

MESA REDONDA

Studien zur Iberischen Halbinsel, Lateinamerika
und der iberoromanischen Welt

INSTITUT FÜR SPANIEN-, PORTUGAL- &
LATEINAMERIKA-STUDIEN (ISLA)
UNIVERSITÄT AUGSBURG

Neue
Folge

2023
Nr. 38

Die im Jahre 1985 in Augsburg begründete Schriftenreihe „Mesa Redonda“ (MR) wird seit 1995 interinstitutionell vom Institut für Spanien-, Portugal- und Lateinamerika-Studien (ISLA) der Universität Augsburg und dem Zentralinstitut für Lateinamerikastudien (ZILAS) der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt in Zusammenarbeit mit dem Zentralinstitut für Regionenforschung / Sektion Iberoamerika der Universität Erlangen-Nürnberg und dem Arbeitskreis Lateinamerika am Institut für Politikwissenschaft und Soziologie der Universität Würzburg herausgegeben.

Verantwortliche Reihenherausgeber sind die Direktor*innen
des ISLA & ZILAS

Redaktion Augsburg:

ISLA
Universitätsstraße 10
86159
Augsburg
mesa@uni-a.de

Redaktion Eichstätt:

ZILAS
Domplatz 8
85072
Eichstätt
mesa@ku.e

ISSN: 0946-5030

Published Online and as Print on Demand
under Creative Commons Licence (Open Access)
Permanent URN:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:384-opus4-1088230>

Zu den bisher veröffentlichten MR-Bänden s.
<https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/solrsearch/index/search/search/archtype/series/id/19>

Juan Botía Mena &
Victor A. Ferretti (eds.)

Horizontes
do cinema contemporâneo
de língua portuguesa

Mesa Redonda
2023

Índice

<i>Exordio</i> (eds.).....	7
<i>Políticas queer y políticas lúmpenes en el cine brasileño después de la política</i> (Emilio Bernini)	9
<i>Cine clásico, colonialismo e identidad en Tabu de Miguel Gomes</i> (Juan Botía Mena)...	19
<i>Imagens de acomodação e dissidência em A Herdade (2019), de Tiago Guedes</i> (Inês Gamelas).....	31
<i>El arte de la adaptación: el cine de Héctor Babenco</i> (Sabine Schlickers).....	47

Cine clásico, colonialismo e identidad en *Tabu* de Miguel Gomes

Juan Botía Mena¹¹

Tabu es el tercer largometraje del director portugués Miguel Gomes. Lanzado en 2012 es una de las películas con mayor distribución en la historia del cine portugués. Una obra que, gracias a premios, reconocimientos (Premio Alfred Bauer de la Berlinale, Premio de la Federación Internacional de Críticos de Cine, incluido en la lista XXI Century's 100 Greatest Films) y una respuesta entusiasta del público y la crítica le ha granjeado a su director una posición importante en la escena del cine artístico internacional.

Desde su lanzamiento *Tabu* ha merecido todo tipo de opiniones en diferentes periódicos y publicaciones especializadas, que dan cuenta de su potencia estética y su compleja, por no decir inusual, estructura narrativa, que desafía al espectador con sus giros en el tiempo y la introducción de elementos que parecieran exponer, con cierta ironía, el carácter ficticio de la película. Las razones de esta complejidad son múltiples y se refieren tanto a los aspectos técnicos como de contenido de la película: filmada en blanco y negro, con pocos diálogos y una narrativa innovadora, *Tabu* presenta una visión crítica de la historia colonial portuguesa en África y aborda de una manera muy particular cuestiones como la identidad, la alteridad y los imaginarios coloniales. Este artículo ilustra las diversas estrategias cinematográficas que Gomes utiliza para tratar estas cuestiones, como su conexión con el cine clásico (*Tabu*, F. W. Murnau, 1931) y el documental etnográfico, el uso particular de la música y la sonoridad, y propone un análisis crítico de la película en su contexto histórico-cultural.

***Tabu*: género y estructura**

La película está dividida en tres partes esenciales y claramente diferenciadas: 'Prólogo', 'Paraíso Perdido' y 'Paraíso', cada una con un tiempo específico y un estilo fílmico y narrativo característico. A pesar de estar temporalmente separadas, las tres partes se conectan para formar, progresivamente, el tejido elemental de la película. Pero más allá de la estructura triangular del filme es su nombre lo que llama primeramente la atención, puesto que se trata de una clara referencia cinematográfica que es fundamental al momento de analizar esta película: *Tabu* es el nombre de un filme mudo realizado en 1931 por el director alemán Friedrich Wilhelm Murnau, que, en dos capítulos llamados a su vez 'Paraíso' y 'Paraíso Perdido', explora las consecuencias del colonialismo en la polinesia francesa. El medio para esta exploración es, como ocurre también en el filme de Gomes, una historia de amor atravesada por la

¹¹ Doctorando en literaturas iberorrománicas de la Universidad de Augsburgo. Coordinador científico de la red de estudios fílmicos HORIZONTES, adscrita al Instituto ISLA de la Universidad de Augsburgo.

tragedia y la dificultad. Así pues, se establece – incluso antes de ver la película de Gomes – un estricto vínculo intertextual con el cine, pero sobre todo con dos de sus vertientes específicas: la docuficción, por un lado, y el cine mudo, por el otro. Yo sugiero que la naturaleza intertextual o, en otras palabras, el ‘diálogo cinéfilo’ del *Tabu* de Gomes es una de sus características más importantes dado que a través de ella el filme despliega gran parte de su potencial crítico y artístico.

A razón de esa misma dinámica intertextual, es decir, al hecho de que *Tabu* se apoya voluntariamente en corpus anteriores, ha surgido una de las discusiones más interesantes con respecto a la película: la dificultad que implica establecer su género. Más allá de ser ficción y de ocurrir en una imaginaria colonia portuguesa en África, *Tabu* no se ajusta con comodidad a ninguno de los rótulos que se le asignan. La crítica y la academia han sugerido, en este sentido, algunas lecturas valiosas: Pereira (2017: 33) lo ha llamado “cinema postcolonial” o “híbrido a medio camino entre ficción y documental” y Ferreira (2014: 19) sugiere el concepto de “film indisciplinario”¹², una categoría que se apoya en los trabajos de Adorno y Rancière y que se refiere, a grandes rasgos, a aquellos filmes que, deliberadamente, se alejan de las fronteras convencionales del cine. Sin embargo, más allá de la discusión sobre el género de *Tabu*, gran parte de la crítica coincide en señalar al público como un agente de importancia vital al momento de generar significado, puesto que es éste el que se instala en la apertura que el filme presenta con su polifonía de recursos filmicos y que, en palabras del propio Gomes, constituye la esencia misma de su proyecto cinematográfico¹³.

En un artículo que explora los pormenores del colonialismo en el cine portugués contemporáneo, Lúcia Nagib menciona, refiriéndose al filme de Gomes, un episodio de la dictadura brasileña que resulta muy ilustrativo al momento de comprender el rol de la audiencia con respecto a este filme en particular:

In the most ferocious days of the military dictatorship in Brazil, in the 1970s, more than a thousand articles were censored in one of Brazil’s biggest newspapers, *O Estado de São Paulo*. Because the censored sections were not allowed to remain blank, they were filled with cooking recipes and, more notably, with long sections of the sixteenth-century epic poem, *The Lusians*, by Portugal’s foundational poet, Luís Vaz de Camões. These *ersatz* texts, though distant in time and space from the country’s current troubles, were all the more political for the discrepancy they presented with the unpublished original, evidencing as they did the violent suppression of the truth (Nagib 2017: 27).

En efecto, *Tabu* es una de esas películas que parecieran exigirle al público algo más que un simple acto de observación, no solo a razón de la (a primera vista)

¹² I suggest “indisciplinary film” since the concept reveals the construction of fictions and calls attention to film’s capacity to make us experience aesthetic heterogeneity and dissent, presenting as such the possibility to grasp a deeper understanding of film as a sensorial and cognitive art form (Ferreira 2014: 19).

¹³ A film should provide a space for the viewer to place himself in and not be told by the filmmaker, “You have to like this and hate this.” Sometimes I feel that the filmmaker is forcing the viewer into what he should think, and I think that’s not good. For me, the job of a filmmaker is to provide different things (Gomes *apud* CAMIA, 2012).

incoherencia de sus partes o del ritmo inusual con que la historia es narrada, sino a través de una sutil invitación a discutir sobre aquello que, haciendo homenaje a su propio nombre, no se nombra o se nombra a medias. Aquello que, en muchos sentidos, fue y sigue siendo tabú: la sombra del colonialismo como condición histórica, del pasado y del presente y la forma en que su imaginario permanece vigente en la sociedad europea contemporánea. Se revela entonces una de las principales características de esta cinta: la multiplicidad de su significado.

Prólogo: albores del colonialismo

La primera parte, el así llamado ‘Prólogo’, nos sitúa en un rincón del África colonizada, en algún momento entre finales del siglo XIX y principios del XX. Sabemos que se trata de este tiempo gracias a la composición de las imágenes, que encuentran su origen en la fotografía etnográfica y colonial europea y su imaginario científico (ver Ferreira 2014: 44). Protagonista de este fragmento es un ‘explorador portugués’ sin nombre, que aparece quieto y de pie en el primer fotograma del filme, como en una fotografía. En seguida aparecen los nativos africanos, que están al servicio del explorador y le ayudan en sus tareas.

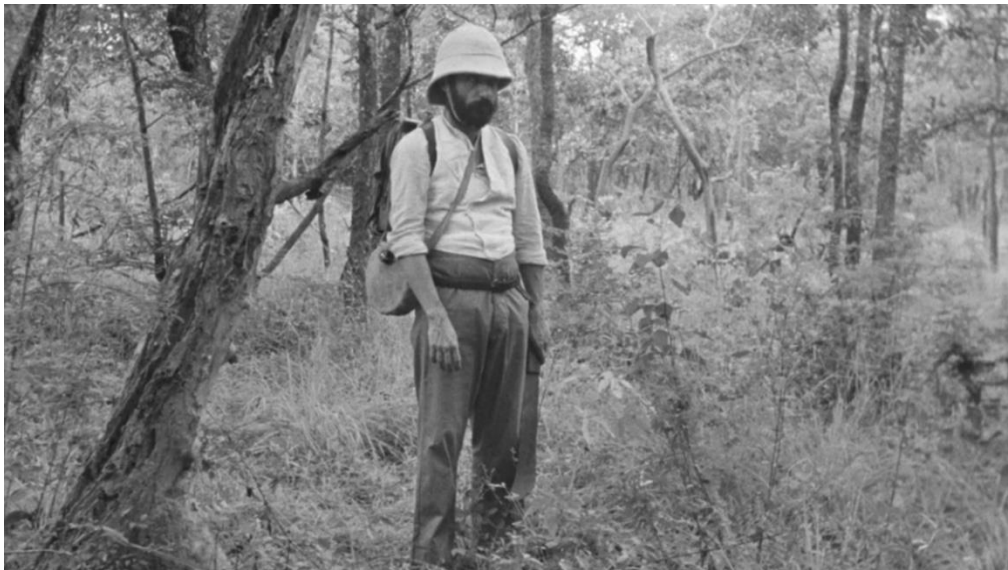


Fig. 1. El explorador portugués de la primera parte de *Tabú*.
© Miguel Gomes

El contraste entre el explorador y los nativos llama poderosamente la atención, tanto en el aspecto físico como en el tipo de tareas que ambos desempeñan: mientras los nativos se dedican a cargar objetos pesados y a abrir camino en la vegetación, el explorador ocupa una clara posición de liderazgo. La relación no es, sin embargo, cruel ni violenta. Esta secuencia está acompañada de una voz en off, que es la misma voz del director, Miguel Gomes, quien relata los detalles de la historia. Pronto nos enteramos de que la motivación del explorador no es solo científica sino también

personal, puesto que lo mueve el dolor producido por la muerte de su esposa, de quien constantemente tiene visiones. Aterrorizado por la certeza de que nunca escapará del tormento su corazón, el explorador se suicida arrojándose a un lago donde habita un cocodrilo hambriento.

Los nativos africanos, al presenciar la muerte del explorador, hacen una danza (04:20). Es en este momento cuando comienza a intensificarse el “juego intertextual” (ver Faulkner 2015: 1) que propone este filme: las imágenes parecen emular una auténtica película etnográfica, con sus protagonistas, los nativos, haciendo contacto visual con la cámara, como se aprecia en tantos documentos visuales de la época¹⁴.



Fig. 2. Escena preliminar a la danza de nativos africanos.

© Miguel Gomes

Sabemos, sin embargo, que la historia del explorador es ficticia, aunque el estilo filmico pareciera indicar lo contrario. Ferreira (2014: 33) explica que ya en el prólogo es posible detectar dos imaginarios que se mantienen constantes durante gran parte de la película: el colonialismo como exploración o cruzada científica y el amor como tema en un ambiente salvaje o tropical. Ambos provienen, como se verá más adelante, del imaginario clásico del cine hollywoodense. El prólogo cierra con la voz de Gomes narrando el resultado de la secuencia: el nacimiento de una leyenda en la cual una dama vestida a la antigua y un cocodrilo “triste y melancólico” (05:30) suelen aparecer como una visión demoníaca.

¹⁴ A possibilidade de captar o *outro* em seu espaço e diferença, estudá-lo e usá-lo a favor daqueles que desejam dominá-los são fatores que estimulam também o surgimento e o estabelecimento dessa nova tecnologia. Data-se daí uma grande produção, que costumou ser denominada etnográfica, que abrange tanto as fotografias quanto os novos registros filmados. A estética do film etnográfico é a que Miguel Gomes reencena no *Prólogo* de *Tabu* (De Souza Santos 2019: 24).

Primera parte: ‘Paraíso Perdido’ El presente y sus consecuencias

Con una rápida transición se avanza a la primera parte de la película: ‘Paraíso Perdido’. Este nombre, bastante sugerente por su adjetivo, prepara al espectador para recibir una historia basada en dualidades: lo ganado-perdido, merecido-inmerecido, lo que fue y ya no es, etc. La primera escena nos muestra a Pilar (interpretada por Teresa Madruga), uno de los personajes centrales de la historia, sentada en una sala de cine que parece estar vacía. El hecho de que la música inicial que también acompaña al prólogo se mantenga en esta primera secuencia lleva a pensar que el filme que veía Pilar en ese cine es la historia del explorador atormentado, con lo cual se establece un primer contacto entre fragmentos. El juego de referencias vuelve, en este punto, a ramificarse: la primera parte de *Tabu*, de Murnau, ambientada en Bora-Bora, se llama ‘Paraíso’ y la segunda, ambientada en una isla que ya ha sufrido los efectos de la colonización se titula ‘Paraíso Perdido’. El filme de Gomes invierte esta estructura y presenta un nuevo ángulo del retrato con el objetivo de desarrollar un tema principal: la persistencia de la mentalidad colonial en la sociedad europea contemporánea (ver Ferreira 2014 33-34).

A diferencia del prólogo, esta primera escena ofrece una fecha concreta: 28 de diciembre. Referencias a los días siguientes, que van hasta el tres de enero del próximo año, aparecen a medida que avanza la historia. Se trata de un hecho importante puesto que fue en esas mismas fechas, es decir, entre finales de 2011 y comienzos de 2012, que Gomes filmó esta parte de la película en Lisboa, agregando una capa extra de realidad al relato narrado. A partir de aquí las imágenes se trasladan a un lenguaje fílmico mucho más sobrio y realista, anclado en la Lisboa contemporánea. De la ‘ficción pura’ del prólogo se avanza a una ‘ficción real’ en esta primera parte. El escenario se transforma por completo: de la jungla tropical del ‘intrépido explorador’ se pasa a una capital europea de edificios modernos y uniformes. Esta primera parte nos presenta las historias entrecruzadas de tres personajes: Pilar, una mujer mayor, soltera y sin hijos, comprometida con su fe cristiana y distintas causas sociales; Aurora, una anciana ludópata con una personalidad histérica e impredecible, y Santa, una emigrante de un país desconocido de la antigua PALOP (algunos críticos sugieren que es de Cabo Verde) que sirve de empleada doméstica a Aurora. Las tres son vecinas y viven en el mismo edificio.

Pilar simpatiza con Aurora, de quien cree necesita ayuda profesional por estar deprimida, y tiene una relación accidentada con Santa, a quien no parece importarle la suerte de su *senhora* y preferiría que Pilar no se entrometiese. Aurora, quien tiene una hija que vive en Canadá y nunca aparece en el filme, tiene a su vez una relación conflictiva con Santa, quien se opone a su adicción por el juego. Aurora culpa a Santa de sus más íntimas desgracias y se refiere muchas veces a ella como una presencia diabólica que afecta su vida a través de brujería o *macumbas*, como ella misma dice en portugués (30:56).

Ferreira (2014: 35-36) sostiene que este triángulo femenino es importante porque pone en primer plano el conflicto de dos temas centrales en cuanto al imaginario colonial portugués: el luso-tropicalismo, es decir, la tendencia a asociar la empresa colonial de Portugal como una cruzada humanitaria – que buscaba convertir al mundo al cristianismo de manera pacífica, en contraposición con el estilo de colonización español, basado en la explotación de recursos materiales – y la lusofonía, un producto de los procesos de descolonización internacional que sucedieron en la década de los setenta, época en que Portugal pierde sus últimas colonias¹⁵, y que trajeron una sensación de pérdida a la metrópoli. La esencia de esta última noción subyace en la idea de una comunidad transnacional con Portugal y la lengua-cultura portuguesa como centro de gravitación. Ambos conceptos son herramientas clave que convierten la historia colonial portuguesa en una historia cultural colectiva y están directamente relacionados con el proyecto de identidad nacional portugués que, por lo menos en este contexto, se basa en la relación con sus excolonias africanas.

En *Tabu* Gomes presenta los vacíos fundamentales que estos conceptos (pre)suponen en la realidad contemporánea de Portugal: la relación entre la metrópoli y sus excolonias, por ejemplo, sigue siendo de servidumbre, y la interacción entre europeos y africanos aparece, cuando menos, bastante accidentada. Santa, por otra parte, a diferencia de Aurora y Pilar, no sabe leer ni escribir muy bien, y lo poco que lee es una edición juvenil de *Robinson Crusoe*, un texto capital en cuanto al imaginario colonial en la literatura universal.



Fig. 3. Santa leyendo un ejemplar de *Robinson Crusoe*.
© Miguel Gomes

¹⁵ Portugal es, como es sabido, la última nación europea en abandonar el colonialismo oficialmente.

El resto de esta primera parte se ocupa en los pormenores de cada uno de los tres personajes femeninos, sus rutinas, preocupaciones y desencuentros, en medio de una Lisboa que no se presenta turística sino crudamente funcional. Los encuadres filmicos, sobrios y serenos, detenidos muchas veces en interiores un poco anticuados, parecen evocar cierta nostalgia por un tiempo que ya hace mucho dejó de ser. Se conserva, asimismo, una suerte de tono irónico en los diálogos a veces absurdos que sostienen Pilar y Aurora, en gran contraste con Santa y su marcada pasividad en el desarrollo de la historia¹⁶. Cada una de ellas pareciera asumir un rol un tanto pintoresco: Pilar como cristiana ejemplar, siempre preocupada por el prójimo; Aurora como una gran dama en decadencia económica y mental que de algún modo sigue representando el proyecto colonial portugués, vivo a través las formas contemporáneas de dominar el pasado (ver De Souza Santos 2019: 158) y Santa como una presencia extraña y marginal que no logra corresponder del todo a la lógica del mundo en que se encuentra.

Con la muerte de Aurora se abre camino a la segunda parte del filme. Santa es, curiosamente, crucial en este sentido, puesto que es a través de ella y de su recién adquirida capacidad para leer y escribir que Pilar logra ubicar a Gian Luca Ventura, quien hará de narrador y voz en off en su historia de amor con Aurora ocurrida en África, antes de la pérdida de las colonias, contada bajo el nombre de ‘Paraíso’.

Segunda parte: ‘Paraíso’ El pasado y su memoria

Gian Luca es un migrante italiano que, en busca de aventuras, partió a África en la década de los sesenta y se cruzó en el camino con la joven Aurora (interpretada por Ana Moreira). En ‘Paraíso Perdido’, Gian Luca es un viejo que vive solo en un ancianato a las afueras de Lisboa y que, después de ser contactado por Pilar, no alcanza a llegar al encuentro de Aurora antes de su muerte. Con su historia la narración se traslada a un nuevo plano, cuya base es un ejercicio de reconstrucción de memoria: el pasado de Aurora en el África colonial, donde era dueña de una parcela con plantaciones de té al pie del imaginario monte Tabu, ubicado en una colonia portuguesa también de carácter ficticio, cuyo nombre se desconoce.

Gian Luca comienza su historia con una frase sencilla que despierta el asombro de Pilar, pero deja indiferente a Santa: “Ela tinha uma fazenda em África” (52:10). La apatía de Santa ante el relato de Gian Luca está relacionada con su pasividad característica, un rasgo que se verá repetido en el retrato de los nativos africanos en esta nueva segunda parte. Pereira (2016: 342) entiende que esta neutralidad cumple una función de doble significado: por una parte, incluye a los nativos en la historia como agentes de acción, pero simultáneamente les niega la posibilidad de articular un discurso en términos emocionales, con lo cual resulta imposible acceder a su

¹⁶ Más adelante volveré sobre el tema de la pasividad que, me parece, se articula de manera central con aquello que el film de Gomes busca iluminar.

experiencia directa en el proyecto de la colonia. Queda claro, pues, que la perspectiva dominante es la de los colonizadores: los nativos son retratados, por lo general, como parte activa del paisaje, es decir, como servicio doméstico y mano de obra, mientras que los eventos dramáticos y sentimentales están reservados para los europeos.

Después de pronunciada la frase de Gian Luca hay un cambio en los recursos técnicos de la película: se pasa a un formato de 16mm, cambian los efectos de sonido – limitándose únicamente a sonidos ambiente – se suprimen los diálogos y solo la voz de Gian Luca, como la voz de Gomes en el prólogo, orienta la narración. El papel de la música como elemento conductor de la historia aumenta en esta segunda parte, con típicas canciones de amor de los sesenta que le sirven al público como puente emocional para conectarse con la historia. Se trata de referencias sutiles pero muy efectivas. Por ejemplo, la canción interpretada por la banda de Mário y Gian Luca es un cover de *Così come viene*, del conjunto mozambicano-portugués Oliveira Muge. El hecho es significativo: la escena que muestra a la banda posando para la portada de su primer álbum coincide con la estética del álbum original y la canción ‘A mae’, del Conjunto Oliveira Muge fue prohibida en Portugal a finales de la década los sesenta y al mismo tiempo uno de los temas más solicitados en la radio por los soldados portugueses durante la Guerra de Ultramar¹⁷.



Figs. 4 y 5. La banda de Gian Luca y Mário (izquierda) y el Conjunto de Oliveira Muge (derecha).
© Miguel Gomes — Parlophone

Esta movilización de recursos por parte de Gomes tiene dos objetivos claros: el primero, conectarse con el filme de Murnau a través de la alusión directa al cine mudo y segundo, establecer un diálogo con el imaginario del cine clásico de Hollywood situado en África a través de la introducción de diversas figuras y motivos bien conocidos en la industria fílmica propia de este periodo. Así pues, la naturaleza de los roles no es extraña al público, familiarizado con esa herencia fílmica: Gian Luca reproduce el clásico modelo del amante extranjero y aventurero que gusta de las mujeres, el alcohol y los juegos de azar y Aurora, por su parte, ejemplifica la clásica esposa ejemplar, cultivada e inteligente, que se dedica a la cacería y a enseñarle a los

¹⁷ Ver <http://guedelhudos.blogspot.com/2008/10/conjunto-de-oliveira-muge.html>

nativos a leer y a escribir, y que de pronto se halla en medio de un conflicto amoroso que pone a prueba su moral. La historia de amor entre ambos, prohibida y contrariada desde siempre, tiene lugar en medio del exotismo africano, llenando otro de los lugares comunes del cine clásico de Hollywood con escenario en África, en donde las historias de amor y la selva hacen parte de un mismo juego.

Las inversiones de Gomes con respecto al filme de Murnau se dan de diferentes maneras en esta segunda parte. Si, por una parte, la desgracia de la pareja del *Tabú* de Murnau tiene lugar en el autoritarismo de fuerzas externas, en el *Tabu* de Gomes se trata de una desgracia inducida por sus propios protagonistas, movidos por la fuerza de sus deseos, con lo que el retrato pasa a ser egocéntrico y culposo. Asimismo, Gomes modifica el objeto tabú sustancialmente: en Murnau es tabú enamorarse de la mujer cuyo cuerpo virgen será entregado como homenaje a los dioses; en Gomes el tabú se da en tanto en el adulterio que cometen Gian Luca y Aurora, como en el hecho, más grave aún, de que la misma está embarazada de su legítimo esposo. En ambos filmes los personajes proceden en sus objetivos a pesar de las consecuencias.

En el film de Gomes la ubicación del tabú da una pista en cuanto a los nombres de las partes de la película: el pecado cometido por la pareja de amantes desembarcará en la pérdida del paraíso, aquí entendido como la colonia africana – y en consecuencia, el colonialismo portugués –, en donde los protagonistas llevan una vida idílica, gozando de una posición social privilegiada y del servicio constante de los nativos, tanto en el ámbito doméstico como laboral, pues son estos quienes se ocupan de la alimentación de los señores y las plantaciones de té. Así pues, se revela que el ‘Paraíso Perdido’, es decir, la primera parte de la película es el presente de Portugal, marcado por la pérdida de sus colonias.

En la segunda parte el lenguaje visual sufre una transformación notable: de las imágenes sobrias y un poco estáticas de la primera parte se avanza a secuencias rápidas en las que sobresale una sensación de libertad por parte de los protagonistas, que recorren y disfrutan del paisaje en carros y motos. El contraste entre las emociones de los personajes vistos en las dos partes del filme llama inmediatamente la atención: si en ‘Paraíso Perdido’ nadie parece estar satisfecho con su vida, en ‘Paraíso’ la sensación de alegría y bienestar es más que evidente, lo que refuerza la idea de África como un lugar afrodisíaco para los europeos, como lo afirma Carvalho:

Paradise is a construct imposed on Africa for the cultural and economic benefits it brought to those colonizers. It made western Europeans feel civilized by comparison and superior in respect of knowledge, even if this was only an affect fuelled by a perceived distance of European civilization from the so-called primitive and pristine state of this Dark Continent. Narratives of the sort documented in the film that opens ‘Tabu’ were made to reinforce this myth (Carvalho 2014: 123).

La narración de Gian Luca, sin embargo, no invita al público a identificarse con su historia de amor, sino que se dedica simplemente a narrar, mientras que las imágenes

y los sonidos, muchas veces evocados de manera plástica y artificial, parecen exponer la naturaleza ficticia de la historia contada. Este recurso no es solo propiedad de la segunda parte del filme de Gomes: desde el mismo prólogo, gracias a la estructura no lineal de la historia y la mezcla de elementos de orígenes diferentes, el espectador se confronta con un producto artístico elusivo que se resiste al intento de ser clasificado rápidamente. *Tabu* no se esfuerza por ser percibida como una película clásica en el sentido tradicional de la palabra, incluso teniendo el cine clásico como una de sus principales plataformas intertextuales: en ella el artificio se hace protagonista, desnaturalizando la narración y exponiendo la estructura sobre la cual la misma ficción se sostiene, como lo sostiene Nagib:

Tabu promotes a systematic dismantling of cinema's constitutive devices. Colour, sound, music, montage, dialogue, acting and storytelling are denaturalised order to expose the manipulation they produce. The exclusive use of black and white highlights the absence of colour; discontinuous storytelling triggers the awareness of montage; muted dialogues evidence the need of sound; and acting is often glaringly artificial (Nagib 2017: 29).

No solo la historia está fragmentada en tres partes diferenciables, sino que cada una de las partes es a su vez un mosaico de otros fragmentos. Por esta razón *Tabu* puede parecer, a primera vista, un filme irónico y desconcertante. Si se observa la filmografía de Gomes no es difícil notar, sin embargo, que este proceder hace parte del estilo y el proyecto cinematográfico del director, quien en diversas entrevistas ha manifestado su interés por ofrecerle al público obras abiertas donde los espectadores puedan instalarse y generar un significado personal de sus películas.

Una vez desarrollada la historia de amor entre Gian Luca y Aurora, la segunda parte avanza hacia el final de la historia cuando los amantes, atormentados por la encrucijada en que se encuentran, deciden escapar del monte Tabu con Aurora en avanzado estado de embarazo. Mário, amigo de Gian Luca y leal al marido de Aurora, los alcanza y trata de impedir el escape. Aurora reacciona y le dispara causándole la muerte. Seguidamente Aurora entra en labores de parto y es llevada a una aldea cercana, donde la asisten las mujeres del lugar. Ante la dimensión de los eventos, Gian Luca decide llamar al esposo de Aurora quien más tarde se la lleva a ella y a su hija recién nacida, separando para siempre a los amantes, que nunca más volverán a verse.

En la escena siguiente se escucha una nueva voz en off, que no pertenece a Gian Luca: se trata de una transmisión de radio en la que la muerte de Mário (asesinado por Aurora) es falsamente atribuida a los rebeldes independistas africanos, convirtiéndose en un *casus belli* definitivo para el inicio de la guerra colonial. Como anota Pereira (2016: 345), esta noticia constituye la primera vez que escuchamos la voz del 'otro' africano, una voz que sin embargo no le corresponde en absoluto puesto que está manipulada y ridiculizada por su falsedad y el propósito maligno que se oculta detrás de la misma. Una vez más se impide, entonces, la articulación del discurso sentimental de los nativos africanos. Mientras se lee el falso boletín, Gomes muestra

una secuencia de aldeas africanas con sus habitantes practicando actividades cotidianas, con música y cantos autóctonos de fondo. Cuando la música se interrumpe y la voz de Gian Luca vuelve a narrar, entra una nueva secuencia que muestra a los nativos en sus labores de servidumbre: limpiando un carro, alimentando a los animales y desempolvando las fotografías de los señores.

Las escenas finales del filme corresponden a la lectura en voz alta de última carta que Aurora le escribe a Gian Luca, en la que le pide que nunca revele al mundo “los monumentales crímenes que cometieron”, entre los que se cuentan, según lo entiende Faulkner (2015: 35), su propio adulterio y el asesinato de Mário, en singular, y su papel en el inicio de la guerra colonial y la colonización europea de África, en general. La última secuencia del filme retoma la imagen del cocodrilo que el marido de Aurora le obsequia al principio de la segunda parte, y que sirve como difuso conector entre la historia del explorador del prólogo y el romance prohibido de los amantes, además de ser, en palabras de Nagib (2017), una “metáfora cinéfila de África”

Conclusiones

Más allá de los innovadores recursos de Gomes en esta película y su amplísimo arsenal de referencias filmicas, literarias y musicales, *Tabu* constituye en esencia un testimonio crítico de la presencia de Portugal en territorios ultramarinos y sus consecuencias directas en la sociedad portuguesa de hoy. El propósito de esta crítica no radica, sin embargo, en denunciar el colonialismo sino a su imaginario, que se sostiene y se perpetúa a través del lenguaje que el mismo Gomes utiliza para dar forma a su película. Por esta razón, me parece, el filme no se preocupa tanto por tener una base completamente realista (como es el caso de otros filmes que tratan una temática similar) y no profundiza en los aspectos éticos del fenómeno colonial: Gomes utiliza una historia imaginaria, en un país imaginario y en circunstancias imaginarias que, sin embargo, dialoga con un imaginario que es real y hace parte de la realidad de la cual proviene el mismo director. La naturaleza irónica del retrato que ofrece *Tabu*, un filme que a veces produce risa a razón de su lógica poco convencional, podría interpretarse como un arma filmica de doble filo: por un lado, muestra que el cine ha hecho su parte al momento de eternizar una serie de discursos sobre el colonialismo y, por otro, que el mismo puede convertirse en un efectivo vehículo de discusión al respecto si los temas son tratados de cierta manera.

Esta interpretación, por otra parte, dada la naturaleza fragmentaria y dinámica de *Tabu*, no pretende ser definitiva. La dificultad que implica ‘pensar’ este filme, una obra en definitiva bella, compleja y exigente, se amplifica ante la intención de asignarle una lectura absoluta. En ese sentido la tarea de los críticos continúa, pues al ser una obra abierta y de algún modo provocadora, como los periódicos brasileños que mencionaba Nagib (2017), su dimensión y alcance seguirán ocupándonos al momento de rastrear el presente del cinema portugués contemporáneo.

Bibliografía

Carvalho Pereira, Ana Cristina (2016): “Otherness and identity in *Tabu* from Miguel Gomes”. En: *Semantic Scholar*. Disponible en línea: <https://www.semanticscholar.org/paper/Otherness-and-identity-in-Tabu-from-Miguel-Gomes-Pereira/a8c82641b7de653287e0f0a690b85205088809cf> (06.09.2023).

Faulkner, Sally (2015): “Cinephilia and the Unrepresentable in Miguel Gomes' *Tabu*”. En: *Bulletin of Spanish Studies* 92 (3), pp. 341–360. DOI: 10.1080/14753820.2015.1003758.

Ferreira, Carolin Overhoff (2014): “The End Of History Through The Disclosure Of Fiction. Indisciplinarity In Miguel Gomes's *Tabu*”. Disponible en línea: https://www.researchgate.net/publication/307478108_THE_END_OF_HISTORY_THROUGH_THE_DISCLOSURE_OF_FICTION_INDISCIPLINARITY_IN_MIGUEL_GOMES'S_TABU_2012 (06.09.2023).

Carvalho, John (2014): “*Tabu*: Time Out Of Joint In Contemporary Portuguese Cinema”. En: *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, pp. 113–126. Disponible en línea: https://www.academia.edu/4167776/TABU_Time_Out_Of_Joint_in_Contemporary_Portuguese_Cinema (06.09.2023).

Liz, Mariana (Hg.) (2017): “Global Portuguese Cinema. Industry, History and Culture”. London: I.B. Tauris (Tauris world cinema series).

Nagib, Lucia (2017): “Colonialism as fantastic realism in *Tabu*”. I.B. Tauris. London/New York (Portuguese Cinema: Globalizing the Nation). Disponible en línea: <http://centaur.reading.ac.uk/65887/> (06.09.2023).

Santos, Daniel Filipe de Souza (2019): “A reapropriação do cinema clássico e do imaginário colonial em *Tabu*, de Miguel Gomes”. Disponible en línea: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/40447> (06.09.2023).