presoners polítics de Tarrafal, a Cabo Verde, però Ventura es dirigeix a Alfredo com si aquest estigués ja mort, com passa en moltes altres seqüències de *Juventude em Marcha* i *Cavalo Dinheiro*. Més endavant, els dos personatges estan asseguts en l'exterior d'una barraca, sobre un tronc, contemplant un paisatge on es distingeix al fons la silueta dels suburbis de Lisboa. Aquest espai, igual que Fontainhas, és un lloc desconnectat de la ciutat i suspès en el temps, un lloc «on els seus habitants es troben en un interludi entre la vida i la mort» (SALVADÓ CORRETGER, 2012:

242). Per reforçar aquesta idea, el propi Costa ha assenyalat que, durant el rodatge, quan els protagonistes passejaven per allí, pensaven en l'infern (*NEYRAT, 2008: 166). Per a aquest cineasta, per tant, la situació d'un deportat o d'un pres polític és la mateixa: per a tots dos l'estat d'excepció és la regla. En aquestes circumstàncies, l'espai del camp de concentració, com han assenyalat els filòsofs Giorgio Agamben o Reyes Mate, s'ha convertit en el símbol de la política moderna.

En moltes altres obres, aquests experiments amb els gèneres permeten un diàleg amb la memòria del cinema i amb la memòria històrica portuguesa. Les dues pel·lícules que millor representen aquesta tendència són *Tabú* (Miguel Gomes, 2012) i *A última vez que vi Macau* (João Rui Guerra da Mata i João Pedro Rodrigues, 2012). La primera estableix vincles evidents amb el cinema mut i el cinema clàssic nord-americà –en concret, amb *Tabú* (*Tabú: A Story of the South Seas*, F. W. Murnau i Robert J. Flaherty, 1931)– mentre explora el passat colonial portuguès. El seu pròleg, narrat pel propi Gomes, empra els codis del cinema mut i de les actualitats de principis del segle XX per explicar-nos la història d'un explorador intrèpid i taciturn que, turmentat pel fantasma de la seva esposa morta, acabarà deixant-se devorar per un cocodril que sofrirà el seu mateix turment: convertir-se en un ser trist i malenconiós. Seguint aquesta línia, la segona part de la pel·lícula establirà clares relacions de filiació amb diversos títols èpics nord-americans ambientats a Àfrica, com *Mogambo* (John Ford, 1953), *Hatari!* (Howard Hawks, 1962) o fins i tot *Memòries d'Àfrica* (*Out of Africa*, Sydney Pollack, 1985). *A última vez que vi Macau*, mentrestant, adopta una dinàmica similar des de la seva primera escena, en la qual veiem una sèrie de leit-motivs que ens situen immediatament en el terreny del cinema negre: uns peus sobre unes brillants sabates negres de taló que caminen lents i fermes cap a l'escenari, la silueta d'una figura femenina d'esquena ressaltada en la foscor, diversos tigres que es passegen darrere d'ella, i la veu de Jane Russel cantant el tema principal d'*Una aventurera a Macau* (*Macau*, Joseph Von Sternberg i Nicholas Ray, 1952) [imatge 3]. A partir d'aquest pròleg, *A última vez que vi Macau* està plena de detalls que remetien a la iconografia cinèfila, començant per la sabata solitària que ja apareixia a l'inici de *Alvorada Vermelha* (João Rui Guerra da Mata i João Pedro Rodrigues, 2011), i que aquí reapareix com una cita a la pel·lícula de Sternberg i Ray – els personatges interpretats per Jane Russell i Robert Mitchum en *Una aventurera a Macau* es coneixien precisament quan la primera llançava una sabata per la finestra que aconseguia precisament al segon.

Els dos principals elements que utilitzen Guerra da Mata i Rodrigues per donar aquest toc noir a la seva pel·lícula són els espais laberíntics, misteriosos i estranys de Macau i l'ús d'una

veu en off que evoca els relats en primera persona de la ficció detectivesca. De fet, tota la narració de la pel·lícula descansa sobre aquests dos elements, atès que els seus personatges gairebé mai apareixen en pantalla: tan sols podem sentir les seves veus i veure els espais pels quals transiten. Guerra da Mata assumeix el paper de detectiu, i la seva dicció aconsegueix transmetre aquest aire granític tan propi de l'època daurada del cinema negre, «on els monòlegs dels protagonistes es construïen també sobre aquesta mescla d'anotacions poètiques i iròniques, i on el comentari social i polític no estava absent però no era una fi en si mateix, sinó part d'una estructura més elaborada i complexa» (ÁLVAREZ, 2012: web). A més, la presència el·líptica d'un dels cineastes a l'interior del relat, a manera d'acte-ficció, situa *A última vez que vi Macau* dins d'un altre gènere més, el cinema-assaig, atès que «tota narració en primera persona tendeix a ser assatgística», segons Philip Lopate, «perquè des del moment en el qual un jo comença a definir la seva posició i visió del món es posa en acció el potencial per al discurs assatgístic» (2007: 68). Finalment, el tram final de la pel·lícula introdueix elements propis del cinema de ciència-ficció i, més en concret, del cinema de catàstrofes, multiplicant d'aquesta manera la mescla genèrica d'*A última vez que vi Macau* i, sobretot, la seva polisèmia discursiva.

Entre el documental i la ficció

Més enllà de la mescla genèrica, *A última vez que vi Macau* també proposa una superposició de registres, entre el documental i la ficció, que seria un altre dels trets estètics de moltes pel·lícules portugueses actuals. *Aquell estimat mes d'agost* (*Aquele querido mês de Agosto*, Miguel Gomes, 2008) seria una altra de les pel·lícules que millor treballen aquest tipus d'hibridació, en combinar aquesta vegada ni més ni menys que dos registres –documental i ficció– i tres gèneres –documental etnogràfic, melodrama familiar i cinema dins del cinema– que conviden a la confusió entre relat i realitat. La pel·lícula comença com un documental rodat a Arganil que ens mostra la vida quotidiana estiuenca a la Beira Alta, però dins d'aquest documental apareix de seguida una altra realitat, un altre nivell, que registra la història d'un realitzador –el propi Gomes– obligat a constatar la impossibilitat del seu projecte. Més endavant, a meitat de la pel·lícula, sorgeix un tercer nivell, i llavors *Aquell estimat mes d'agost* es converteix en la ficció que pretenia ser: un melodrama amorós en el qual dos primers adolescents s'enfronten a les objeccions del pare d'ella respecte a la seva relació (CUNHA, 2014: 122).

El registre documental també s'introdueix en la ficció dins de l'obra de João Canijo: a *Sang de la meva sang* (*Sangue do Meu Sangue*, 2011), els espais reals, els actors no professionals i els plans seqüència reforcen el realisme del relat, una indagació sobre la identitat social i econòmica d'una família de classe

baixa. Canijo es beneficia de la lleugeresa i el baix cost de la tecnologia digital per reforçar el costat documental de la ficció, que permet una nova relació amb l'espai i el temps de rodatge. La possibilitat d'esperar facilita així la inscripció del real en un univers fictici, o bé la inscripció de la ficció en un univers real. De forma similar, en el cas de Pedro Costa, Cyril Neyrat ha declarat que el que resulta més pertorbador de *No Quarto da Vanda* (2000) és que una realitat tan dura com la mostrada estigui vinculada a la ficció per la forma de parlar de la gent, la posada en escena o la llum: «Les paraules 'ficció' i 'documental' cauen perquè potser tenim el més fort dels documentals, però amb una construcció i un tipus de creença que prové enterament de la ficció, d'una tradició de ficció» (NEYRAT, 2008: 82). En *Juventude en marcha*, no obstant això, Costa se situa del costat de la ficció de la ficció-documental, adoptant un estil més radicalitzat. Aquí, la reescriptura del real li porta a articular una sèrie de situacions que estilitzen el real fins a convertir-ho en una imatge que frega l'abstracció (QUINTANA, 2011: 159). Per a Àngel Quintana, aquest canvi resulta simptomàtic dins del cinema contemporani: «en un moment en què tot pot convertir-se en imatge, la qüestió essencial consisteix a veure com aquestes imatges de ficció, que no han perdut gens del seu caràcter documental primigeni, poden ser considerades com la recreació d'un món que fan més visible» (ibíd.: 161)

Les obres d'aquests cineastes demostren que la diferència entre el documental i la ficció no està en què un estigui del costat del real i una altra del costat de la imaginació, sinó que, com apunta Jacques Rancière, el documental ja no tracta el real com un efecte a produir, sinó com un fet que és necessari comprendre: «el real és sempre objecte d'una ficció, d'una construcció de l'espai en el qual es despullen el visible, el que es pot dir i el factible» (2010: 78). La ficció, mentrestant, no dona origen a un món imaginari oposat al real, sinó al «treball que opera dissentiments, que canvia les maneres de presentació sensible, i les formes d'enunciació, en canviar els marcs, les escales o els ritmes, en construir relacions noves entre l'aparença i la realitat, entre el singular i el comú» (ibíd.: 68). Aquesta indefinició voluntària de la frontera entre el documental i la ficció comporta, en última instància, una mutació en els postulats de la història del cinema que han privilegiat la ficció (i la narració) com un element essencial, proposant així una nova genealogia per al cinema contemporani ja sigui a nivell portuguès o bé a nivell mundial.

Revisar l'arxiu

El real no només es filtra en les imatges a través del seu registre directe, sinó també mitjançant la revisió de diferents classes d'arxius. *Fantasia Lusitana* (João Canijo, 2010), per exemple, remunta noticiers de propaganda filmats entre 1939 i 1945, centrant-se sobretot en aquelles imatges en les quals apareixen

les forces armades i els grans esdeveniments organitzats per l'Estado Novo. El resultat és una representació edulcorada d'aquella època que Canijo qüestiona a través d'un comentari compost per textos de refugiats polítics en trànsit a través de Portugal que posen de manifest la falsa il·lusió d'aquesta imatge idíl·lica.

L'obra de Susana de Sousa Dias, per la seva banda, també es construeix a partir de l'exploració de l'arxiu salazarista. *Natureza Morta* (2005) consisteix en un muntatge d'imatges de noticiaris del règim i arxius policials, però al contrari que a *Fantasia Lusitana*, aquest muntatge no conté cap comentari. En el seu lloc, Susana de Sousa Dias empra procediments formals amb els quals busca provocar un cert estranyament en la significació dels arxius, per la qual cosa el seu treball, en aquest sentit, és més material que el de Canijo. L'objectiu de la cineasta és mostrar la cara oculta de la dictadura a través de les imatges fabricades i creades pel règim, i per a això força una relectura dels materials mitjançant reenquadraments, ralentitzacions, jocs de muntatge i de so. La seva següent obra, *48* (Susana de Sousa Dias, 2009), està composta per poc més que fotografies policials, però en aquesta ocasió superposa el relat de les víctimes a les imatges, que rememoren el seu empresonament i, sobretot, les tortures a les quals van ser sotmeses per la PIDE (*Polícia Internacional e de Defesa do Estado*). D'aquesta manera, Susana de Sousa Dias utilitza els rostres de les víctimes com a catalitzador per revelar una memòria relegada a l'oblit (AMBRUÑEIRAS, 2013: 179).

Les imatges de *48* ens remetent a l'estètica de la fotografia judicial, que converteix el rostre en document d'identificació, control social i disciplina. Com explica Iván García Ambrunheiras, la directora força aquesta estètica objectiva mitjançant l'exploració intensiva dels rostres: «cada petita fotografia és magnificada per les dimensions de la pantalla i per la durada en la imatge» (ibíd.: 178). D'una banda, la ralentització de les imatges obliga a la relectura d'aquests documents; d'altra banda, el reenquadrament d'aquestes fotografies mitjançant petits moviments de càmera impugna l'enquadrament institucional positivista, així com l'anonimat dels rostres. Segons Georges Didi-Huberman, el joc amb l'enquadrament és la manera més senzilla del que disposa l'aparell fotogràfic per sembrar la crisi en l'aparell institucional: «Només cal desplaçar-se una mica – voluntàriament o no –, allunyar-se o apropar-se una mica en excés, per veure sorgir l'excés del sistema. O per produir, en l'enquadrament simbòlic, un desenquadrament que deixa lloc a la imaginació» (2014: 72). Susana de Sousa Dias va aconseguir que aquests moviments fossin gairebé imperceptibles ralentint al 1% les imatges a la sala de muntatge. De no ser per ells, la pel·lícula duraria 7 minuts en lloc de 93. Com assenyala la cineasta, «aquests set minuts van ser per tant estirats en funció de la durada de les entrevistes» (DIAS, 2012: web).

Una altra forma en la que Susana de Sousa Dias altera l'estatus policial de les imatges és mitjançant els testimoniatges i els records de les víctimes que reaccionen davant el retrobament amb els seus rostres: cadascun implica una història personal i uns records determinats que havien estat reprimits per la història oficial. En muntar aquests relats creant una macroestructura cronològica, la cineasta encaixa perfectament en la categoria de l'artista com a historiador benjaminiana analitzada per Miguel Á. Hernández-Navarro: per a aquest tipus d'artistes, fer història és un acte de memòria, «una actuació en el passat i una presa de postura en el present, però també un acte d'Història, una escriptura del temps, una materialització del passat en el present» (2012: 42). Des d'aquesta perspectiva, el treball amb l'arxiu i la memòria oral que realitza Susana de Sousa Dias revela que el veritable rostre de la història sempre ha estat l'oblit i les víctimes.

Altres cineastes més joves, com Miguel Gomes o Gonçalo Tocha, també treballen amb l'arxiu: Gomes amb intencions iròniques i redemptores, i Tocha davant la necessitat de crear una memòria futura per a la illa d'O Corvo. Al curtmetratge *Redemption* (Miguel Gomes, 2013), el primer utilitza materials aliens de diferent procedència sobre els quals sentim quatre cartes llegides per quatre veus en quatre idiomes diferents: portuguès, italià, francès i alemany. El passat colonial portuguès reapareix en la primera mitjançant un muntatge d'imatges registrades a Portugal a principis dels setanta, sobre les quals la veu en off d'un nen llegeix una carta dirigida als seus pares, que són colons a Àfrica, explicant-los com es viu en l'antiga metròpoli després d'haver tornat de les colònies. Més endavant, en la segona carta, llegida en italià, un home recorda un vell amor d'adolescència; en la tercera, en francès, un pare demana perdó a la seva filla per les seves contínues absències; i finalment, en l'última, en alemany, una dona recorda el dia de les seves noces en 1976 i la primera vegada que va anar a veure l'òpera de Parsifal de Richard Wagner (1882). Desconeixem la identitat dels emissors d'aquestes cartes fins al final de la pel·lícula, i el seu descobriment ens obligarà a repensar les imatges i la intimitat dels discursos pronunciats, ja que els emissors són Pedro Passos Coelho, Nicolas Sarkozy, Silvio Berlusconi i Angela Merkel. Els sentiments expressats per aquestes quatre figures polítiques tenen l'aire lúdic i el posat irònic habitual en la filmografia de Gomes. La irrupció del fictici al final del metratge, així com la mescla de materials de diferent procedència, desestabilitza el contingut original de les imatges, que Gomes utilitza de forma performativa: crea un nou objecte a partir del metratge original que, en ser travessat per altres discursos, afavoreix una lectura política que es mou entre l'humor i l'amargor (WEINRICHTER, 2009: 105).

Pel que fa a Gonçalo Tocha, el material que roda per al seu documental *É na Terra não é na Lua* (2011) a la illa d'O Corvo –la més petita i llunyana de l'arxipèlag de les Açores– es transforma de forma automàtica en l'únic arxiu existent a la illa, ja que aquesta mancava fins al moment de qualsevol altre tipus de registre audiovisual, com ell mateix ha explicat:

Per això pressentia que tot el que gravava era especial i important. Sempre filmava els canvis als edificis o les arribades i sortides de gent, perquè tenia la sensació de que tot això quedaria per a una memòria futura. I com ho tenia tot classificat per dates i esdeveniments, vaig arribar a pensar que no faria un film, sinó un arxiu gegant sobre O Corvo. Vaig tenir fins i tot la idea de quedar-me deu anys allí per filmar-ho (PAZ MORADEIRA, 2014: 194).

Els arxius, normalment, es conceben com un mitjà de conservar el passat en el present, però al mateix temps també són, com explica Boris Groys, les màquines de transportar el present al futur (2014: 147). Per això, davant la impossibilitat de preservar el passat d'O Corvo, Tocha idea el dispositiu del seu documental com una manera de dialogar amb el futur.

L'estètica de la llunyania

É na Terra não é na Lua s'inicia amb l'arribada amb vaixell del cineasta a la illa, que apareix per primera vegada en pantalla, de manera simptomàtica, vista des del mar. Glòria Salvadó Corretger, en el seu estudi *Espèctres Del Cinema Portuguès Contemporani*, explica que la presència del mar al cinema portuguès ha estat sempre una constant: «un mar que es revela com un contenidor de temps creuats, d'Història, de mort vinculat a un substrat literari i a un imaginari mitològic legendari» (2013: 84). En aquest sentit, la imatge del mar associada al viatge i al desig de llunyania reapareixen en molts títols recents portuguesos: a Balaou (Gonçalo Tocha, 2007), el cineasta s'embarca en un viatge des de les Açores fins a Lisboa a bord d'un petit veler capitaneat per un matrimoni que, al llarg dels anys, ha fet del «zigzagueig» marítim la seva forma de vida. Tocha s'havia desplaçat a la illa de São Miguel a la recerca de les seves arrels després de la defunció de la seva mare, però la seva tornada al continent, a Lisboa, no té dia d'arribada. Segons Beru, el capità del vaixell, en un veler cal tenir temps, perquè mai es pot anar més ràpid que el vent. Durant la travessia oceànica, Tocha es pregunta diverses vegades «per què anar a les Açores?, per què estic en aquest vaixell?», encara que la resposta, el seu desig de llunyania, precedeix al viatge: «només vull partir», diu als quinze minuts de pel·lícula, «anar-me directament, i quedar-me atrapat en el mar». Com hem vist, Tocha tornarà a les Açores a *É na Terra não é na Lua*, però aquesta ja no és una pel·lícula marítima, encara que sí inclogui una tornada al que

el cineasta denomina un «desconegut imaginat»: la pel·lícula, si bé expressa la necessitat de crear arxiu i memòria a la illa d'O Corvo, també al·ludeix als antics viatges d'antropologia imaginària. El seu propi títol ens remet a les narracions dels viatges lunars com a exemple per excel·lència de llunyania: la lluna apareix aquí com a lloc apartat, llunyà, fantàstic i mitològic, però també com un lloc familiar (PRETE, 2010: 186).

Aquest mateix desig de llunyania està associat en el cinema de João Nicolau al desig d'aventura i a la necessitat de fugir de la vida quotidiana. Com expliquen Fran Benavente i Glòria Salvadó Corretger, els viatges dels navegants portuguesos que es van llançar a descobrir el més enllà, els mateixos als quals Manoel d'Oliveira va dedicar una coneguda trilogia [*Paraula i utopia (Palavra e Utopia, 2000)*, *O Quinto Imperio (2004)*, i *Cristóvão Colombo – O Enigma (2007)*], ressonen també a *A Espada e a Rosa* (João Nicolau, 2010). El cinema de Nicolau, no obstant això, està més prop del de João César Monteiro, amb qui va treballar com a ajudant, sobretot pel que fa a la representació del mar: per Benavente i Salvadó Corretger, *A Espada e a Rosa* podria considerar-se com el contraplà de *À Flor do Mar* (João César Monteiro, 1986), «ja que el film sembla construït sobre el projecte de mostrar allò que en la pel·lícula de Monteiro constitueix un inquietant i misteriós fora de camp: la vida a bord d'un vaixell fantasma» (2014: 155). Manuel, el protagonista d'Espasa i a Rosa, s'embarca en una caravel·la del segle XV fugint d'un present rutinari, avorrit i gairebé hostil. La seva insatisfacció vital és el que impulsa la seva necessitat d'aventura i la seva decisió d'unir-se a una espècie de comunitat pirata, acomiadant-se així del seu treball i del record d'una relació fracassada. A Balaou, el dibuix d'un pirata es sobreimpressionava a la imatge, i la veu del capità del vaixell li deia al cineasta que els pirates encara existeixen. Els nous pirates, a *A Espada e a Rosa*, viatgen en caravel·la i «poden tenir totes les provisions materials i tots els béns necessaris» gràcies a l'ús d'una substància fantàstica: el Plutex (ALGARÍN NAVARRO i CAMACHO, 2012: 41). Cap al final del metratge, l'ex pirata Rosa els oferirà el paradís que havien buscat, on trobaran «somni, amor, art i ciència, literatura, música, tecnologia, cafè i rom»:

El final és gairebé edènic. No falta res, semblen tenir de tot en aquesta gran propietat magnífica. Per algun motiu a Manuel això no li arriba. Llavors marxa amb el mapa, assumim que ha de buscar altres coses. És una mica el que li va fer deixar la seva vida anterior. Per això quan presento el film parlo una mica dels temes relacionats amb les utopies, però també de la pèrdua. (ALGARÍN NAVARRO i CAMACHO, 2012: 41).

Aquesta il·lusió de canvi i d'alteritat utòpica sembla esgotar-se amb la finalitat de l'estiu i del viatge, donant lloc a un sentiment de malenconia que només pot aplacar-se mitjançant la tornada, entès en sentit geogràfic i cronològic. Per això, en *A Última Vez Que Vi Macau*, el viatge transporta als seus directors no només cap a Extrem Orient, sinó sobretot cap al passat personal i colonial portuguès. La infància de João Rui Guerra da Mata va transcórrer realment a Macau, i per això la càmera visita els seus llocs de memòria mentre el seu personatge busca a la seva amiga per la ciutat: la seva antiga casa, el seu col·legi, el restaurant en el qual solia menjar amb els seus pares... Tornar a Macau, per a ell, és tornar al període més feliç de la seva vida, una forma de recuperar els seus records perduts. Els seus comentaris transmeten així un fort sentiment de nostàlgia en el qual les imatges familiars s'entremesclen amb l'estranyesa de visitar un món deslligat del nostre, el sistema de signes del qual ens resulta completament aliè.

Conclusió: Relacions internacionals

Tots aquests vincles estètics i ressonàncies visuals entre diferents cineastes portuguesos formen, juntament amb altres vincles de caràcter professional que neixen de la necessitat, el pragmatisme i l'amistat, una xarxa interconnectada que ha substituït en les últimes dècades al que abans s'entenia com a cinema nacional. El cinema portuguès contemporani és així un cinema ancorat al seu país d'origen que dialoga obertament amb altres cinematografies: per exemple, el retorn a la infància que proposen Miguel Gomes en algunes de les seves obres, com *A Cara que Mereces* (2004), o João Nicolau en el seu recent curt *Gambozinos* (2013), ens fa pensar en Wes Anderson; la presència de conspiracions i conjures en les pel·lícules de Nicolau ens remet a l'obra de Jacques Rivette; la tendència de Gomes a concebre els seus treballs com la suma de diverses peces o parts el situa prop d'Apichatpong Weerasethakul; el seu treball performatiu amb materials aliens a *Redemption* manté clares filiacions amb *Human Remains* (Jay Ronsenblatt, 1998); la revisió de la imatge cinematogràfica de la dictadura que emprenen tant João Canijo a *Fantasia Lusitana* com Susana de Sousa Dias en tota la seva obra coincideix en el temps amb el treball anàleg d'Andrei Ujică a Romania; la (con)fusió entre documental i ficció que trobem al cinema de Pedro Costa està també present en les pel·lícules de Jia Zhang-ke, Naomi Kawase, Sharon Lockhart o Lisandro Alonso, entre uns altres; i finalment, els llocs a punt de desaparèixer que filma Costa en *No Quarto da Vanda* connecten amb altres títols i cineastes contemporanis que han sentit la necessitat –o l'obligació– de filmar processos de canvi urbà, com José Luis Guerín, Wang Bing o Jia Zhang-ke, cineastes que han convertit la ruïna en una metàfora de la violència espacial tardocapitalista.

Aquestes relacions amb l'exterior, fins i tot quan no són completament conscients, situen al cinema portuguès dins de l'entramat transnacional que caracteritza a l'audiovisual contemporani. Els compartiments estancs del passat es converteixen ara en xarxes superposades que s'amplien del local al global, de manera que estudiar el cinema portuguès avui no significa parlar d'un grup de cineastes únicament obsessionats i abstrerts amb la seva pròpia identitat, sinó comprendre com és la seva posició dins d'aquestes xarxes. Per tant, podríem tancar aquest article afirmant que el cinema portuguès contemporani aglutina algunes de les tendències clau del cinema actual, com són el comentat joc amb els gèneres, la mescla del documental

i la ficció, la revisió crítica de materials d'arxiu i la fugida voluntària cap a mons fantàstics. Aquestes tendències, no obstant això, no són exclusives del cinema portuguès, sinó que són compartides amb altres cinemes nacionals que també presenten una clara vocació transnacional. A partir d'aquest exemple, podem concloure que el futur dels petits cinemes nacionals depèn del seu major o menor grau de connexió amb les grans xarxes estètiques globals. D'aquesta manera, com més gran sigui aquesta connexió, major serà la difusió de les pel·lícules i, en definitiva, més possibilitats tindrà un país i una cultura d'ocupar un lloc rellevant dins de la geopolítica del cinema.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

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://cinentransit.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://cinentransit.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 Tempes 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: Leonard 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

HORACIO MUÑOZ

Doctor en filosofia i llicenciat en comunicació audiovisual per la Universitat de Salamanca. Escriu a la revista digital *A Cuarta Pared* i és autor del bloc laprimeramirada.blogspot.com.es. Ha publicat articles a les revistes científiques *Archivos de la Filmoteca*, *Cine Documental* o *Caracteres*; ha

IVÁN VILLARMEA

Professor visitant de Llenguatge i Producció Cinematogràfica a la Universidad Estatal de Milagro (Equador). Doctor en Història de l'Art per la Universitat de Saragossa, i llicenciat en Periodisme i en Història Contemporània per la Universidad de Santiago de Compostela, acaba de publicar el llibre *Documenting Cityscapes. Urban Change in Contemporary Non-*

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

participat en varis volums col·lectius -com per exemple *Las distancias del cine* (Shangrila, 2014) o *Pier Paolo Pasolini. Una desesperada vitalitat* (2015)- i ha co-editat el llibre *Jugar con la Memoria. El Cine Portugués en el Siglo XXI* (Shangrila, 2014) horaciomunozfernandez@gmail.com

Fiction Film (Wallflower Press, 2015). A més, des de 2013, co-dirigeix la revista digital *A Cuarta Pared*, per a la que ha co-editat el volum *Jugar con la Memoria. El Cine Portugués en el Siglo XXI* (Shangrila, 2014). ivillarimea@gmail.com