

Presentació de tesis doctorals

Contraplà amb la mort.
Imatge i història en el cinema portuguès contemporani

per Glòria Salvadó i Corretger

Professora dels Estudis de Comunicació Audiovisual
de la Universitat Pompeu Fabra

Resum

La tesi exposa que les imatges del cinema portuguès contemporani mostren una fissura. D'una banda, revelen les empremtes d'un passat desaparegut que es reactiva (la història) i, de l'altra, convoquen allò indeterminat, un misteri que habita més enllà del pla i que es xifra en el contraplà: el *contraplà amb la mort*. La investigació parteix de tres imatges que constaten la presència d'un imaginari comú, soterrat i vinculat a la idea de mort en l'obra de tres cineastes portuguesos de generacions diferents: Manoel de Oliveira, João César Monteiro i Pedro Costa. El treball posa de manifest que aquesta idea de mort està relacionada amb dos elements clau per a la història, la política, l'art i el pensament de Portugal: el mar i el navegant. A partir del diàleg que s'estableix entre els plans que filmen aquests cineastes, les imatges que pertanyen al passat històric, artístic i polític de Portugal, i les composicions visuals d'altres universos cinematogràfics anteriors, es dibuixa un mapa estètic del cinema portuguès contemporani.

Paraules clau: cinema, història, estètica, hermenèutica, Portugal, literatura

A countershot with death. Image and history in contemporary Portuguese cinema

Abstract

The thesis exposes that images of Portuguese contemporary cinema show a fissure. On the one hand they reveal the fingerprints of a missing past that reactivates (the history) and for other one they summon the indeterminate thing, a mystery that inhabits beyond the shot and that is coded in the counter shot: the *counter shot with the death*. The research departs from three images that notice the presence of an underground, common imaginary linked to the idea of death in the work of three Portuguese filmmakers of different generations: Manoel de Oliveira, João César Monteiro and Pedro Costa. The work reveals that this idea of death is related to two key elements for the history, the politics, the art and the thought of Portugal: the sea and the navigator. From the dialog that is established between the shots filmed by these filmmakers; the images that belong to the historical, artistic and political past of Portugal; and the visual compositions of other previous cinematographic universes, it's possible to draw an aesthetic map of Portuguese contemporary cinema.

Key words: cinema, history, aesthetics, hermeneutics, Portugal, literature

El cinema portuguès contemporani és un camp d'estudi privilegiat per a observar les mutacions del cinema en els últims trenta anys, per estudiar la forma i els mecanismes de les noves imatges i veure allò que hi sobreviu de la història i del passat. En aquest sentit, les seves imatges mostren una fissura: per una banda, revelen les empremtes d'un passat desaparegut que es reactiva (la història) i, per l'altra, convoquen allò indeterminat, un misteri que habita més enllà del pla i que es xifra en el contraplà: el *contraplà amb la mort*.

La tesi que es presenta en aquest article parteix de la hipòtesi següent: les imatges del cinema portuguès contemporani presenten una esquerdada que funciona en una doble direcció. D'un costat, apareix la inscripció d'un passat latent que vol emergir, en forma d'empremta, i, de l'altre, es constata la seva absència, en forma de símptoma. És a dir, unes determinades trames sobreviuen en el traçat de les imatges modernes; i aquestes supervivències determinen alguns dels mecanismes de la posada en escena. Per aquest motiu, aquest treball de recerca intenta detectar quines són les esclotxes a través de les quals la imatge s'obre cap a aquest contingut latent i simptomàtic; quins temps heterogenis superposats conflueixen en aquestes imatges.

Serge Daney ja havia parlat de la relació arqueològica del cinema portuguès amb el seu passat nacional, quan va escriure que «les Portugais, artisans maniaques et hyper-cultivés, se payent le luxe de fabriquer le cinéma le plus lent du monde, ils ne cessent de faire revenir le passé étrange et glorieux de Portugal de très loin, avec une intensité d'archéologues amoureux» (Daney, 2002: 589). Aquest passat que cita Daney és justament l'objecte principal d'aquesta tesi doctoral ja que es demostra que aquest temps remot que retorna s'expressa a les imatges a través de supervivències, de reminiscències espectrals de les formes.

La investigació parteix de tres imatges que constaten la presència d'un imaginari comú, soterrat i vinculat a la idea de mort en l'obra de tres cineastes portuguesos de generacions diferents: Manoel de Oliveira, João César Monteiro i Pedro Costa. La tesi se centra fonamentalment en les figures d'aquests tres directors per dos motius. El primer és que es tracta de tres autors que representen el més rellevant del cinema portuguès dels darrers trenta anys; el segon és que a partir de les seves obres és possible fer aquesta lectura del passat que s'obre cap al present de manera transversal, ja que pertanyen a tres generacions diferents de les cinc que Jacques Parsi considera que actualment es troben en actiu.¹

1. «[...] il se trouve pas moins de quatre générations de cinéastes qui travaillent, en ce moment, au Portugal. Il y a évidemment Manoel de Oliveira qui, bien que seul de sa génération, tourne à un rythme si soutenu des œuvres d'une telle répercussion qu'il suffit à incarner à lui tout seul un pan entier de ce cinéma. Vient ensuite la génération des réalisateurs du cinéma novo, au premier rang desquels on placera Paulo Rocha, Fernando Lopes et Alberto Seixas Santos [...], génération dans laquelle on peut mettre, même s'il est un peu plus jeune, l'éton-

Amb tot, concretament, al llarg de la investigació, apareixen d'altres directors, com João Pedro Rodrigues o Teresa Villaverde, que presenten elements en comú amb les poètiques estudiades i que, a la vegada, permeten apuntar la prolongació d'alguns camins oberts en el treball, ja que es tracta en la majoria de casos de cineastes més joves.

Per tal de ratificar la hipòtesi inicial i poder demostrar l'existència d'un subconscient portuguès en el cinema d'aquests autors es treballa a partir de la idea d'anacronisme i de la possibilitat d'articular una història a *contrapèl*, o una contrahistòria de les imatges. En aquest sentit, la metodologia que s'aplica per a elaborar la investigació segueix els postulats esteticofilosòfics de Georges Didi-Huberman, autor que obre o que, de fet, reprèn un camí diferent per a l'estudi de les imatges. A partir de la idea que davant de la imatge ens trobem davant del temps (Didi-Huberman, 2005) —una de les seves idees centrals— intento resseguir les fissures del relat, les supervivències històriques de l'imaginari portuguès que fulguren de manera anacrònica i fragmentària en el cinema contemporani d'aquest país.

Per abordar aquesta investigació i construir una constel·lació d'imatges a partir de la qual poder definir aquest cinema portuguès contemporani, vaig decidir no dur a terme un estudi historiogràfic, en el sentit cronològic, sinó obrir una via dialèctica a través de la qual recórrer aquestes imatges obertes, discontinües, en crisi, de manera que confrontant les unes amb les altres emergís el sentit de la història. Per aquest motiu, al costat de l'obra de Georges Didi-Huberman —que entronca amb un model fantasmagòric de la història, que articula el seu discurs a partir de les ruïnes, del vestigi, de la desaparició del seu objecte; que trenca amb la tendència cronològica que domina els estudis de la història de l'art—, han estat fonamentals per a aquest treball autors com Walter Benjamin —i el seu concepte d'imatge dialèctica—, Aby Warburg —i essencialment la seva noció de supervivència, *Nachleben*— i Gilles Deleuze, que en el camp de la teoria cinematogràfica també ha treballat la idea d'obertura i trencament amb el seu concepte d'*imatge temps*, que vincula amb el tall aberrant i el muntatge. En aquest sentit, el muntatge ha estat un element fonamental de la metodologia d'aquesta investigació perquè és en el muntatge on apareix la similitud i la diferència i, en conseqüència, on emergeix el sentit profund d'aquestes imatges. Posant de costat les imatges i contrastant-les, s'ha volgut provocar la manifestació de la memòria d'un passat històric de Portugal.

nant João César Monteiro. Une autre génération de réalisateurs va atteindre la cinquantaine, avec entre autres João Mário Grilo, João Botelho ou Joaquim Pinto, et enfin la génération déjà affirmé des auteurs qui dépassent la trentaine et dont les plus connus parmi nous sont Pedro Costa, Teresa Villaverde ou Joaquim Sapinho. Un éventail aussi large de générations qui travaillent "en même temps" ne peut que renchérir sur la multiplicité des regards, des approches et des pratiques de cinéma. D'autant qu'il y a souvent à l'intérieur d'une même génération, ou entre générations voisines, personnalités très marquées» (Parsi, 1999: 69).

Contraplà amb la mort

El discurs d'aquesta tesi es desplega des de les imatges, que constitueixen una part central i insubstituïble del treball. Per aquest motiu, la investigació parteix —s'il·lumina— de tres imatges: la darrera escena de *Vai e vem* (2003), de João César Monteiro, on apareix l'ull fix del director, que interpreta el protagonista de la pel·lícula; una escena central d'*Osos* (1997), de Pedro Costa, on es manifesta la constant que es produeix a tots els seus films, les mirades al buit dels seus personatges, i, per últim, les imatges que clouen *Um filme falado* (2003), de Manoel de Oliveira, l'instant en què, després d'haver intentat que la mare i la filla protagonistes de la pel·lícula saltin del vaixell, esclata la bomba que es troba a l'interior i el capità de l'embarcació, interpretat per John Malkovich, observa la tragèdia que s'acaba de produir amb la mirada desorbitada, que queda congelada en els darrers minuts de la pel·lícula.

En aquestes tres imatges, hi apareix una ruptura; s'hi obre un abisme que en el decurs del segon capítol —després de la introducció, que constitueix un primer apartat— es demostra que es troba estretament relacionat amb la mort, l'infinít i finalment amb el mar, concretament amb aquell *além-mar* desconegut —«la immensitat immensa del mar immens» (Pessoa, 1985: 69)— al qual van dirigir-se els primers descobridors portuguesos. D'aquesta manera, les tres imatges a partir de les quals arrenca aquesta tesi posen de manifest que la idea de mort es troba relacionada amb dos elements clau per a la història, la política, l'art i el pensament de Portugal: el mar i el navegant.

La idea que obre aquest camí és que cap d'aquestes imatges no té una correspondència en un contraplà. Si el pla figura (hi apareixen les diverses mirades), en el contraplà (l'absència de figura) hi apareix la mort. En el cas de Monteiro es tracta de l'última mirada de l'actor, del personatge i del director, que moriria poc després d'haver filmat aquesta pel·lícula, que queda congelada al llarg dels darrers quatre minuts del relat. En el film de Pedro Costa la mort assetja els personatges des de tots els racons obscurs i des del fora de camp d'aquest contraplà inexistent. En aquest sentit, el director afirma que en aquestes imatges no inclou un contraplà perquè allò que hi ha davant dels personatges és la mort, una entitat que no es pot filmar.² I, finalment, a *Um filme falado*, el rostre del capità del vaixell queda immobilitzat en un fotograma congelat en el moment en què es troba observant el vaixell que acaba d'explotar. Aquest fet es produeix completament en fora de camp i no existeix cap resposta visual a la seva mirada desesperada. Per tant, en cap d'aquests casos no hi ha espai per a mostrar la mort, de manera que

2. «Moi, je ne fais pas de contrechamp, parce que ce qu'il y a en face de Nuno, c'est la mort et on ne peut pas filmer» (Marchais, 1998: 34).

L'espectador únicament la intueix i la percep a través dels ulls dels personatges de cada pel·lícula, en el cas de Monteiro i Oliveira aïllats en un pla final estàtic. Que aquests dos cineastes utilitzin un mateix recurs visual no és gratuït ja que, d'aquesta manera, no només el contingut de les imatges condueix a la idea de buit, sinó també la forma: la interrupció del moviment representa la mort i, a la vegada, suposa una anacronia. De fet, es tracta d'imatges que sintetitzen diversos temps i provoquen el retorn d'un passat llunyà.

L'afirmació del filòsof francès Georges Didi-Huberman quan diu «lo que vemos no vale —no vive— a nuestros ojos más que por lo que nos mira» (Didi-Huberman, 1997: 13) és essencial per articular aquesta part inicial del treball. Més enllà de la literalitat d'aquestes tres imatges, en el seu *endins* es troba continguda la mort. Com diria Didi-Huberman: «cuando vemos lo que está en frente a nosotros, ¿por qué siempre nos mira algo que es otra cosa y que impone un *en*, un *adentro*?» (Didi-Huberman, 1997: 14). Evidentment aquestes paraules fan referència a una mirada conceptual, a una idea que sorgeix de la pròpia imatge, vinculada sempre a la pèrdua, concepte fonamental segons Didi-Huberman perquè una cosa ens miri.

L'abisme que s'obre en aquestes imatges també es manifesta a les darreres escenes d'*O fantasma* (2000), de João Pedro Rodrigues. El protagonista de la pel·lícula acaba desfigurant-se i convertint-se en un humà-animal-insecte, que s'allunya cap a un més enllà assimilat al no-res a través d'una porta situada enmig d'un abocador de brossa. El temps, tot i que la imatge continua en moviment, també ha deixat de córrer. El fantasma del títol es confronta a la no-existència, a l'infinit.

Totes aquestes imatges incorporen la noció d'abisme, de vertigen; estableixen un encontre amb la mort; s'obren cap a un temps suspès, cap a un més enllà, cap a una certa idea d'infinit, que connecta amb una altra idea fonamental de la investigació juntament amb el *contraplà amb la mort: el cara a cara amb l'infinit*. Aquesta idea de confrontació amb l'espai buit pertany clarament a l'imaginari portuguès. Té a veure amb la condició limítrof de Portugal; té a veure amb la «distància abstracta» que s'obria davant dels ulls de l'home medieval que encara no sabia què hi havia més enllà de *l'além-mar*. La història es manifesta en l'*endins* de les imatges. Els fantasmes històrics sobreviuen en el teixit de les imatges contemporànies i generen una tensió dialèctica. A través de la confrontació d'aquests plans —del seu muntatge— és possible detectar l'emergència d'un temps passat vinculat a la memòria; és possible demostrar el xoc entre allò que Didi-Huberman denomina «el Ahora con el Otrora» (Didi-Huberman, 2005: 249).

El mar, *aguas do limite*

La tesi dibuixa una trajectòria que condueix des de la mort i l'abisme —el *contraplà amb la mort*— fins al mar, motiu principal del capítol següent, titulat «El mar, *aguas do limite*». Aquest tercer apartat aborda la presència constant del mar a totes aquestes pel·lícules. El capítol també s'origina a partir d'una doble imatge: el *tràveling* inicial d'*Um film falado* (2003), de Manoel de Oliveira, i el *tràveling* inicial de *Recordações de casa amarela* (1989), de João César Monteiro. En aquestes imatges es fa present el fet que el mar invoca la història i que ho fa a través de la paraula. El mar es manifesta com un contenidor de temps, un aglomerador de capes de la història, del passat; un receptacle de la memòria, matèria d'anacronismes.

Són molts els personatges que en la filmografia d'Oliveira convoquen el passat davant de les imatges del mar, ja sigui perquè es troben davant del mar o perquè el muntatge els hi situa. És el cas del matrimoni da Silva a *Cristovao Colombo - O Enigma* (2007), que recita els primers versos d'*Os Lusíadas* de Luis Vaz de Camões des del castell de Sagres, a Portugal; o és el cas del Padre Vieira, els sermons del qual a *Palavra e utopia* (2000) se sobreposen sovint a les aigües dels oceans, que aquest personatge va travessar en multitud d'ocasions en els seus viatges entre Europa i el continent americà. La paraula es fa autònoma en aquest «ir y venir entre la palabra y la imagen» (Deleuze, 1986: 325-326). Aquest dispositiu visual, on predominen la declamació i la frontalitat de la imatge, també es dona en d'altres films —com *Non, ou a va gloria da mandar* (1990)— on, sense la presència marina i ja només a través de la paraula i de la mirada a càmera, es convoca obertament la història. En l'obra d'Oliveira la mirada a càmera sempre implica una fractura que s'obre cap a un *contraplà* inexistent. Allò que s'invoca davant de la mirada del personatge no és la mort, sinó la història. El teatre, el discurs oral, el ritual i la cerimònia configuren aquests instants de transcendentalitat i misteri, que concretu en els conceptes de *contraplà amb la història* i *contraplà amb el mite*.

La sincronització, que es duu a terme al llarg de la tesi, d'imatges cinematogràfiques, episodis històrics i mífics, i textos literaris diversos manifesta que la cultura portuguesa es troba marcada per uns trets singulars de la seva mentalitat col·lectiva. És un imaginari clarament influït per les figures del viatge, el naufragi i el navegant i emergeix amb força en totes aquestes imatges del cinema portuguès contemporani.

Així, João César Monteiro també relaciona el mar amb la mort i la paraula a les seves pel·lícules. A través de la tradició popular, descobreix un mar que, com el que filma Oliveira, és aglutinador de temps i d'imaginari: literaris, històrics, mitològics, llegendaris, cinematogràfics, etc. Monteiro filma essencialment aigües mortuòries i fantasmals, que invoquen vaixells provinents d'un més enllà desconegut, i que són portadors de fi-

gures misterioses: personatges vinculats a la mort, com la Branca Flor de *Veredas* (1978), que, després d'haver estat assassinada, retorna viva des del fons del mar en un vaixell espectral; o el Robert Jordan d'*A flor do mar* (1986), presumpte terrorista o traficant de drogues d'identitat indiscernible, que entra i surt de la vida de Laura Rossellini amb l'*Angelus*, un vaixell de procedència i destí desconegut. Totes aquestes embarcacions (també el portaavions militar de l'OTAN que s'aproxima a Lisboa a *Que farei eu com esta espada?*, 1975) retornen en la seva silueta la imatge del vaixell fantasma on viatja Nosferatu, el vampir malèfic de la pel·lícula dirigida per Murnau el 1922; i també la de la nau on, a *Tabú* (1931), viatja el bruixot Hitu, una altra encarnació del diable del cinema de Murnau.

També en el cinema de Pedro Costa apareix el mar. En aquest cas es tracta d'un mar tancat i claustrofòbic, que es troba a terra ferma, on els barris, edificis i cambres que habiten els personatges esdevenen vaixells a la deriva, cabines tancades de sostre baix. La figura del vaixell apareix camuflada sota diverses formes, sempre com un espai tancat i opressiu, quasi com una presó. En aquest sentit, Fontainhas, el barri marginal protagonista dels films de Pedro Costa, es mostra aïllat de la ciutat, articulats per carrerons laberíntics, que s'assimilen als estrets passadissos d'un vaixell. Espai i personatges viuen permanentment a la deriva, naveguen sense rumb. Les seves vides no segueixen cap direcció, ni sentit. Per tant, podríem dir que són els protagonistes d'un naufragi metafísic. Així, el menjador de la família de Vanda Duarte a *No quarto da Vanda* (2000) es configura com una cabina d'una embarcació: l'única obertura que té a l'exterior és un ull de bou des del qual es pot observar el mar. El naufragi s'articula verbalment quan un dels personatges diu als seus companys, davant la imminent demolició de la casa on viuen, «companys, és hora d'abandonar el vaixell».

En el cinema de Costa, i també en el de Teresa Villaverde, la ciutat és un oceà urbà de navegació complicada. Precisament és a partir d'una imatge d'aquesta directora —*Transe* (2007)— que es desplega aquesta idea, a partir d'un enquadrament on més enllà de l'horitzó no s'obre un cel blau infinit, sinó l'opacitat d'un territori. Les ciutats d'aquests cineastes més joves retornen, en terminologia de Walter Benjamin, una memòria inconscient, involuntària. Traslladen les característiques del mar per descobrir al continent.

L'origen d'aquest mar urbà en el cinema de Costa es troba a l'oceà Atlàntic, a les aigües que rodegen les illes de Cap Verd i que el director filma a *Casa de lava* (1997). Fontainhas fa emergir l'essència d'aquest arxipèlag i la memòria dels esclaus i colonitzadors a través dels cossos, del llenguatge crioll i de les tradicions dels seus veïns, com Vanda o Ventura, el protagonista de *Juventude em marcha* (2006). En aquest sentit, és a Isla da Fogo, l'espai central de *Casa de lava*, on l'equació central de la seva filmografia comença a prendre forma: el guió d'argument tour-

nerià viu un gir rossellinià en enfrontar-se el cineasta amb *l'altre*. En aquest moment s'inicia una tensió que ressegueix tota la seva obra: una tensió que uneix el real amb el fantàstic, el documental amb la ficció.

Pedro Costa filma a les seves pel·lícules la persistència de les ruïnes en un paisatge (el barri de Fontainhas en demolició), d'una memòria que la terra sepulta (la colonització portuguesa, les tradicions capverdianes) i el combat d'uns cossos per intentar sobreviure (els immigrants, *vius morts*, invisibles a l'Europa contemporània, moderna i unida). Costa segueix el fil estès per António Reis, mestre en qui finalment va trobar un passat cinematogràfic en el qual reconèixer-se. La resistència en la seva obra també emergeix de la paraula, una paraula que recupera el fet històric i descobreix un cineasta polític que, no només entronca amb António Reis i Margarida Cordeiro, sinó també amb els Straub. Com ells, Costa filma actes de parla purs, però en aquest cas, arrencats, no de llibres ni de cartes, sinó de la memòria i les experiències dels seus protagonistes. Així, s'obre una esclatxa entre les paraules originals i les que Costa reescriu (i retorna als seus personatges perquè les aprenguin). Aquesta fissura denota una certa resistència del text, que es manifesta en ocasions a través del ritme interioritzat i mecànic del recitat, i dels cossos.

El viatge i el navegant

António Reis i Margarida Cordeiro apareixen essencialment en el capítol següent de la investigació, «El viatge i el navegant», en relació precisament amb l'estructura d'anar i venir per la història i les tradicions que presenta la seva pel·lícula *Tras-os-montes* (1976), i que sembla emergir a *Veredas*, el film de Monteiro que s'endinsa en el mateix territori geogràfic. A través de les línies de fuga que s'obren en les imatges, en l'el·lipsi o en el paisatge es tracta de recuperar una memòria.

Com s'evidencia a partir de l'establiment constant (i creixent) de connexions, l'estructura d'aquestes pel·lícules i l'imaginari que hi emergeix impregnen fortament la disposició particular de la tesi. Com molts d'aquests films, la investigació presenta una estructura derivativa. Això es deu al fet que constantment, a partir d'una idea o d'una imatge, s'obren camins adjacents. Totes aquestes trajectòries acaben confluint en una macroestructura arborescent, que és la que dibuixa un mapa final —incomplet, però simptomàtic— d'allò que podríem denominar «subconscient del cinema portuguès contemporani». Les connexions, els lligams, les relacions van i vénen, com els personatges d'aquestes pel·lícules.

Així, en el capítol quatre es construeix la idea que el vincle que el cinema portuguès manté amb el mar —sigui un lligam literal o conceptual— genera estructures fílmiques relacionades amb la idea de trajectòria. De

fet, el mar en la història de Portugal sempre ha estat vinculat al viatge, un dels elements principals a partir dels quals s'edifica bona part de la seva cultura i tradició.

En aquestes pel·lícules els personatges mantenen un moviment ininterromput que reviu, en certa manera, la naturalesa ambulat del navegant. D'aquí que, després del capítol dedicat al mar, la tesi s'endinsi en el navegant i el viatge. En aquest penúltim apartat s'intenta demostrar que en l'obra de tots aquests cineastes el temps sempre s'articula d'una manera particular, relacionada amb la noció de viatge, de trajectòria: el viatge no és només un trajecte físic, sinó també un viatge en el temps. El vaixell esdevé una metàfora del món, tal com Joseph Conrad explica a les seves novel·les. Per això, idees fortament vinculades a la figura del viatge i del navegant com la circularitat, la repetició, la deriva, el naufragi i el buit són aspectes que retornen en aquests relats cinematogràfics, tant a les pel·lícules d'Oliveira, com a les de Monteiro i Costa.

Els éssers errants de totes aquestes pel·lícules es relacionen amb el temps a partir de la idea de finitud de l'existència, de fugacitat temporal, pensament que apareix a conseqüència de l'empresa dels navegants i que està plenament relacionat amb el sorgiment d'una nova consciència moderna. En el cinema d'Oliveira, la naturalesa efímera de la vida es concentra en el patiment que suposa suportar el pes de l'existència, un pes existencial vinculat a la història, la memòria; João César Monteiro combat la fugacitat temporal des del ritual, especialment a les pel·lícules que protagonitza ell mateix, en les quals interpreta João de Deus, el seu àlter ego més emblemàtic. En l'obra de Costa, la fugacitat temporal és una condemna que acompanya constantment els seus personatges; forma part de la seva naturalesa.

Així, en aquesta analogia entre viatge, temps i relat, Oliveira construeix itineraris de la memòria a partir de la ruïna, com s'esdevé a *Voyage au début du monde* (1997) i a *Um filme falado*, entre d'altres. Oliveira conjuga essencialment dues temporalitats a les seves pel·lícules: el desplegament (la rememoració d'episodis passats de la història de Portugal; una rememoració que es desplega en el decurs d'un trajecte físic o temporal) i el replegament (una certa idea de temps pur, que emergeix a través de la fulguració d'imatges passades en el present).

João César Monteiro converteix moments quotidians basats en la repetició en el fil conductor de rituals i cerimònies que practica a joves de rostre blanc i delicat. Com diu Giorgio Agamben, la separació entre ritual i ritual en el calendari marca una distància (Agamben, 2003). En el cinema de Monteiro les cerimònies amb les noies, que semblen evocar l'esperit dels actes evangelitzadors que els conqueridors duïen a terme a les noves terres, fixen l'estructura del relat. Amb la posada en escena de cadascun d'aquests rituals sembla que el protagonista vulgui transcendir

el temps, viure una experiència propera a l'eternitat. Això es manifesta en totes les composicions visuals etèries, celestials i atemporals que es concentren en els rostres d'aquestes joves virginals. En observar l'aura d'aquestes noies, Monteiro es troba davant d'«una trama muy especial de espacio y tiempo» (Benjamin, 2008: 40) que no es regeix per la successió ni per la cronologia, sinó per la interrupció, la suma i l'acumulació. El caràcter subversiu de Monteiro provoca que en el seu cinema aquesta aura pugui esdevenir empremta en el moment en què apareix el costat fetitxista de João de Deus. De la mateixa manera, el ritual en determinats moments inverteix les característiques pròpies i Monteiro el converteix en un joc.

Tant en el cas de les pel·lícules d'Oliveira com en el cas de les pel·lícules de Monteiro, es tracta d'aturar el curs natural del temps, d'obrir esquerdes que permetin l'emergència del passat.

A l'obra de Pedro Costa, Teresa Villaverde, João Pedro Rodrigues i Hugo Vieira da Silva, del viatge, només se'n conserva el moviment. Els protagonistes de les seves pel·lícules són éssers errants, que com a habitants de les ciutats-vaixell que he citat anteriorment, van a la deriva. El relat no aconsegueix arrencar; les vides dels seus personatges es troben immerses en una repetició sense sentit; les seves trajectòries es dirigeixen al buit. Així, les imatges d'aquests cineastes més joves també mostren una fissura: les mirades perdudes dels seus personatges no troben cap resposta que atenuï el seu malestar. En el contraplà s'amaga una sensació d'angoixa insuportable.

De la mateixa manera que hi ha relats d'aquests cineastes més joves que sembla que no acabin d'arrencar, n'hi ha d'altres que es desfiguren a mesura que avança la trama. Si la narració perd el sentit, els personatges també, de manera que en aquesta trajectòria tot es descompon i en alguns casos s'acaba tendint cap a l'abstracció. La no-pertinença a un territori i el desarrelament dels protagonistes d'aquests films facilita el fet de deambular. Les narracions són cícliques, d'estructura itinerant. La coincidència en els mecanismes narratius i sovint en els dispositius de la posada en escena esdevé un símptoma d'un temps, d'un període històric en crisi; que, de fet, supera l'àmbit del cinema portuguès i connecta amb altres cinematografies contemporànies. És així com la rellevància del cinema portuguès es manifesta en aquesta sintonia que estableix amb el cinema que es produeix a la resta d'Europa i del món.

L'altra cara del real: el fantàstic

En el darrer capítol d'aquesta investigació es demostra com totes aquestes trajectòries desemboquen en el fantàstic, l'altra cara del real.

Hi ha, doncs, una tendència generalitzada en el cinema portuguès contemporani: permetre que en un context lligat fortament a la realitat emergeixin elements fantàstics. Així, pel·lícules properes al documental es veuen absorbides per atmosferes irreal i imaginàries. La coincidència d'aquest dispositiu en cineastes tan diversos té a veure amb la seva necessitat comuna d'abordar realitats inexplicables. La història i la tradició literària de Portugal semblen ressonar en les imatges de l'obra d'aquests autors portuguesos: essencialment retorna alguna cosa d'aquelles cròniques que narren les novetats extraordinàries descobertes pels navegants i que amb el pas dels temps van acabar inscrivint l'element meravellós en l'àmbit de la quotidianitat (Soler, 2003).

D'una manera similar, els components fantàstics presents a les pel·lícules d'aquests cineastes emergeixen de la realitat: Pedro Costa converteix els immigrants en zombis; Teresa Villaverde filma els adolescents com si fossin mutants; João César Monteiro transforma joves virginals en una abstracció de l'ideal femení, i Manoel de Oliveira captura un misteri abstracte, imprecís i torbador quan aborda temes com la mort, la religió, la gràcia divina o la bogeria, entre d'altres.

De nou, en aquest capítol hi ha una imatge que funciona com a punt de partida, com a espurna inicial per a desenvolupar aquest apartat. És la imatge del rostre d'una noia capturat en un mirall ovalat que apareix a *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* (1970), de João César Monteiro. És el primer de molts miralls ovalats que inclourà a la seva filmografia. El reflex no manté cap lligam amb el cos de la noia; és només una imatge. I les paraules que recita Mònica fan referència a Orfeu i a la seva quimera de perseguir la imatge d'Eurídice. En aquesta escena es manifesta i queda fixada la fantasia que recorre l'obra de Monteiro: la necessitat de perseguir la imatge d'una noia, eco de l'efímera visió d'Eurídice. Els rostres que captura en miralls o en enquadraments desconnectats, aïllats de tot allò que els rodeja, són imatges fantasma, imatges símptoma (Benjamin, 2005), en les quals es manifesta una supervivència i es produeix una reminiscència que s'obre cap a un temps abismal: els rostres de totes aquestes joves contenen l'ideal femení etern, que Monteiro evoca a través de la literatura, a través dels versos que Camões va dedicar a la perfecció i la bellesa femenines: concretament a través del sonet «Um mover de olhos, brando e piedoso» que Monteiro inclou en diversos moments de la seva obra i on Camoes, seguidor de l'escola petrarquista, detalla l'actitud, la gestualitat i els moviments que descriuen de manera enigmàtica la bellesa d'una dona.

La bellesa esdevé llum en l'obra de Monteiro (Camões també relaciona la dona idealitzada amb la llum sobrenatural); i la llum es fa cinema, il·lusió. La naturalesa òrfica del mitjà cinematogràfic (Aumont, 1999) omple les seves pel·lícules d'ombres i fantasmes del passat. Monteiro constantment evoca fantasmes; té el complex d'Orfeu. Les imatges del

present es troben travessades, inconscientment, per formes i figures del cinema de Murnau (des de *Nosferatu*, a *Tabú* o *Phantom*). El component fantàstic que s'imposa en la filmografia de Monteiro és, per tant, el mateix cinema.

Alguna cosa similar es dóna a les pel·lícules de Costa. La realitat que filma el cineasta es veu sobrepasada per una atmosfera enigmàtica i irreal que neix en l'esquerda que s'obre entre el pla i el contraplà, entre la vida i la mort, en l'el·lipsi, el silenci, la mirada buida, en definitiva, entre allò visible i invisible. La quotidianitat dels personatges es veu travessada per un element fantàstic que prové del cinema clàssic: Murnau, Tourneur, Lang, Ford, entre d'altres, reviu en les imatges de Costa. De la realitat, n'ergeix un univers ocult.

El paradís, l'infern i els llimbs s'imposen com a territori de totes aquestes criatures. Les dones virginals de Monteiro s'inscriuen en el cel, espai al qual els personatges que interpreta Monteiro intenten accedir en diverses ocasions. La presència constant de Hölderlin en la seva obra permet esbossar la geografia del cinema d'aquest autor a partir d'una frase extreta de l'*Hiperió*: «l'home és un déu quan somnia i un captaire quan pensa» (Hölderlin, 1993: 13). João de Deus és un déu quan es troba en el seu paradís ple d'imatges fantasmals de noies, i és un captaire quan s'enfronta a la realitat dura que el rodeja. Així mateix, la *Divina Comèdia* de Dant i el camí que segueix el seu protagonista entre cel i infern semblen trobar-se en les entranyes de l'obra de Monteiro. Cal no oblidar que una de les pel·lícules que pertanyen a la trilogia que ell interpreta es titula *A Comédia de Deus*, en definitiva, comèdia divina o divina comèdia. En canvi, el territori per on es mou l'imaginari de Pedro Costa es troba en els llimbs, en un territori en suspensió entre Portugal i Cap Verd, en un espai en ruïnes habitat per zombis, en un interludi entre la vida i la mort, en definitiva, en un interval. És en aquest «entre» on es refugien tots els misteris que recorren secretament les pel·lícules de Pedro Costa.

Conclusions

No és gratuït que la clau de la investigació es trobi en l'interval —entre la llum i l'ombra, entre el documental i el fantàstic—, en l'obertura que es genera en aquestes imatges. Per aquest motiu la tesi conclou a la sala de muntatge perquè és l'espai on es manifesta la disjunció, l'heterogeneïtat de la cosa-cinema (Daney, 2004). A *Onde jazz o teu sorriso?* (2001), Costa filma la disputa permanent que mantenen els Straub, Jean-Marie i Danièle. Ella manipula la moviola; ell parla amb el seu to enfadat habitual. És en la disputa, i per tant en la resistència, on construeixen la seva pel·lícula. La seva obra se situa, en tots els sentits, en l'àmbit de la rebel·lia i la contestació. Al marge de tots els discursos oficials, fan un

cinema de la resistència, com els cineastes portuguesos que s'estudien en aquesta tesi. Així, no és estrany que Pedro Costa els dediqui una pel·lícula i se'n consideri deixeble; que Monteiro trobés en la figura de Jean-Marie una complicitat i una afinitat que no va trobar pràcticament en ningú altre (només en Serge Daney, amb qui també mantenien una estreta amistat i a qui també dedica una pel·lícula). Aquesta complicitat entre Monteiro i Straub naixia de l'actitud que els dos compartien amb relació al món i al cinema, especialment en la seva dimensió moral i ideològica; i no és estrany que Oliveira, com els Straub, s'hagi interessat al llarg de la seva obra per la filmació de la paraula autònoma, amb relació a la imatge.

Aquest interval que tanca el treball connecta amb la ciència «sense nom» que volia fundar Aby Warburg i que en una nota de l'autor de 1929 és denominada «una iconologia de l'interval» (Agamben, 2008: 138). De fet, l'estructura de la tesi té molt a veure amb la particular organització que Warburg va aplicar a la seva biblioteca, en la qual predominava la llei del «bon veí»: «Warburg ordenaba sus libros [...] según sus intereses y su sistema de pensamiento [...]. La ley que lo guiaba era la del “buen vecino”, según la cual la solución al problema no estaba contenida en el libro que buscaba, sino en el que estaba al lado» (Agamben, 2008: 131). Tant els capítols, com les imatges i les idees que s'exposen en aquesta tesi s'ordenen en un constant anar i venir. A la manera de Warburg, en aquesta estructura complexa sovint les respostes apareixen en la idea veïna o en el capítol contigu. En aquest sentit, el *contraplà amb la mort* es ratifica en el davant de l'infinit; l'abisme en l'*além-mar*, i el mar en el viatge. Igualment, l'emergència dels elements fantàstics donen ple sentit al *contraplà amb la mort* de l'inici. Aquesta idea central de la tesi es conjuga així mateix en una dialèctica entre allò que és present i allò que és absent. El contraplà pot ser un fora de camp difós, l'abisme, la mort, la història. En el pla queden inscrites les empremtes a partir de les quals és possible dibuixar un inconscient. Així, en aquesta articulació de pla i contraplà es juga la tensió entre allò figurable i allò no figurable (inconscient) que constitueix l'obra, de la mateixa manera que en el cas de la biblioteca de Warburg un problema es resol tenint en compte la relació que un llibre manté amb el del seu costat.

L'objectiu d'aquesta tesi ha estat ratificar l'emergència d'un subconscient portuguès, de gran singularitat, a través de la dialèctica entre plans i del resseguiment de les esquerdes que s'hi obrien. La investigació demostra que la posada en escena i els seus mecanismes són en certa mesura determinats per la presència d'aquestes supervivències del passat, pel seu contingut latent. El passat s'obre camí en les imatges del present del cinema portuguès contemporani. Els films d'Oliveira, Costa i Monteiro permeten remuntar la història i fer-ne una història d'anacronismes i fragments.

D'aquesta manera, ha estat possible dibuixar un mapa estètic del cinema portuguès contemporani a partir del diàleg que s'estableix entre plans; en la relació que aquests estableixen amb imatges que pertanyen al passat històric, artístic i polític de Portugal, i en relació amb composicions visuals d'altres universos cinematogràfics anteriors, com el dels zombis de Jacques Tourneur o el de *Nosferatu* de F. W. Murnau, ambdós estretament vinculats a la mort, idea que es troba en el punt de partida d'aquest treball. Es tracta d'un mapa que no està completament tancat, segueix creixent, però que permet fer-se una idea sòlida de quines són les dinàmiques i constants, és a dir, en quin territori estètic i temàtic es mou aquest cinema, que produeix un volum de pel·lícules molt baix, però que en canvi és molt rellevant en el mapa del cinema europeu contemporani.

Les ressonàncies estètiques amb altres arts, el discurs fluid i contundent que apareix a partir de la relació i comparació dels plans de tots aquests cineastes, les ressonàncies amb directors del passat i de cinematografies d'altres països, la constant aparició de figures pròpies de la història de Portugal demostren la coherència i radicalitat d'un cinema que malauradament fins ara s'ha estudiat molt poc. Amb aquesta tesi doctoral s'ha pretès donar-li una major visibilitat.

Bibliografia

- AGAMBEN, G. (2003). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2008). *La potencia del pensamiento*. Barcelona: Anagrama.
- AUMONT, J. (1999). *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. París: P. O. L.
- BENJAMIN, W. (1984) «L'obra d'art en l'època de la seva reproduïbilitat tècnica». A: *Art i literatura*. Vic: Edipoies: EUMO.
- (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- (2008). *Sobre la fotografía*. València: Pre-Textos.
- DANEY, S. (2002). *La maison cinéma et le monde. 2. Les Années Libé. 1981-1985*. París: P. O. L.
- (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- DELEUZE, G. (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Barcelona: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

- DIDI-HUBERMAN, G. (2005). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- HEIDEGGER, M. (2006). *El concepto del tiempo*. Madrid: Trotta.
- HÖLDERLIN, F. (1993). *Hiperió*. Barcelona: Columna.
- MARCHAIS, D. (1998). «La vie des morts». *Les inrockuptibles* [París], núm. 137 (4 a 10 febrer).
- PARSI, J. (1999). «Cinémas portugais». *Trafic* [París], núm. 32 (hivern).
- PESSOA, F. (1985). «Oda marítima». A: *Poemes d'Álvaro de Campos*. Sant Boi de Llobregat: Edicions del Mall.
- SOLER, I. (2003). *El nudo y la esfera: el navegante como artífice del mundo moderno*. Barcelona: Acantilado.