

Horizontes do cinema contemporâneo de língua portuguesa

Juan Botía Mena, Victor A. Ferretti

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Botía Mena, Juan, and Victor A. Ferretti, eds. 2023. Horizontes do cinema contemporâneo de língua portuguesa. Augsburg: Universität Augsburg, Institut für Spanien-, Portugal- und Lateinamerika-Studien (ISLA).

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

Exordio

Los artículos reunidos en este cuaderno surgen de un coloquio virtual que el Instituto de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos (ISLA) de la Universidad de Augsburg organizó del 21 hasta el 22 de octubre de 2020 para inaugurar una nueva línea de investigación polifónica, dedicada a las culturas cineastas ibéricas, latinoamericanas y africanas. Habiendo realizado ya del 15 hasta el 29 de enero de 2020 un ciclo sobre la transatlántica obra de Luis Buñuel en el cine Thalia de Augsburg, la idea del coloquio “Horizontes MMXX” era seguir con los estudios de cine iberorrománico, enfocando especialmente a la cinematografía en lengua portuguesa.

Gracias a la participación de expertas y expertos internacionales, dichas perspectivas en tiempos de pandemia han sido no sólo amplias sino, sobre todo, amplificadoras, contando con un *streaming* exclusivo de *O Homem das Multidões* (2013), brindado por el cineasta mismo, Cao Guimarães, y la discusión de trabajos de investigación de Bernhard Chappuzeau (“La mediación de la imagen cinematográfica: Eryk Rocha y Cao Guimarães”), Hermann Doetsch (“*Terra em Transe – peuples en crise. Deleuze und das Ungedachte des lateinamerikanischen Kinos*”) y Sergej Gordon (“Das Reizen der Phantome – zum kapverdischen Latenzgedächtnis im Werk von Pedro Costa”), entre otros.

Las cuatro perspectivas concentradas en este número 38 de la *Mesa Redonda* pasan revista al policéntrico cine contemporáneo en lengua portuguesa (e iberorrománico *sensu lato*) y a sus diferentes bordes. Así, pues, si Emilio Bernini (“Políticas *queer* y políticas lúmpenes en el cine brasileño después de la política”) se concentra en ciertas particularidades estéticas del cine brasileño de los últimos años y sus enlaces con diversos escenarios sociopolíticos, el artículo de Juan Botía Mena (“Cine clásico, colonialismo e identidad en *Tabu* de Miguel Gomes”) se enfoca en las diversas estrategias filmico-discursivas presentes en una de las producciones cinematográficas más celebradas del cine de Portugal actual que, entre otras cosas, propone cierta reflexión ‘aistética’ del pasado colonial portugués.

Por su parte, Inês Gamelas (“Imagens de acomodação e dissidência em *A Herdade* (2019), de Tiago Guedes”) ofrece un detallado análisis sobre un filme que, mediante una historia que se extiende a lo largo de treinta años, combina lo histórico, lo político, lo familiar y lo personal, y examina las consecuencias que la *Revolução dos Cravos* tuvo para la sociedad portuguesa, tanto en lo privado como en lo público. Finalmente, Sabine Schlickers (“El arte de la adaptación: el cine de Héctor Babenco”) realiza un barrido por la obra de uno de los directores más conocidos de la historia fílmica brasileña concentrándose en su capacidad como director, especialmente a la luz de los límites y las dificultades que implica adaptar textos literarios a la gran pantalla.

Aunque las perspectivas analíticas de cada contribución varían respecto a la forma de aproximar el material filmico, es claro que, al menos en términos generales, coinciden en señalar que el cine contemporáneo en lengua portuguesa se está abriendo a nuevos caminos de exploración. *In summa*, más de treinta años después de que

Deleuze diagnosticara un trance latinoamericano 'socio-filmico', estos horizontes sugieren que existe un *au-delà* de sus casillas discursivas y estéticas no sólo para el cine brasileño, sino, asimismo, para la diversa cinematografía iberorrománica.

Juan Botía Mena & Victor A. Ferretti

AUGSBURGO EN AGOSTO DE 2023

Políticas queer y políticas lumpenes en el cine brasileño después de la política

Emilio Bernini¹

Mi interés en este artículo es pensar las modalidades de la política, de la política como práctica para la emancipación social y económica, en el cine contemporáneo brasileño, después de la experiencia de los grandes cines políticos y militantes de las décadas de los 60' y 70' no sólo en Brasil, sino en América Latina, puesto que en esos años el cine – entendido como práctica estética política – se concebía como parte de un tercer cine latinoamericano.

En la década siguiente a esos cines políticos y militantes de los 60' y 70' tuvo lugar lo que se conoció como 'Nuevo Cine Latinoamericano'. Este nuevo cine tiene dos rasgos centrales: el primero consiste en la elaboración de diversas respuestas, de reflexiones e indagaciones e incluso de autocrítica relativa a los fracasos de los movimientos políticos de emancipación, incluida la lucha armada, y a la imposición de los fascismos estatales, las dictaduras, en distintos países de América Latina. El segundo rasgo de este 'Nuevo Cine Latinoamericano' implica una idea de producción y una visibilidad europea en términos de mercado: el 'Nuevo Cine' de los años ochenta se produce, sobre todo, para el mercado europeo.

Este segundo aspecto, la producción de un cine latinoamericano para el mercado, que se cuenta entre los objetivos de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (fundada en Cuba, en 1986), es decisivo en lo que habría que denominar el desplazamiento de la política o, mejor dicho, el desplazamiento del trauma de la política (por los fracasos de los movimientos armados y la imposición de los fascismos). En esta nueva idea de cine de América Latina, que implica una mutación respecto a la idea de cine latinoamericano de las décadas previas, lo que queda afuera del campo de posibilidades de la imagen (cinematográfica) es la política, incluso para aquellos mismos que apostaron por ella en los años previos².

Mi propuesta es considerar el devenir de esa exclusión que responde a un trauma de la política, a través de un corpus de tres filmes del cine brasileño contemporáneo: *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles, 2019), *Era uma vez Brasília* (Adirley Queirós, 2017) y *Bixa Travesty* (Claudia Priscilla y Kikon Goifman, 2018). Ese devenir parece haber tomado la forma de una diseminación de políticas plurales y minoritarias: algo que denomino aquí políticas *queer* y políticas lumpenes. Ambas son políticas de la revisión y de la reformulación de las formas recibidas, de las imágenes recibidas; son políticas del uso de materiales para componer con esos materiales pastiches, tanto en el nivel de los relatos y de la imagen como en el nivel de los cuerpos – donde el pastiche es un modo de performatividad –, tanto en el espacio de lo

¹ Profesor e investigador de las instituciones FFyL, UBA/ FUC.

² Sobre estas cuestiones, véase E. Bernini, *Una mutación silenciosa. Los años ochenta en el cine de América Latina*, México, Conaculta, Cuadernos de Cinema 23, 2016.

público como en el dominio de la intimidad. Y ambas son políticas que se definen en el enfrentamiento contra los fascismos estatales, corporativos y globales, así como contra los microfascismos de la vida cotidiana. Pero hay que decir que sus políticas (la *queer* y la lumpen) se definen en la singularidad de los enfrentamientos particulares, en la singularidad de la situación política particular: es decir, no son políticas de proyecto ni de programa, sino más bien, acciones ante la circunstancia concreta de la amenaza.

1. *Bacurau* (2019)

En *Bacurau* y en *Era uma vez Brasília* estamos ante políticas lúmpenes que enfrentan la amenaza de la política de la democracia neoliberal sujeta a las corporaciones financieras (en ambos casos *antes* del gobierno de Jair Bolsonaro). En el filme de Mendonça Filho la amenaza de la democracia neoliberal, como sistema de dominación biopolítica, se cierne sobre el pueblo de Bacurau. Es un asedio que crece notoriamente con el objetivo de invadir y quedarse con las tierras: se deja al pueblo sin agua, se balean los camiones cisterna que la transportan, se les entregan analgésicos gratuitos, adictivos, que dejan a las personas en estado de estupidez, les inhibe el ánimo (el medicamento se llama “Brasol IV”, que fonéticamente no deja de remitir a *Brasil* y al comportamiento de su población que lo consume por millones), y se les corta toda señal de internet, es decir, se los deja incomunicados para asesinarlos. En términos de sus materiales *Bacurau* está narrado como una ficción utópica y a la vez distópica: utópica porque el pueblo es una comunidad matriarcal, solidaria, de libertad individual y colectiva y entre cuyos placeres está el consumo de drogas, el sexo libre; y ese pueblo mancomunado es el que resiste victoriosamente la invasión. Pero a la vez esa comunidad organizada se encuentra al borde de su extinción, sujeta a los poderes biopolíticos corporativos, en un futuro distópico cercano en el que el Estado tiene instaladas pantallas en todos los vehículos, por pobres que sean, con avisos de recompensa por la captura de delincuentes; un futuro cercano en el que el Estado promueve las ejecuciones públicas (como puede verse en un noticiario televisivo, en el que se lee: “Las ejecuciones públicas se reanudan a las 14”).

También en términos de los materiales con que trabaja el filme, los personajes tienen el estatuto de sertanejos, es decir, que viven en el *sertão*, el campo, el nordeste de Brasil, y como sertanejos se inscriben en la tradición del cine de los sesenta (como en *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, y en *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, ambos de la primera mitad de la década, anteriores al golpe de Estado en Brasil). Pero a diferencia de esos cines políticos, con programas políticos que sostenían la promesa de un futuro emancipado, y que enseñaban a los oprimidos las vías de su rebelión y de la revolución, en *Bacurau* los sertanejos ya están atravesados por la figura del cangaceiro, aun cuando, en el filme, los cangaceiros son una figura de museo (se pueden ver sus fotos en el museo del pueblo), también de la misma tradición cinematográfica. El personaje Acácio/Pacote, delincuente buscado por las

autoridades, que guía la resistencia del pueblo, y el personaje Lunga, uno de los rebeldes que resistió en un pasado no narrado el bloqueo del agua, y que será, con su grupo de delincuentes, una de las fuerzas centrales de defensa del pueblo, están constituidos en la tradición de los cangaceiros. Se trata de lumpenes fugitivos de la ley neoliberal, como los cangaceiros de Pereira dos Santos y de Rocha, oprimidos por la ley del capitalismo liberal y que, como ellos, saben vivir en una comunidad organizada y saben organizarse³.

Esa organización de los lumpenes que van a asumir la defensa del pueblo puede verse en la secuencia del encuentro entre Pacote y Lunga (en el filme, ubicada en 1:09:06-1:13:23). En ella, Pacote envía señales luminosas para ser admitido en el lugar donde están ocultos los delincuentes/neo-cangaceiros. Es importante observar que están en la torre de una represa abandonada, justamente donde debería estar contenida el agua que les han quitado, y esa torre es una especie de panóptico pero con función invertida: no para controlar sino para advertir desde lo alto todos los movimientos alrededor que podrían constituir amenazas, porque son fugitivos de la ley. Incluso, los personajes tienen conciencia irónica de su situación en términos de la historia política de los 70': el propio Lunga dice sobre sí mismo: estoy aquí "atrapado como el Che Guevara, pasando hambre".

En esa relación que el propio Lunga establece entre él mismo y el líder revolucionario se sitúa, en parte, la política de la apropiación de materiales: una referencia al hambre de los sertanejos, víctimas de la miseria, pero esta vez por la situación de encontrarse aislados y perseguidos, y una apropiación del nombre del revolucionario argentino, Che Guevara, que buscó terminar con esa injusticia, para imaginar ahora la lucha política después de la (gran) política.

El pastiche también está en la figura de los mercenarios norteamericanos contratados para asesinar a los pobladores de Bacurau, cuya representación posee rasgos propios de los filmes de acción comerciales hollywoodenses de los años setenta: precisamente – para decirlo en la *lingua franca* revolucionaria –, los del cine del imperialismo. Los mercenarios tienen incluso un dron con forma de plato volador, que es otro tópico, aquí ironizado, del cine norteamericano de clase B de los mismos años. De modo que en Bacurau el pastiche se compone tanto de los elementos semánticos del *cangaço* y el *sertão*, para constituir personajes que son una mezcla de ambos, como del filme de acción norteamericano 'imperialista', para imaginar una situación de invasión, persecución, defensa y resistencia de un pueblo. En esto, el pastiche es parte de lo que entiendo por política lumpen. Lo lumpen no es, entonces, únicamente un estatuto social del personaje – aquellos que están afuera del mercado, de la ley y de la comunidad – sino también un tipo de trabajo de apropiación y mezcla de los materiales. Esa misma mezcla es la que permite imaginar, en el marco de una

³ Esa vida comunitaria fuera de la ley de los cangaceiros puede verse en *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), un film industrial que idealiza y a la vez rechaza la violencia bárbara del *cangaço*. Para un estudio excelente del film, véase Ismail Xavier, "*O Cangaceiro ou o bandido social como espetáculo*", en *Sertão/Mar. Glauber Rocha e a estética da fome*, San Pablo, Cosacnaify, 2007, pp. 147-182.

producción brasileña que estetiza la miseria o que mira melancólicamente el pasado revolucionario⁴, la resistencia victoriosa del pueblo mancomunado, narrada con el esquema de los filmes de acción y reacción norteamericanos: el pueblo se salva, los invasores mueren y su líder queda encerrado bajo tierra.

Ahora bien, me importa volver sobre la figura de Lunga, precisamente porque con esa figura, y más específicamente con el actor, con su cuerpo y su imagen, la política lumpen es también una política *queer*. Lunga es, fuera de la ficción, una artista drag, Silvero Pereira, que ningún espectador de Brasil desconoce, vinculado al nordeste brasileño y de origen humilde. Pero cuando asume el rol del delincuente con su cuerpo de artista drag, Lunga se vuelve una suerte de neocangaceiro queer, esto es, un delincuente fugitivo con las uñas pintadas, anillos dorados en casi todos sus dedos, lleno de collares y de una performance que fascina a los habitantes de Bacurau cuando llega al pueblo con su banda, como puede verse en una de las escenas del filme (1:14:48-1:15:14), al entrar como una drag queen⁵ (Fig. 1).



Fig. 1. *Bacurau*. Lunga, el neo-cangaceiro *queer*, con collares, anillos y uñas pintadas.
© Juliano Dornells & Kleber Mendonça Filho

2. Era uma vez Brasília (2017)

Era uma vez en Brasília, de Adirley Queirós realiza operaciones lúmpenes semejantes con los materiales, pero no en un futuro cercano contra el poder biopolítico anónimo, sino en el presente de destitución de la presidenta Dilma Roussef, en el momento mismo del juicio político, también en forma de una ciencia ficción distópica. El cine brasileño trató de modo notable su presente político (*O processo*, María Augusta Ramos, 2018), con el realismo del documental observacional. Las políticas lúmpenes de Adirley Queirós, como la de Mendonça Filho y Dornelles, en cambio, parecen rechazar el realismo como un modo de representación propio de la dominación

⁴ Me refiero a *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, Kátia Lund, 2002) y a *O intenso agora* (João Moreira Salles, 2017), respectivamente. Sobre este último, véase Javier Trímboli, “Belleza y elisión”. <http://kilometro111cine.com.ar/belleza-y-elision/>.

⁵ Para otro análisis político de *Bacurau*, véase Javier Trímboli, “Pastillas para todos y todas” <http://kilometro111cine.com.ar/bacurau-pastillas-para-todos-y-todas/>.

política y neoliberal. *Era uma vez Brasília* narra entonces, con materiales del género de la ciencia ficción, el viaje de un agente intergaláctico, WA 4 (Wellington Abreu) del planeta Karpensthall que en 1959 tiene la misión de venir a la tierra y matar al presidente Juscelino Kubitschek, el día de la inauguración de Brasilia. La misión tiene el objetivo de dar tierras a los que no la tienen: es decir, el objetivo es evitar la miseria alrededor de Brasilia, la ciudad esplendorosa del modernismo arquitectónico de Oscar Niemeyer, con la expansión pobre de la ciudad periférica Ceilândia, otorgando tierras. Pero en el viaje WA 4 se pierde y llega en 2019, cuando cae el gobierno de Dilma Rousseff. En ese desvío el viajero espacial entra en relación con un grupo de ceiliandeses organizados como vanguardia guerrillera.

También aquí la alianza para la lucha política, como en Bacurau, depende de la circunstancia concreta del propio presente: los programas trazados de antemano fracasan, se pierden en el espacio, como la nave de WA 4. Si Bacurau pone su ficción distópica en un futuro cercano, *Era uma vez Brasília* lo sitúa en el presente mismo del golpe parlamentario y de la asunción de Michel Temer. En este sentido me interesa señalar dos rasgos de ese presente y de la percepción que de él tiene la avanzada guerrillera, sobre todo en la figura de su líder Marquim: una especie de melancolía ante la irreversibilidad de los hechos, que puede notarse en una secuencia (24:18-26:07) en la que éste, en silla de ruedas y en medio del espacio enorme de Brasília, escucha el discurso de los que votan contra Dilma.

El otro rasgo es la percepción del mismo Marquim de una ciudad destruida, con restos de automóviles, fuegos prendidos en la noche, una ciudad vacía de habitantes, como si imperara el terror, un terror no de una dictadura sino de la democracia neoliberal misma, una democracia que con el neoliberalismo no es más que una nueva forma de opresión política. No es el terror de la invasión para el exterminio, como en Bacurau, sino el terror del sistema político neoliberal mismo; no es una ciudad invadida sino una ciudad devastada. Así deben verse las secuencias en las que se trasladan hombres y mujeres, vestidos con la misma ropa, vigilados por policías, como si fueran presos o trabajadores. Es parte de las imágenes de la ciudad y su presencia no encuentra otra explicación en la narración que la de una imagen de la opresión neoliberal (Fig. 2).

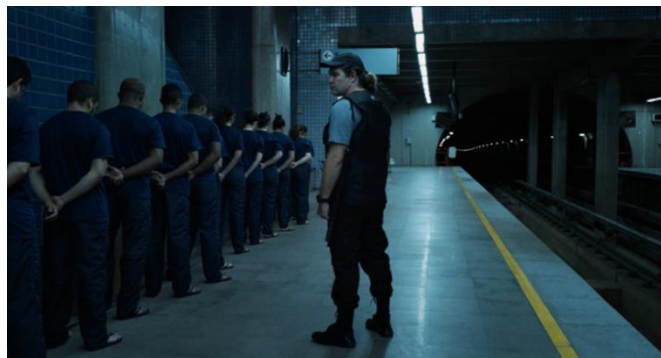


Fig. 2. *Era uma vez Brasília*. Imágenes de la opresión de la democracia neoliberal.

© Adirley Queirós

La vanguardia guerrillera está formada por marginales: expresidarios, como el mismo actor Wellington Abreu, preso por ocupar una tierra para vivir con su familia; y mujeres, como Andreia Viera, que asesinaron a su abusador defendiéndose del acoso sexual. Pero no se trata en este caso de actores que interpretan los roles de los excluidos de la sociedad, como ocurre en el caso de Bacurau, sino de los propios habitantes empíricos de la periferia: los lumpenes de Ceilândia, amigos personales del director, se interpretan a sí mismos en una ficción. Es importante entender la dimensión de la estética del cine de Queirós: no se trata de documentales que registran la vida de los lumpenes sino de una ficción distópica con la vida y los cuerpos de los lumpenes, con su propia experiencia. Queirós lo llama “etnografía de la ficción”⁶.

La dimensión etnográfica está escrita en los cuerpos reales, no ficticios como los cuerpos de los actores profesionales, y la ficción está en el desempeño ante la cámara de esos cuerpos ceilandeses. Uno de ellos, Marquim do Tropa, está en una silla de ruedas después de haber perdido una pierna en un episodio de represión policial; en *Era uma vez Brasília* es uno de los dirigentes de la vanguardia política. Entonces, lo etnográfico está en los cuerpos que hacen la ficción, en la experiencia objetiva de esos cuerpos que actúan. Se podría decir que el personaje de Lunga en *Bacurau* también constituye una etnografía queer de la ficción, porque la composición de Silveiro Pereira es parte de su arte drag, transformista.

Ahora bien, esa vanguardia, a diferencia de *Bacurau*, no es defensiva; espera tomar el poder: el congreso, los ministerios, donde se aloja el enemigo, el ‘monstruo’; y también, a diferencia de *Bacurau*, usa un lenguaje político popular, el de la unión del pueblo, el de un pueblo fuerte y organizado. Sin embargo, cuando Marquim profiere ese discurso lo dirige a los miembros de la vanguardia, a los que están armados para la lucha: el pueblo no está en ninguna parte, pero se lo invoca para fundamentar la lucha armada.

Entonces, la política lumpen en *Era uma vez Brasília* no solo es un trabajo con retazos de los géneros industriales: la ciencia ficción, el filme de complot, el film político, sino también en el plano material mismo con restos de objetos⁷: partes de coches para armar la nave espacial, máscaras de soldadura o máscaras de marketing de películas para ocultarse la cara, radios vetustas para escuchar transmisiones clandestinas, caños de escape para construir armas. La nave lumpen misma de WA 4 está hecha de chatarras, por eso cae literalmente, no aterriza, en el destino temporal equivocado (47:21-48-58) (Fig. 3).

⁶ Véase Diego Brodersen, “Adirley Queirós: Hago una suerte de etnografía de la ficción”, en *Página 12*, 18 de septiembre de 2018. <https://www.pagina12.com.ar/142921-hago-una-suerte-de-etnografia-de-la-ficcion>.

⁷ Aquello mismo que Edgardo Dieleke y Fernando Álvarez Bravo han nombrado “chatarra”. Véase su inteligente estudio sobre el film de Queirós, “Érase una vez en Ceilândia: ucronía y chatarra para una capital que no fue”. <http://kilometro111cine.com.ar/era-una-vez-ceilandia-ucronia-y-chatarra-para-la-capital-que-no-fue/>.



Fig 3. *Era uma vez Brasília*. La nave lumpen intergaláctica de AW 4, hecha de restos de chatarra.
© Adirley Queirós

Esa política lumpen de reciclado convierte la basura en arma política. Es una política que se apropia de lo adverso – los restos en la ciudad devastada por la pobreza y la miseria – para reutilizarlo como elemento propio, como elemento de ataque, de lucha. La política queer procede de un modo semejante cuando se nombra a sí misma ‘queer’, que como sustantivo es un término violento, homofóbico y machista (‘maricón’, ‘puto’) para referirse a las minorías, o al sujeto cuya sexualidad no es heteronormativa. El insulto se apropia para nombrarse y desplazar así su sentido para deconstruirlo y deconstruir a ese sujeto estigmatizado, y en esto verbalizarlo (el verbo queer como desestabilización, perturbación), volviéndose así arma de la lucha minoritaria. La política lumpen y la política queer proceden convirtiendo aquello que los ataca en la propia arma de lucha política.

3. *Bixa travesty* (2019)

En *Bixa travesty* el cuerpo performativo de la artista, cantante y compositora Linn da Quebrada se compone de materiales que se usan para descartarse, no permanecer, no fijarse, y transformarse. Linn da Quebrada, dice una de sus canciones, en el film mismo, es una “bicha estranha, louca, preta, da favela”, es decir una “marica extraña, loca, negra, de la favela”, pero en la misma operación política *queer* y lumpen que estoy planteando, se autodenomina así contra la mirada fascista que la clasifica: “Quando ela tá passando todos riem da cara dela/ Mas, se liga macho/ Presta muita atenção/ Senta e observa a tua destruição/É muito tarde, macho alfa/ Eu não sou pro teu bico/ Não”⁸.

La destrucción del macho es una política queer de la deconstrucción del género sexual como identidad: destruir al macho es desarmar el binarismo genérico normativo y heteropatriarcal, por medio de la afirmación de la feminidad, pero no del

⁸ Fragmento original traducido: “Cuando ella pasa todos se le rien en la cara/ Pero, entérate macho/ Prestá mucha atención/ Siéntate y mira tu propia destrucción/ Ya es tarde, macho alfa/ No estoy a tu alcance/ No”.

modelo de mujer heteronormativo que siguen algunas travestis, sino de la mujer marica, de la mujer con pene. En Linn da Quebrada esa deconstrucción está en ella misma: es *bixa* (marica) y es travesti, dos identidades que están constantemente en devenir, es decir, en transformación hacia adelante. Linn da Quebrada, la *bixa* travesti, es ella misma un principio de fuga de lo identitario.

El documental de Goifman y Priscilla presenta dos aspectos de la vida de Linn da Quebrada. Uno, público, que tiene a su vez tiene dos lados: el lado combativo, el lado subversivo, contra el macho fascista, que ella pone en escena en cada presentación de su banda musical, con una estética post punk, de rebelión contra la sujeción de las normas, de odio al macho que señala con el dedo y con el pene para condenar toda femineidad y, en el mismo aspecto público, el lado pedagógico, en el que ella enseña la deconstrucción de lo identitario en un programa de radio – o en la puesta en escena de un programa de radio para la película –. Como una vanguardia guerrillera micropolítica o como una “terrorista de género”, como se llama a sí misma, Linn da Quebrada une combate y pedagogía. En una secuencia del programa de radio (el lado pedagógico combativo, 07:47-11:07) Linn enseña a deconstruir el propio deseo, es decir, no desear siguiendo la norma (el deseo también se normaliza) y amaricarse, afirmar la propia singularidad, inventarse un lugar propio, una vida propia, contra la norma gay y la norma hetero (Fig. 4).



Fig 4. *Bixa travesty*. El lado terrorista de género de Linn da Quebrada.
© Kiko Goifman & Claudia Priscilla

Y, por otro lado, junto a la ‘lucha armada’ micropolítica, se tiene el segundo aspecto de la intimidad, la vida en común: otra forma de vivir juntos, mujeres, maricas, madre y travesti. La vida de terrorista de género y la vida íntima van juntas, no se contradicen ni se oponen, a diferencia de las militancias macropolíticas de las décadas de los 60 y 70, en los que la vida íntima estaba subordinada a la acción política y era incluso despreciada por esta. La vida íntima como modo de vivir juntas, puede verse en la bella escena en que la *bixa* travesty se baña con su madre (17:46-19:06).

El travestismo de Linn, que fue Lino, luego Lara y ahora Linn⁹, es un modo de poner en escena la teatralización que es toda identidad genérica. Como dice Gabriel Giorgi, en un bello texto, la fuga de la identidad es la reinención constante de la vida, la posibilidad misma de la vida¹⁰. La identidad normativiza y reprime, bajo amenaza de perder el yo así construido, todo lo que no se adecue a ella. La operación política que el documental de Goifman y Priscilla consigue demostrar es la de la ruptura que Linn ejerce permanentemente de la mimesis de la identidad, la imitación en la que consiste la identidad genérica. Linn se sale de la coerción identitaria y hace de esa fuga su propio material artístico: compone con ello sus canciones, enseña en los programas de radio, performativiza una presencia queer, es decir, perturbadora, rara, en el sentido más fuertemente político de los términos: la rareza, lo perturbador, lo marca es lo que desestabiliza en la escena, desencaja, con una violencia propiamente subversiva. Una micropolítica de la subversión de la vida cotidiana.

4. A modo de conclusión

En conclusión, nuestro corpus permite pensar un devenir pospolítico de la política en el cine brasileño. No se trata de una negación traumática, propia del cine de América Latina en la década de los ochenta, ni de una concepción que considera la política como una práctica corrompida y plenamente absorbida por los intereses particulares (como puede verse en algunos filmes argentinos, paradigmáticamente en *La cordillera*, de Santiago Mitre, 2017), sino de una actualización de su potencia, en una diseminación de políticas plurales y minoritarias, lumpenes y queer, de revisión de las formas y las imágenes recibidas, de uso pastichado de los materiales contra las formas de dominación estatales corporativas y globales, contemporáneas.

⁹ Ese mismo devenir identitario puede verse en *Meu corpo é político* (2017), de Alice Riff, en el que se narra, junto con otras tres historias de vida trans, el devenir cantante y compositora de Linn.

¹⁰ Gabriel Giorgi, “Nueva introducción a la vida no fascista: las pedagogías de Bixa Travesty”. <http://kilometro111cine.com.ar/nueva-introduccion-a-la-vida-no-fascista-las-pedagogias-de-bixa-travesty/>.

Bibliografía

Bernini, Emilio (2016). “Una mutación silenciosa. Los años ochenta en el cine de América Latina”. México, Conaculta, Cuadernos de Cinema 23.

Brodersen, Diego (2018). “Adirley Queirós: Hago una suerte de etnografía de la ficción”, en *Página 12*, 18 de septiembre de 2018. Disponible en línea: <https://www.pagina12.com.ar/142921-hago-una-suerte-de-etnografia-de-la-ficcion> (06.09.2023).

Dieleke, Edgardo/Álvarez Bravo, Fernando (2020). “Érase una vez en Ceilândia: ucronía y chatarra para una capital que no fue”. Disponible en línea: <http://kilometro111cine.com.ar/era-una-vez-ceilandia-ucronia-y-chatarra-para-la-capital-que-no-fue/> (06.09.2023).

Giorgi, Gabriel (2019). “Nueva introducción a la vida no fascista: las pedagogías de Bixa Travesty”. Disponible en línea: <http://kilometro111cine.com.ar/nueva-introduccion-a-la-vida-no-fascista-las-pedagogias-de-bixa-travesty/> (06.09.2023).

Trímboli, Javier (2020). “Pastillas para todos y todas”. Disponible en línea: <http://kilometro111cine.com.ar/bacurau-pastillas-para-todos-y-todas/> (06.09.2023).

—, (2018) “Belleza y elisión”. Disponible en línea: <http://kilometro111cine.com.ar/belleza-y-elision/> (06.09.2023).

Xavier, Ismail, Sertao/Mar (2007). “Glauber Rocha e a estética da fome”, San Pablo, Cosacnaify.

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.

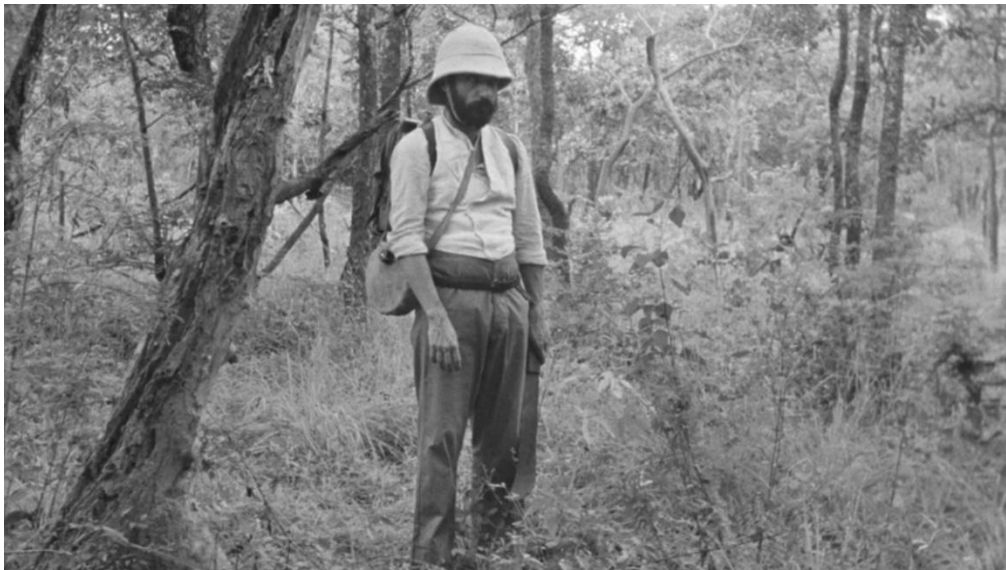


Fig. 1. El explorador portugués de la primera parte de *Tabú*.
© Miguel Gomes

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 diferenciadas, 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 independentistas 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).

Imagens de acomodação e dissidência em *A Herdade* (2019), de Tiago Guedes

Inês Gamelas¹⁸

A exploração de acontecimentos sociopolíticos da história de Portugal recente no espaço cinematográfico português não tem por hábito atrair a atenção do grande público. Para além disso, no que diz respeito à revisitação do período que antecedeu e se seguiu ao 25 de Abril de 1974, a maioria das produções foca-se num evento específico e traz para o grande ecrã momentos da ditadura do Estado Novo e/ou do tempo democrático com uma delimitação cronológica limitada. O presente artigo debruça-se sobre uma produção que foge a este panorama geral. *A Herdade*, uma longa-metragem de Tiago Guedes estreada em 2019 e com grande sucesso ao nível nacional e internacional, apresenta, num tempo histórico alargado, um olhar multifacetado sobre a realidade do Portugal do século XX.

A partir de uma análise histórico-cultural, irei explorar imagens de acomodação e de dissidência neste filme e comentar em que medida os protagonistas desta saga familiar agem e reagem perante os vários instantes de transformação da ordem política, social e económica retratados. Ao fazê-lo, procurarei indagar de que forma estas *images agentes* – um termo usado por Aleida Assmann para as representações com uma forte carga emocional que potenciam a evocação do passado mais eficazmente (Assmann 2018: 223; 2009: s.p.) – contribuem para o processo de confrontação dos espectadores com a História portuguesa recente, muito particularmente com momentos-chave a que o filme dá destaque, como o da vigência do regime de Marcelo Caetano pouco antes da sua saída do poder, a Revolução do 25 de Abril de 1974 e os primeiros tempos de implementação da democracia, bem como a fase do liberalismo económico da década de 90. Este processo está em linha com a interpretação mais lata do conceito de *Vergangenheitsbewältigung* [confrontação com o passado] avançado por Helmut König e com o seu modelo para a análise de recriações ficcionais focadas em cesuras abruptas com o passado e em novos recomeços políticos (König 1998: 376-377; 379).¹⁹ No caso de *A Herdade*, o filme pode ser entendido

¹⁸ Investigadora do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro; doutorada em Estudos Culturais pela Universidade de Aveiro e em Allgemeine und Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft [Estudos Gerais e Comparados de Literatura e Cultura] pela Universidade Justus-Liebig de Gießen, Alemanha. Atualmente, trabalha no projeto Network for Impactful Digital and International Teaching Skills (NIDIT) na Didática do Ensino Superior da Universidade Justus-Liebig de Gießen.

¹⁹ O conceito *Vergangenheitsbewältigung*, focado na confrontação, tratamento e superação do passado não tem origem nos estudos românicos. Primordialmente, reporta a um tempo histórico específico no contexto alemão, o do período da ditadura nacional-socialista e o da passagem para a democracia após 1945, e diz respeito à necessidade de confrontação, individual e coletiva, do passado traumático do Terceiro Reich (König 1998: 371). Num sentido mais lato, não circunscrito exclusivamente ao espaço alemão e àquele período histórico, este conceito pode também ser utilizado no contexto da realidade portuguesa do século XX. Isso mesmo foi apontado pela investigadora Ângela Maria Pereira Nunes, que propôs o uso deste conceito como chave de leitura para diversas obras literárias que se debruçam sobre recomeços de ordem política, após o corte com um passado marcado pela ditadura

como um estímulo à reflexão sobre um passado marcado pelo fim de uma era, a do Estado Novo, e a do início de uma outra, com todas as suas incertezas, euforias e fracassos.

Após uma breve apresentação do filme e da sua contextualização no panorama cinematográfico português, proceder-se-á à explanação das imagens de acomodação e dissidência presentes em *A Herdade*, tanto no plano privado, como ao nível político. Nesta análise serão destacadas as várias posições assumidas pelas personagens em relação à ordem política vigente e aos valores e costumes instalados, mas também se procurará escrutinar de que forma estas representações de não-confrontação ou de subversão contribuem para a apresentação heterogénea da realidade histórica portuguesa no último século.

A Herdade: uma perspetivação da História do local para o global

O tempo de roturas e continuidades no Portugal antes, imediatamente depois, e umas décadas após o 25 de Abril serve como pano de fundo à narrativa de *A Herdade*, um filme que oscila entre o drama e o filme de época, e traça o retrato deste período histórico através da perspetiva de uma única família e de todos aqueles que com ela se relacionam. Os Fernandes são de origem ribatejana e são proprietários de um dos maiores latifúndios na margem sul do Tejo, onde patrões, capatazes e trabalhadores convivem diariamente e dependem uns dos outros para garantir a própria sobrevivência. Como se percebe logo no início do filme, o latifúndio é regido por regras próprias, rígidas e ancestrais, que devem continuar a ser impreterivelmente cumpridas, independentemente de quaisquer imprevistos ou mudanças internas e externas. Isso mesmo é transmitido de pai para filho na cena de abertura. Esta apresenta ao espectador um grande plano de uma árvore da propriedade agrícola com um corpo a balançar, enforcado. Confrontado com o suicídio do filho-varão, o pai faz saber a João Fernandes, na altura uma criança, que deverá ser ele a assumir as rédeas da administração da propriedade e tornar-se futuro patrão e patriarca. O protagonista constata desde tenra idade que não lhe resta outra alternativa senão seguir o exemplo dos antepassados e manter o latifúndio operacional, dentro das mãos da família, de forma a conservar a herança recebida.

Esta máxima servirá de orientação a João Fernandes ao longo da vida. Obcecado em cumprir esta missão, procura adaptar-se às mudanças do país para tentar defender a sua propriedade e preservar aquele microcosmo particular, assente em hierarquias desafiadas por poucos. Na crítica de cinema intitulada “Um homem e A Herdade: o mundo a seus pés” (2019), Ricardo Alexandre descreve da seguinte forma o protagonista:

e pela repressão, e com o propósito de aprender com a história, refletindo sobre ela (Pereira Nunes 2003: 39; 59). A meu ver, esta chave de leitura pode ser usada para produções não-literárias que, direta ou indiretamente, exploram a realidade histórica da Revolução do 25 de Abril e estimulam a discussão sobre determinados traços do passado ditatorial e do tempo de implementação da democracia que se lhe seguiu.

Ele é o homem que tem tudo controlado, desde os funcionários, aos filhos, passando pela mulher Leonor [...] e pelo capataz Leonel, às relações com as estruturas de poder no regime de Marcelo Caetano. [...] O dono da Herdade é eucalipto que tudo seca à volta, um todopoderoso mais solitário do que um recluso em completa privação, apesar de sempre rodeado por vassalagem e submissão [...] (Alexandre 2019: s.p.).

As vivências de João Fernandes e das restantes personagens no espaço do latifúndio entrelaçam-se com a história do país, num jogo permanente entre o privado e o político, que se prolonga ao longo de várias décadas. Contrariamente ao que sucede na atualidade com muitos dos filmes de longo fôlego narrativo, *A Herdade* não recorre a *flashbacks* para transportar o espectador para o passado. A narrativa desenvolve-se *ab initio*, na infância do protagonista e acompanha o seu percurso durante pouco mais de meio século. No plano histórico, assiste-se a uma sucessão cronológica dos acontecimentos, com a trama a principiar nos anos 40, passando pela fase final do regime ditatorial de Marcelo Caetano e pela Revolução de Abril de 1974, assim como pelo período da reforma agrária, e a cessar nos finais dos anos 80 e início dos anos 90. Este é o tempo da cosmopolitização da sociedade portuguesa, dos primórdios do mercado livre e da concorrência económica global após a adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia (CEE).

No cinema português contemporâneo, não abundam longas-metragens de enquadramento histórico dedicadas a acontecimentos do passado recente. Para além disso, é importante sublinhar que *A Herdade* figura num leque restrito de filmes que apresentam uma estética cinematográfica capaz de cativar a atenção tanto do grande público, como da crítica especializada, em Portugal e no estrangeiro²⁰. No espaço nacional, João Barrento, Manuel Halpern ou Rui Tendinha são alguns dos críticos que não hesitaram em designar *A Herdade* como um marco no cinema português (Halpern 2019a: 13; Barrento 2019: 14; Tendinha 2019: s.p.). Por um lado, a posição de destaque do filme de Tiago Guedes deve-se à extensão cronológica abrangida²¹. No panorama nacional português, nenhum outro filme recente retratou quase seis décadas da história portuguesa, trazendo para primeiro plano vivências várias de figuras não-históricas que experienciaram um período largo de convulsões políticas, económicas e socioculturais. Por outro lado, esta é uma longa-metragem que realça

²⁰ *A Herdade* estreou em setembro de 2019 no 76º Festival de Cinema de Veneza. Logo nesse festival, mereceu vários louvores por da crítica internacional e Tiago Guedes foi distinguido com o Bisato d'Oro para melhor realização, um prémio atribuído pela crítica independente. Para além disso, esteve na corrida a vários prémios no festival de Toronto desse ano e ainda aos prémios Goya em 2020. Em Portugal, foi galardoado com vários prémios Sophia em 2020, atribuídos pela academia de cinema portuguesa. Refira-se ainda que, no ano seguinte à sua estreia nos cinemas, o filme *A Herdade* foi transmitido em horário nobre no canal público português de televisão (RTP 1) em formato de minissérie e revelou-se um sucesso de audiências, junto de um público mais alargado.

²¹ Em termos de interpretação cinematográfica, e seguindo a terminologia proposta por Knut Hickethier no estudo *Film- und Fernsehanalyse, A Herdade* enquadra-se num conjunto de filmes com um amplo “story space”, composto por múltiplos segmentos de imagens de várias épocas agrupados em sequência cronológica com o propósito de contar uma determinada história (Hickethier 2012: 82-83).

o enredo familiar e as histórias pessoais de diversas personagens, numa narrativa que parte do olhar local para o global, do individual para o coletivo²².

Talvez mais importante, contudo, para esta aclamação junto da crítica e do público, seja de facto a perspetiva original escolhida para ficcionalizar este tempo de mudanças. Diversamente de outros filmes de ficção como *Cinco dias, cinco noites* (1996), de José Fonseca e Costa e *Capitães de Abril* (2000), de Maria de Medeiros, que também tematizaram a repressão no Estado Novo e o 25 de Abril a partir do prisma de revolucionários ou perseguidos, *A Herdade* dá protagonismo aos que, no meio rural, sentiram o impacto da transformação política do país em 1974 e sofreram com ela. Tiago Guedes é categórico ao afirmar a sua intenção de dar voz aos “que perderam” com a revolução (*apud* Leitão Ramos 2019: 67). Esta linha de interpretação do realizador de *A Herdade* vai ao encontro da ideia original de Paulo Branco, o produtor da longa-metragem, para a conceção do filme. Como o próprio esclarece numa entrevista na revista *Visão*:

Uma das coisas que mais me fascinaram com o que ficou da Revolução foi aquela explosão do não dito, a situação dramática de filhos que viram implodir as suas famílias. [...] Eram pessoas que pensavam que nunca na vida alguma coisa lhes pudesse acontecer, que não imaginavam que poderiam ser confrontadas com algo desconhecido. E era, precisamente, o confronto com situações desconhecidas que me interessava explorar (*apud* Lobo, 2019: 88).

O foco no desconhecido apresenta-se como uma das pedras de toque do filme *A Herdade*. É notória uma preocupação em mostrar histórias de personagens e realidades até agora menos trabalhadas no grande ecrã, dando espaço a ângulos da interpretação da História menos convencionais. Prova disso é a forma como este filme se distancia, por um lado, das ficções cinematográficas acima referidas, optando pelo enfoque no meio rural e nos não-heróis da revolta. Por outro, distingue-se também do olhar colado à realidade de produções como *As armas e o povo*, realizada em 1975 pelo Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica e *Outro País: Memórias, Sonhos, Ilusões... Portugal 1974/1975* (2000), de Sérgio Tréfaut, bem como da faceta mais interventiva, quase militante, de *Torre Bela* (1975), o documentário de Thomas Harlan que se debruça sobre o tempo da reforma agrária no Alentejo num tom de forte simpatia para com a revolta dos trabalhadores agrícolas e as suas ideias de transformação política e socioeconómica. *A Herdade* oferece um lado menos feroz deste período de agitação, baseado numa visão mais sóbria e menos

²² No panorama internacional, são também raros os exemplos de produções cinematográficas focadas na ficcionalização de um período histórico alargado. *Novecento* (1976), de Bernardo Bertolucci, é talvez o caso mais conhecido. Este é um film que privilegia o retrato da vida quotidiana de várias famílias e que tem como pano de fundo a agitação sociopolítica em Itália na primeira metade do século XX. O foco na micro-história, a estética melodramática e a narrativa épica de longo fôlego são aspetos em que os films de Guedes e de Bertolucci se tocam e já há críticos que apelidam *A Herdade* como o 1900 português (*apud* Lobo 2019: 91). De entre outros exemplos mais recentes de produções (em formato de série ou de longa-metragem) focadas na micro-história enquanto ponte para uma interpretação mais global, destacaria os exemplos da série televisiva espanhola-argentina *Vientos de agua* (2006), de Juan José Campanella e *Nuestro Tiempo* (2018), do realizador mexicano Carlos Reygadas.

documental dos acontecimentos e dos atores de 1974 e 1975 avançada por Paulo Branco. Esta visão, refira-se, materializou-se no argumento inicialmente elaborado por Rui Cardoso Martins (com a colaboração do argumentista francês Giles Taurand) e depois refinado pelo próprio realizador Tiago Guedes, num trabalho contínuo de depuração estética, focado sobretudo na dimensão individual das várias personagens. Numa entrevista a Jorge Leitão Ramos, o realizador explica o processo de conceção do argumento e a sua intenção quanto ao foco nas personagens:

Eu não entrei no projeto para fazer algo de diferente, foi para fazer o filme que estava escrito. Mas tive de mudar muita coisa porque o argumento do Rui passava-se em mais épocas, o que seria um problema para executar com os meios de que dispomos, sobretudo no envelhecimento das personagens. E havia uma outra coisa: eu queria trabalhar muito os silêncios e a contenção, e, se estivermos sempre a saltar de época, não se permite sentir as personagens (*apud* Leitão Ramos 2019: 66).

É importante notar que o enredo de *A Herdade* não é baseado nem em factos reais – pelo menos no sentido clássico da adaptação cinematográfica da história ou do percurso de vida de uma determinada figura histórica –, nem inspirado numa obra literária em particular, como é normalmente apanágio deste tipo de produções épicas. Ainda assim, encontram-se nele várias ressonâncias não só da realidade e da forma como muitos viveram estes tempos de convulsão, como também da própria literatura²³. Sobre a originalidade do filme, conseguida muito por força da capacidade de conciliar elementos próprios da ficção com os acontecimentos reais, leia-se o comentário de João Barrento, no *Jornal de Letras*:

A Herdade será, à primeira vista – mas apenas a esse nível, porque a sua originalidade exige outros olhares –, mais uma saga igual a outras que conhecemos, sobretudo no campo literário (de Fialho ou Manuel da Fonseca a Almeida Faria), que não se limitam a ser meras crónicas familiares ou pessoais, são antes grandes frescos históricos: no caso a construção magistral de um tríptico que nos dá a ver, por um processo metonímico (a casa e a família da herdade como microcosmo de todo um mundo e um tempo), aquilo “que nunca existiu” (um regime de servos da gleba e de oligarquias em pleno século XX), aquilo que nasceu para rapidamente se desfigurar e “naturalizar” (uma revolução que o não foi) e um tempo do “incharacterístico” (diria António Vieira), da despersonalização e dos impérios financeiros em que vivemos ainda, de forma mais agudizada do que no final do século passado (Barrento, 2019: 14).

Esta representação heterogénea contribui para que *A Herdade* seja um filme dotado de uma dimensão vívida e plural, capaz de proporcionar ao espectador o acesso a uma realidade histórica ficcionalizada multifacetada. Concretamente, apresenta-

²³ O retrato da vida no latifúndio, marcada pelo contraste entre o *lifestyle* desafogado dos senhores e a vontade de revolta dos trabalhadores contra o estado de coisas, esboçado por José Saramago em *Levantado do chão*, as representações do quotidiano do senhor latifundiário, autoritário mas pleno de contradições, presentes em *O Delfim*, de José Cardoso Pires, bem como o tratamento das relações entre patrão e camponeses feito por vários autores neo-realistas nas décadas de 1950, 1960 e 1970 são algumas das ressonâncias literárias presentes no filme de Tiago Guedes.

nos três mundos distintos: o da casa, centrado nas representações do seio familiar dentro das portas do casarão; o da própria herdade, através da relação do protagonista com os trabalhadores e com as terras que possui; e ainda o do próprio país e da sua evolução política e socioeconómica. Cada um destes mundos opera como um círculo concêntrico, destinado a proporcionar uma visão panorâmica dos momentos históricos e costumes retratados. Na exposição destes três mundos, é evidente uma forte preocupação em ficcionalizar uma realidade muito próxima do público português (ou familiarizado com a história de Portugal). Ela ocorre, no entanto, dando ao espectador a liberdade de interpretar, refletir, ler nas entrelinhas dos diálogos e ver e ouvir os muitos silêncios apresentados. Como refere o realizador:

Enquanto espectador ou leitor gosto que não me estejam a dizer tudo. Na literatura temos um espaço grande para viajar, no cinema já estamos a reduzir esse espaço. No filme, a história todos a percebemos. As consequências ou as *nuances*, o que nos leva aqui [...], não explico. E agrada-me que se fique com a pergunta, mas não se fique com a resposta. [...] é isso que é humano. Os fios soltos que o filme tem – e são muitos – são intencionais (*apud* Leitão Ramos, 2019: 67).

Este jogo com o não-dito (ou não-mostrado), bem como a opção de não assumir uma posição ou não procurar que o espectador sinta empatia por esta ou aquela personagem, por este ou aquele evento histórico e a sua dimensão ideológica, são a essência do filme *A Herdade*. Esta não é uma produção cinematográfica direta ou plana *à la* Hollywood, propensa a expor a realidade de forma digerida. Pelo contrário, é um filme de ambiguidades e é nos interstícios dessas ambiguidades que se encontram as várias imagens de acomodação e de dissidência, tanto no plano político, como no plano privado. Como se procurará explicar seguidamente, todas elas dão conta, por um lado, de um espírito de resignação e conformação de algumas personagens com um determinado estilo de vida e um *ethos* próprio de uma determinada época. Por outro, mesmo sendo um filme sobre os que sofreram com a revolta, não são esquecidas as tentativas de rebeldia de certas figuras contra os costumes instalados e o seu desejo de contribuir para a mudança dentro e fora da herdade.

Imagens de acomodação e dissidência

a) Plano privado

A análise destas imagens começa com o primeiro mundo referido anteriormente, o da casa. Na verdade, é também o primeiro mundo a que o espectador tem acesso em mais detalhe. Após o salto temporal dos anos 40 para o ano de 1973, é possível ver um protagonista já adulto, casado e com filhos pequenos, em pleno controle do que se passa à sua volta, tanto na administração do latifúndio, como no casarão dos Fernandes. Neste espaço, João é o patriarca à volta do qual tudo gira. É ele quem determina quando se come, quem se senta à sua mesa e mesmo sobre que assuntos se pode ou não falar. É como se estas leis de hierarquia estivessem intrinsecamente

gravadas nos costumes da herdade e, como foram passando de geração em geração, são impossíveis de contornar. Todas as decisões passam por ele e ninguém ousa desafiar a sua autoridade ou questionar este *modus operandi*. Esta forma de atuação autoritária é evidente, de resto, não só na forma como recebe e lida com altas entidades do Estado, que o visitam na herdade, mas especialmente com a mulher, Leonor.

Desde o início do filme que se percebe que Leonor é uma figura subalterna, remetida à condição limitada de esposa e de mãe – e isto, uma vez que nem dona de casa é. Para as lides domésticas, a casa conta com a atuação da governanta, uma mulher simples, do campo, habituada a estar sob a alçada do patrão, e em quem o protagonista confia. Leonor, por seu lado, apresenta-se como uma mulher elegante, sofisticada e por isso um pouco *snob* para o ambiente humilde da propriedade agrícola. O contraste entre estes dois espaços socioculturais é manifesto e cedo é perceptível que a educação burguesa, lisboeta e cosmopolita de Leonor, não se coaduna com as tradições do mundo rural, pouco familiarizadas com senhoras bem-vestidas e bem-falantes, habituadas à vida mundana da capital.

Leonor é uma mulher desintegrada no casarão²⁴. Ainda assim, a partir do momento em que aceita fazer parte daquele mundo, vê-se obrigada a acomodar-se e a cumprir as regras do jogo. Esta acomodação manifesta-se de diferentes formas. Num primeiro plano, resigna-se com o facto de ser apenas uma segunda escolha na vida amorosa do marido. Na juventude, João enamorara-se primeiro da sua irmã, uma mulher com uma personalidade mais forte e com vontade de seguir o seu próprio caminho, que rejeitara o protagonista para não ser infeliz no mundo da herdade. Leonor, por seu lado, submeteu-se e procurou colmatar o vazio no domínio amoroso com a entrega ao papel de mãe. Contudo, esta entrega não compensa a amargura que sente diariamente, provocada sobretudo por causa das formas como o marido a põe à prova. No âmbito da maternidade, sofre com o modo como João trata o filho primogénito, Miguel, *protégé* da mãe e preterido pelo pai. A falta de empatia entre pai e filho é assumida por Leonor como um fracasso pessoal, já que, por mais que tente, não consegue que os dois estabeleçam uma relação harmoniosa. Para além disso, vê-se forçada a lidar com a infidelidade do marido, que não renuncia ao seu suposto direito de, tal como o avô o fizera, se deitar com todas as mulheres da herdade (*A Herdade* 2019: 00:11:43).

Da teia de relacionamentos extraconjugais de João resulta um filho, cuja paternidade Leonor é obrigada a manter em segredo para perpetuar o retrato de família feliz. Esta atitude submissa, assumida a maior parte do tempo, desperta na memória do espectador a imagem de certas mulheres portuguesas nos anos 60 e 70, herdeiras da sociedade de aparências do Estado Novo. Filha de um general apoiante do regime, burguesa e instruída, Leonor cresceu no *milieu* social das elites de Cascais, onde as mulheres, tal como a sua mãe, aprendem a calar a voz perante a do marido. Prova

²⁴ Tiago Guedes refere-se a esta personagem como “uma mulher perdida, à procura do seu papel na família” (*apud* Halpern 2019: 13).

disso é a frase lapidar que profere ainda antes da Revolução do 25 de Abril e que reflete, em larga medida, tanto a sua posição de acomodação como a própria condição feminina do período pré-revolucionário, obediente e resignada: “João Fernandes tem sempre razão, mesmo quando se engana” (*A Herdade* 2019: 00:11:57).

É importante notar, porém, que Leonor parece proferir esta afirmação de forma irônica, talvez com a intenção de mostrar um lado menos submisso. Este é porventura o aspeto que a diferencia das mulheres como a sua mãe, inteiramente resignadas. E isto, porque a ironia é a sua defesa contra o ambiente de tirania exercido pelo marido no casarão. É dela que Leonor se serve para, pontualmente, questionar algumas das ações do marido e assim poder conservar uma réstia de personalidade, de forma a não se sentir completamente diminuída.

No plano privado da casa da herdade, tarda a aparecer alguém que se atreva a enfrentar o protagonista, mas isso acaba por acontecer com a geração vindoura. São os filhos de João Fernandes que mais se insurgem contra o autoritarismo do pai e são eles os rostos da oposição ao quadro de valores conservadores instalado. Nos anos 90, Miguel e Teresa estão às portas da idade adulta, mas vivem ainda sob a apertada alçada dos pais. Os dois seguem caminhos distintos de dissidência. Teresa rebela-se no amor. Por ser mulher, sabe que não poderá ser herdeira da propriedade e nem almeja tal desígnio. Pelo contrário: quer ser livre para amar quem entender e escolhe apaixonar-se por António, filho de uma criada e do capataz. Fá-lo sabendo que isso vai contra a premissa dos pais de se relacionar com alguém diferente da sua condição social e não mostra vergonha pela sua opção. Acontece, porém, que António é o filho ilegítimo de João. Perante o risco do escândalo de uma relação incestuosa, os progenitores de Teresa veem-se obrigados a intervir e a terminar a relação, conduzindo António para fora da herdade. A ingerência dos pais na sua vida pessoal, assim como a decisão unilateral de afastar o namorado do seu quotidiano, revoltam a jovem. Fica em aberto a forma como reagirá à separação do homem que ama. Visível é já o rancor que sente pelo pai: na ótica de Teresa, é ele o culpado pela sua presente infelicidade, e isto não só por causa dos seus amores extraconjugais passados, mas também pela insistência em se manter agarrado a regras e princípios de hierarquia arcaicos, que apenas asseguram a liberdade ao progenitor e não aos que com ele convivem.

Não é por acaso, de resto, que o último momento entre os dois no filme mostra o vazio que separa pai e filha, marcado pela falta de empatia e de comunicação (*A Herdade* 2019: 02:37:00-02:38:36). Depois de uma queda no cavalo, João regressa a casa ensanguentado. Teresa nem se preocupa em questioná-lo sobre o que aconteceu, mas apenas o confronta, perguntando-lhe se tudo aquilo é verdade, ou seja, se António é seu filho e se foi o pai a afastá-lo da vida dela. João abandona a casa sem nada responder. Entre a opção pela mentira (o protagonista afirmara que o pai de António era o capataz, o marido da criada com quem tivera relações durante anos), ou o ter de dizer a verdade e encarar a desilusão de Teresa, elege o silêncio. A filha,

essa, fica prostrada no chão, a chorar. Na escuridão da cena, dominam apenas as sombras dos dois vultos, vergados ao peso do não-dito.

Já Miguel, o primogénito, é mais radical no corte com os pais. Desinteressado dos negócios da herdade, refugia-se nas drogas e no álcool para se alienar da acomodação e do ambiente de farsa consentido pela mãe e do desdém do pai, que o sempre viu como um “fraco”, incapaz de assumir a linhagem secular (*A Herdade* 2019: 02:27:58). Ao longo da ação, Miguel não perde uma oportunidade para mostrar desprezo por João e desgosto pela atitude passiva da mãe. A sua dissidência atinge o clímax quando, num jantar de família, Teresa é confrontada com o segredo do filho ilegítimo (*A Herdade* 2019: 02:20:32-02:29:27).

Numa cena longa (com sensivelmente nove minutos), carregada de tensão e dramatismo, Miguel ousa enfrentar os progenitores e as feridas do passado são expostas²⁵. Essas feridas têm um denominador comum: João e a forma como se comportou e comporta com os restantes membros da família. A infidelidade do passado para com Leonor (que hoje afeta Teresa), o egocentrismo na tomada de decisões (privando os outros da liberdade de escolher o seu caminho), bem como a falta de consideração pelo filho são aspetos trazidos à liça. O alvo das críticas é sobretudo o pai. Sem nunca se exaltar, Miguel culpa-o pela ruína da família e nega-se a ajudar João a salvar o que resta da herdade (*A Herdade* 2019: 02:27:32). Para o filho, que toda a vida se sentiu preterido, não faz sentido perpetuar um sistema de princípios em que não acredita, nem tão-pouco lutar para trazer de volta a prosperidade de outros tempos. A sua dissidência manifesta-se nesta recusa, nesta preferência pelo sarcasmo e pela ironia à entrega à tradição. Sabe que desilude o pai com esta atitude, mas esta é a sua forma de se afirmar, de provar que não é o covarde por quem João o toma, e de preservar a autodeterminação.

É na sequência desta cena de desabamento da relação entre pai e filho que Leonor ganha coragem para se emancipar. Não tendo mais pelo que lutar – os filhos também já se distanciaram –, pensa em si e decide pedir o divórcio (*A Herdade* 2019: 02:30:00-02:33:00). É a forma de terminar com a acomodação que marcou a sua vida: ir contra a corrente, fechar os olhos ao preconceito e às premissas da sociedade de aparências em que cresceu e procurar encontrar um novo rumo. Neste que é o último momento de Leonor no filme, fica a sensação de que a mulher de João Fernandes não recuará na decisão tomada, uma vez que profere, decidida: “Vou ficar com metade do que tem. Passaram vinte e cinco anos. Roubou-me metade da minha vida, já não me rouba mais nada” (*A Herdade* 2019: 02:32:35-02:32:52). O espectador toma assim contacto com a determinação e o desejo de independência que também definem o carácter de Leonor:

²⁵ O cenário pouco iluminado, os gestos demorados e as falas curtas, intervaladas por longos silêncios, assim como os *close ups* dos rostos das personagens, filmadas uma a uma, fazem desta cena um caso exemplar do trabalho de individualização que marca *A Herdade*.

Os seus cabelos loiros, olhos azuis, pele clara, de ar angelical, nórdico e frágil, compõem uma mulher muito mais forte e firme do que aparenta. *Leonor* sofre em silêncio mas não se deixa rebaixar em momento algum, acomoda-se mas não se deixa humilhar, é independente, apesar do marido infiel e do pai general da PIDE (Moreira Santos 2019: s.p.).

A dissidência de Leonor é um choque para João Fernandes. Apesar da calma aparente revelada na conversa com a mulher, o protagonista tem noção de que a sua vida está prestes a colapsar, uma vez que os hábitos de liderança única e indiscutível a que estava acostumado já não exercem influência naqueles que integram o seu círculo mais próximo. A mão de ferro com que geriu a família no passado tornou-se insignificante no presente, sendo que o quadro de valores com que cresceu no Estado Novo e que conferia ao chefe de família a autoridade absoluta sem dar espaço à dissidência desvaneceram-se. Com o anúncio da separação da mulher, a desilusão de Teresa e a rejeição de Miguel, João é confrontado com um momento de cesura: na sua esfera privada, ninguém mais partilha os seus modos de vida ou mundividências e nem os laços de parentesco serão suficientes para manter a unidade da família. Os tempos mudaram e o protagonista afunda-se na solidão e na incompreensão perante uma realidade que lhe é estranha e com a qual não sabe lidar.

b) Plano político

As imagens de dissidência, de desafio às leis que regem a vida de João e da própria herdade desde a sua infância, não se manifestam somente no plano privado. Também no plano político são evidentes as transformações e as tentativas de alguns em insurgir-se contra a ordem estabelecida.

Neste contexto, é Leonel quem mais se destaca. Ele é o mecânico da herdade, um jovem trabalhador respeitado pelos mais velhos pela sua coragem e camaradagem e admirado pelo patrão pela sua capacidade laboriosa. Talvez por este motivo, João feche os olhos às atividades clandestinas de Leonel, que, dentro e fora da propriedade, se empenha na divulgação dos ideais comunistas. No pequeno mundo da herdade, onde todos se conhecem e é impossível guardar segredos, Leonel é visto como um revolucionário convicto, mas inofensivo. Tanto quanto é possível perceber, a sua entrega ao ideário comunista resume-se à sensibilização para a transformação do *status quo* político e para a alteração dos princípios laborais vigentes através da distribuição de panfletos afetos ao Partido Comunista Português. Seja pelo trato afável que demonstra para com os da sua condição, ou pela diligência no trabalho, o que é certo é que ninguém na propriedade pensa em denunciá-lo. Nem mesmo a guarda da herdade, por lei obrigada a reportar à polícia política situações de dissidência ao regime.

A atividade subversiva de Leonel é, porém, do conhecimento das autoridades, que usam o jovem para chantagear João Fernandes. Antes de estalar a Revolução do 25

de Abril, Leonel é detido pela PIDE e deportado para Lisboa²⁶. Numa cena inédita na herdade, veem-se os trabalhadores parados: por solidariedade, recusam-se a trabalhar enquanto Leonel, um deles, não regressar à propriedade (*A Herdade* 2019: 00:34:30-00:35:44). Perante o que vê, João é forçado a agir e dirige-se ele próprio à capital para libertá-lo. Num gabinete na sede central, onde não faltam os retratos de Salazar e Marcelo Caetano a decorar o cenário, o protagonista não se inibe em mostrar ao Inspetor Cravo o seu desprezo pela polícia política e por aqueles que servem esta organização. Na sua ótica, Leonel é um trabalhador competente e de confiança e as acusações de filiação comunista de que é alvo não importam para o funcionamento do quotidiano na herdade (*A Herdade* 2019: 00:38:44-00:40:36). Indiferente aos remoques do patrão da herdade ao sul do Tejo, o inspetor serve-se da sua autoridade e faz saber que só aceitará soltar Leonel depois de João concordar em fazer uma declaração pública de apoio ao regime. Esta declaração é exigida não pelo inspetor, mas pelo sogro do protagonista, general e alto funcionário do Estado, apoiante convicto de Caetano e da sua política. O objetivo é forçar João a abandonar o seu carácter independente, de senhor absoluto sem necessidade de prestar contas a ninguém, e a mostrar-se mais cooperativo com o Estado Novo. Sob chantagem – e talvez com a pressão dos trabalhadores parados na herdade em mente –, João cede e a libertação de Leonel tem lugar.

Na cena que exhibe a interação entre patrão e trabalhador no caminho de regresso, é perceptível a gratidão de Leonel para com o gesto de João (*A Herdade* 2019: 00:42:58-00:44:07). Mas ela também revela o espírito de dissidência política do comunista, que mesmo após ter sido torturado, não abdica dos seus ideais. À pergunta de João sobre quando é que o jovem abandonará as atividades subversivas, Leonel responde com firmeza que só desistirá dos “disparates” (o termo do protagonista para a causa comunista) quando deixarem de existir patrões. Com tal afirmação, subentende-se que Leonel não se resignará e lutará até a ditadura cair e a ordem sociopolítica mudar completamente, dando aos trabalhadores a oportunidade de gerirem eles próprios a terra em que trabalham. Esta cena, que ocorre poucos meses antes da revolta dos militares, evoca na memória do público tanto as imagens negras de impiedade do regime, como aquelas mais esperançosas da resistência comunista no meio rural e do empenho dos trabalhadores para se rebelarem contra a exploração e contra a pobreza a que a ditadura os votou. Umas e outras são marcas de água do tempo do Estado Novo.

Um outro aspeto a considerar neste plano prende-se com a atitude de confronto de João para com o poder político. Ainda no carro com Leonel, assume a sua loucura para desafiar o regime (*A Herdade* 2019: 00:44:03). Esta loucura, que no protagonista se manifesta através de uma vontade de ser diferente, de ser independente e seguir

²⁶ A notícia da detenção de Leonel é comunicada a João pelos oficiais da guarda da herdade, que designam a polícia política pelo seu acrónimo PIDE – Polícia de Intervenção e Defesa do Estado (*A Herdade* 2019: 00:35:31). Este é o nome pelo qual esta organização ficou conhecida ao longo do Estado Novo, mesmo após a alteração da designação oficial para DGS (Direção Geral de Segurança), decretada por Marcelo Caetano em 1969.

apenas as suas determinações, ganha expressão em vários outros momentos do filme. Um deles é a festa de noivado da irmã de Leonor (*A Herdade* 2019: 00:49:39-00:56:21). Na sociedade de aparências da capital, João aparenta ser o mais genuíno, sendo aquele que expressa as suas opiniões sobre a ordem política e os seus atores sem recorrer a subterfúgios. Fá-lo, porque é dono de uma propriedade útil ao Estado, contando com uma certa tolerância da ordem vigente. Nesta festa em particular, João serve-se desta condição e permite-se certas liberdades, como a de questionar os métodos da PIDE para torturar pessoas como Leonel ou mesmo os bombardeamentos contra os “independentistas” de África no âmbito da Guerra Colonial²⁷. É por isso que várias figuras do poder, incluindo o seu cunhado, o sogro e vários ministros, procuram repetidamente forçá-lo a conter o seu anarquismo ideológico e a refrear o espírito dissidente desta personagem muito pouco acomodada aos ditames da ditadura.

A dissidência de João no plano político não é, contudo, radical. Como tudo o que é apresentado neste filme, nada nem nenhuma personagem é linear. E muito menos o próprio protagonista. O facto de, pontualmente, mostrar opiniões contrárias ao regime, não fazem dele um comunista ou um rebelde, como Leonel. Para além disso, refira-se que as tais liberdades a que se permite não extrapolam o domínio dos círculos privados em que se move. Acima de tudo, João tem a noção de que, para sobreviver nos tempos do Estado Novo, deve ser pragmático, cooperando apenas quando é obrigado e mantendo-se longe das disputas políticas de Lisboa.

Esta atitude assente no pragmatismo, na tomada de decisões em função da sobrevivência da herdade, o seu maior bem, é um traço predominante do protagonista, que se mantém com a mudança dos tempos e da orientação política do país. Com a chegada da revolução, João não abdica da sua pose de senhor todo-poderoso na herdade. Para si, é o quotidiano da vida rural, das suas terras, que verdadeiramente conta. A política muda, mas o que lhe interessa é manter a herdade a funcionar, como reitera por diversas vezes. Por este motivo, tudo faz para se adaptar aos novos tempos. Sob a máxima “precisamos todos uns dos outros” (*A Herdade* 2019: 00:50:44) – uma das suas afirmações na festa de noivado da irmã de Leonor –, mostra-se disposto a acatar as mudanças da revolta. Por isso, não foge do país²⁸ e mostra-se até preocupado com o bem-estar dos trabalhadores e com a satisfação de algumas exigências dos sindicalistas no contexto da reforma agrária. Conta, para tal, com o apoio de Leonel, que faz a ponte entre os antigos trabalhadores e aqueles que, naquele tempo, se voluntariam para trabalhar na herdade. O comunista permanecerá na herdade até aos anos 90. Mesmo a ganhar mal, e talvez delegando para segundo plano a sua crença na revolução, aceita ficar por lealdade e gratidão ao patrão. Tanto o

²⁷ João usa a palavra “independentistas”, algo ousado para a época. De acordo com a nomenclatura do regime, seguida à letra pelo seu cunhado, que o corrige prontamente, os revolucionários a lutar pela autodeterminação de Angola deveriam ser designados por “terroristas” (*A Herdade* 2019: 00:50:27-00:50:36).

²⁸ A fuga de Portugal foi o caminho escolhido pelo pai de Leonor. À semelhança de Marcelo Caetano, o sogro de João exilou-se no Brasil, com medo de possíveis represálias no tempo pós-ditatorial. O protagonista, por seu lado, criticou esta opção e afirmou que jamais abandonaria as suas terras “como um rato” (*A Herdade* 2019: 01:17:27).

protagonista como Leonel sabem que as relações pessoais prevalecem sobre os ideais políticos e é desta forma que gerem a herdade ao longo das turbulências que marcaram o período pós-revolucionário português.

O sentido pragmático e a aposta nas relações pessoais são os trunfos de João para resistir aos desafios e apelos à dissidência vindos de fora. Ele sabe que só assim poderá cumprir o desígnio dos antepassados e manter a propriedade nas mãos da família. Tudo muda, porém, com a chegada do capitalismo feroz e do liberalismo económico dos anos 90. As dívidas aos bancos, os atrasos no pagamento dos salários dos trabalhadores e a necessidade de vender terrenos da propriedade consomem-no e João apercebe-se de que a receita de acomodação aos vários cenários políticos com que geriu a herdade antes e depois do 25 de Abril já não dá resultado. É neste tempo que tudo desaba: a família confronta-o e julga-o pelos seus comportamentos, os trabalhadores abandonam-no pouco a pouco e a herdade ameaça a ruína financeira. João tem noção de que o fim está próximo e não tem onde se agarrar. Talvez por isso o filme termine com um grande plano do protagonista, ferido e extenuado, a olhar na direção da árvore onde o pai, perante o corpo enforcado do irmão nos anos 40, uma vez lhe dissera: “Quero que olhes bem para isto, que percebas que as coisas quando acabam, acabam” (*A Herdade* 2019: 00:02:30).

Com a reminiscência destas palavras, acompanhadas por uma *imago agens* impactante e emotiva, fecha-se o ciclo narrativo dos Fernandes e o espectador fica com a ideia de que não é apenas a história desta família que finda – é também o longo ciclo de mudanças políticas, socioeconómicas e culturais na história do país que conhece um *términus* e se abre à incerteza.

Considerações finais

A passagem da ditadura para a democracia, a experiência dos ideais de transformação e as lições a tirar com os sucessos e fracassos da Revolução de Abril, bem como a vivência dos primórdios da globalização socioeconómica dos anos 90, são momentos que o filme cristaliza e oferece para reflexão, num exercício de revisitação do passado ao nível individual e coletivo. Esta possibilidade de mergulhar nos meandros de um período histórico extenso e conturbado como é a segunda metade do século XX português é viabilizada graças a vários aspetos.

Um deles relaciona-se com o foco do filme. Por se centrar nos que caíram em desgraça com a mudança sociopolítica da ditadura para a democracia, *A Herdade* abre-se a uma narrativa que expõe o lado menos efusivo da revolução, mais sombrio e por isso apartado da esperança numa nova realidade que o movimento revolucionário representou para a generalidade do país. Um espectador familiarizado com a conotação positiva do 25 de Abril de 1974 é impelido a visualizar a História de outra forma, vendo-se confrontado com a perda das ilusões e dos sonhos de uma família ambientada a um *status quo* próprio de uma época, que depois se altera radicalmente. Para além deste aspeto, há que sublinhar que a opção pela não-criação de um único

acontecimento ou de vivências de uma determinada personagem histórica conhecida do público liberta o espectador de conceitos e imagens prévias. Tal contribui para que o processo de confrontação do passado possa ocorrer de uma forma mais autêntica, dando ao espectador a oportunidade de questionar-se sobre os sucessos e malogros da revolta.

O convite à reflexão é proporcionado, em larga medida, pela qualidade estética do filme, que aposta nos silêncios, nas cenas longas e pausadas, marcadas tanto por aquilo que é pronunciado como pelo não-dito. Estas cenas estimulam o envolvimento do espectador, instigando-o a observar não só o que o filme apresenta, mas também o que deixa por contar em relação à realidade histórica (re)criada e ao mundo individual das várias personagens. É aliás através do enfoque no particular que o filme se abre às *imagines agentes* de acomodação e dissidência, trazendo para primeiro plano as atitudes de não-confrontação ou de subversão assumidas pelas várias personagens ao longo da narrativa.

As imagens de acomodação e dissidência apresentadas em *A Herdade* são reflexo da preocupação do filme em expor a realidade histórica e as escolhas das personagens de forma heterogénea. Tanto no plano privado, como no plano político, o que se destaca é a pluralidade. Assim, tanto se expõe a conformação de alguns com os valores e ideologias vigentes no seio da ditadura e após a sua queda, como a vontade de ser dissidente de outros. Ao abrir-se ao íntimo de várias personagens, o filme perscruta a forma como cada uma experiencia as mudanças sociopolíticas. Deste modo, não é apresentada ao espectador uma imagem uniformizada do Portugal rural no tempo do Estado Novo, do período revolucionário e dos anos que se lhe seguiram. Antes pelo contrário: ao individualizar as personagens, *A Herdade* proporciona uma perspetiva plural sobre a Revolução de Abril no microcosmo agrário, composto por acomodados e dissidentes, por indivíduos capazes de se ambientarem às condições dos novos tempos e por aqueles que permanecem agrilhoados a modelos do passado. Uns e outros têm espaço neste filme, enquanto indivíduos que não permanecem indiferentes aos efeitos da revolução e se veem constrangidos a conviver com a transformação do *ethos* sociopolítico e do quotidiano familiar e laboral da sociedade portuguesa do século XX.

Referências bibliográficas

Alexandre, Ricardo (2019) “Um homem e A Herdade: o mundo a seus pés” [Online]. Disponível em: <https://www.tsf.pt/portugal/cultura/um-homem-e-a-herdade-o-mundo-a-seus-pes-11269814.html> (06.09.2023).

Assmann, Aleida (2018) *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 1. Auflage in Paperback. München: C. H. Beck.

Assmann, Aleida (2009) „Individuelles Bildgedächtnis und kollektive Erinnerung“ [Online]. Disponível em: <https://www.boell.de/de/demokratie/kulturaustausch-6769.html> (06.09.2023)

Barrento, João (2019) “Crónicas paralelas”, *Jornal de Letras* (edição semanal), 11 a 24 de setembro, p. 14.

Barros, Eurico (2019) “Entrevista a Tiago Guedes”, *Revista Time Out Lisboa* (edição semanal), 18 a 24 de setembro, pp. 44-45.

Câmara, Vasco (2019) “O épico de encomenda com que Portugal regressa à pasadeira vermelha de Veneza”, *Jornal Público* (edição diária), 28 de agosto, pp. 2-3.

Halpern, Manuel (2019a) “A Herdade, de Tiago Guedes. A grande saga dos “com terra””, *Jornal de Letras* (edição semanal), 11 a 24 de setembro, pp. 12-13.

Halpern, Manuel (2019b) “A terra ou a vida no filme “A Herdade”, de Tiago Guedes” [Online]. Disponível em: <https://visao.sapo.pt/visaose7e/ver/2019-09-22-A-terra-ou-a-vida-no-filme-A-Herdade-de-Tiago-Guedes/> (06.09.2023).

König, Helmut (1998) „Von der Diktatur zur Demokratie oder Was ist Vergangenheitsbewältigung“ in: König, Helmut, Kohlstruck, Michael & Wöll, Andreas (Hg.) *Vergangenheitsbewältigung am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, pp. 371-392.

Leitão Ramos, Jorge (2019) “Sobre os que perderam”, *Jornal Expresso. Suplemento de Cultura* (edição semanal), 14 de setembro, pp. 65-67.

Lobo, Cláudia (2019) “E tudo o vento levou”, *Revista Visão* (edição semanal), 5 de setembro, pp. 86-91.

Lopes, João (2019) “Paulo Branco sobre A Herdade: “Fui muito feliz naquele tempo”, *Diário de Notícias* (edição diária), 14 de setembro, pp. 44-45.

Moreira Santos, Inês (2019) “Crítica: A Herdade / The Domain (2019)” [Online]. Disponível em: <https://hojeviviumfilme.blogspot.com/2019/09/critica-herdade-domain-2019.html> (06.09.2023).

Pereira Nunes, Ângela Maria (2003) *Vergangenheitsbewältigung im interkulturellen Transfer: Zur Aufarbeitung europäischer Geschichte in José Saramagos O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.

Rushton, Richard (2011) *The reality of film. Theories of filmic reality*. Manchester/New York: Manchester University Press.

Sobral, Cláudia (2019) “Entrevista a Tiago Guedes”, *Jornal i* (edição diária), 20 de setembro, pp. 22-25.

Tendinha, Rui Pedro (2019) “De Toronto aos Óscares: *A Herdade* no caminho certo” [Online]. Disponível em: <https://www.dn.pt/edicao-do-dia/14-set-2019/de-toronto-aos-oscares-a-herdade-no-caminho-certo-11298259.html> (06.09.2023).

El arte de la adaptación: el cine de Héctor Babenco

Sabine Schlickers²⁹

Vida y obra

El cineasta Héctor Babenco nació en 1946 en Mar del Plata (Argentina) y murió en 2016 a los 70 años en Brasil, donde había pasado la mayor parte de su vida. Su padre era un gaucho de origen judeo-ucraniano y su madre, también emigrante, judeo-polaca. Según afirma el historiador de cine brasileño José Inácio de Melo Souza: “En 1963 emigra a Brasil por considerar que el ambiente antisemita de Buenos Aires es sofocante y también por los rigores del servicio militar”³⁰. En Brasil, empero, un año después se instaló la dictadura militar (1964-1985). “Luego de un breve paso por Brasil, Babenco viajó a Europa, por donde giró varios años viviendo de changas; una de ellas fue la de interpretar pequeñísimos papeles como extra en algunos *spaghetti western*. Pero ya en 1969 y ante la imposibilidad de regresar a su país debido a su carácter de desertor, Babenco decidió instalarse en San Pablo” (Cinelli 2016).

En cuanto a su obra filmica es notable que casi todas sus películas sean adaptaciones de textos literarios: debutó en la dirección de largometrajes de ficción en 1975 con *El rey de la noche*, basado en relato y guion de Orlando Senna. Dos años después salió la adaptación de Lucio Flavio, *El pasajero de la agonía* (1977), basada en la novela homónima de José Louzeiro, que relata un hecho real: la historia de un famoso ladrón de bancos que reveló la corrupción que socavaba a la policía carioca, por lo que fue asesinado en la cárcel. *Pixote: A lei do mais fraco* (1981) se basa en *A infância dos mortos* del mismo novelista José Louzeiro, y trata asimismo de una historia real. La película retrata a los niños brasileños que viven en la calle y entran en contacto con el mundo del crimen, la droga, la violencia y la prostitución. Al protagonista lo reclutan para realizar asaltos y transportar drogas. *Pixote* se hizo tristemente célebre cuando el actor principal fue asesinado a los 19 años por la policía militar de São Paulo. 35 años después de su lanzamiento fue elegida por la Asociación Brasileña de Críticos de Cine como uno de los cien mejores filmes brasileños de todos los tiempos.

Su obra maestra es la adaptación de la novela *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, otro argentino exiliado en Brasil, que salió en 1985 como coproducción brasileña-hollywoodense y que se analiza más adelante. Aunque rodada en ese país y con fondos brasileros, *El beso de la mujer araña* estaba totalmente hablada en inglés y sus protagonistas eran dos de los actores más reconocidos del momento en el cine estadounidense: Raúl Juliá y William Hurt, quien en 1986 ganó por este trabajo su único Oscar como mejor actor. La película recibió además otras tres nominaciones: mejor guion adaptado, mejor película (ese año ganó *África mía*, de Sidney Pollack) y mejor

²⁹ Sabine Schlickers es catedrática de literaturas hispánicas en la Universidad de Bremen.

³⁰ *Diccionario del Cine Iberoamericano*, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2009, pág. 20, citado desde Wikipedia (<https://bit.ly/3veXiv0>, 12.04.2022).

director para Babenco, categoría en la que compitió contra Akira Kurosawa, John Huston, Peter Weir y el propio Pollack (también ganador) (Cinelli 2016).

Ironweed salió dos años más tarde, en 1987, y como lo indica el título en inglés ya pertenece a la carrera de Babenco en Hollywood. Esta película protagonizada por Jack Nicholson y Meryl Streep está basada en la novela homónima de William Kennedy, quien también escribió el guion. *At Play in the Fields of the Lord*, de 1991, es otra película hollywoodense que se basa en la novela homónima del autor norteamericano Peter Matthiessen. Una excepción a esta larga lista de adaptaciones es *Corazón iluminado* de 1998, porque no se basa en ningún texto literario. El guion de esta co-producción con Argentina, Brasil y Francia fue escrito por Babenco y el escritor argentino Ricardo Piglia. Ésta y *El Pasado* son sus dos únicas películas realizadas en Argentina. *Carandiru*, del año 2003, se basa en el libro *Estação Carandiru* de Drauzio Varella, y trata de la penitenciaría Carandiru, una de las prisiones más grandes de Latinoamérica. La historia culmina con un hecho real, la masacre de Carandiru en 1992 en la que murieron más de 100 prisioneros asesinados por la policía. La cárcel fue demolida un año antes del lanzamiento de la película. *El pasado*, de 2007, se basa en la novela homónima de Alan Pauls, de 2003, galardonada con el Premio Herralde, y se analizará también más adelante. La última película es otra excepción, puesto que *My Hindu Friend*, de 2015, fue escrita y dirigida por Babenco, quien murió un año más tarde a los 70 años. La historia se basa en sus propias experiencias: trata de “un director de cine, interpretado por Willem Dafoe, [quien] es sometido a un trasplante de médula para curarse de un cáncer en el sistema linfático, más o menos las mismas circunstancias que atravesó Babenco hace poco más de una década” (Cinelli 2016).

El beso de la mujer araña / Kiss of the Spider Woman

La adaptación homónima de la mejor novela de Manuel Puig³¹ tuvo asimismo una exitosa recepción³². La historia de la novela se sitúa en 1975, poco antes del golpe en Argentina, en una época de represión política y de persecuciones. En la adaptación el lugar se traslada a Brasil y el tiempo narrado no se concretiza. Ambos textos reproducen los diálogos entre Valentín, un preso político, y Molina, un transexual puesto en la misma celda que él por orden de la dirección de la cárcel para que Molina le saque información. Para entrar en confianza con Valentín y hacer pasar el tiempo, Molina le cuenta una película de propaganda nazi. Los dos protagonistas representan dos sistemas culturales diferentes y no podrían ser más distintos, pero ambos son parias que viven al margen de la sociedad por diferentes motivos. En la novela no hay descripciones físicas de ellos, tan solo se transmite su edad: Molina (a la izquierda) tiene 37 y Valentín 26 años; en la película ambos son mayores.

³¹ En adelante me baso mayoritariamente en mi estudio comparativo *Verfilmtes Erzählen*, en el cual analizo detalladamente la novela y su adaptación (Schlickers 1997).

³² No obstante, a Manuel Puig no le hizo ninguna gracia cuando se enteró de que Babenco iba a adaptar su novela, porque PIXOTE no le había gustado nada.



Fig. 1 *Kiss of the Spider Woman*, DVD
© Héctor Babenco

El revolucionario y el transexual

Mientras que en la novela Valentín había sido políticamente activo, en la película solo entrega a alguien un pasaporte falsificado, y dice: “Yo no creía en la violencia como solución. Pero tenía que hacer algo” (57:50). Parece más resignado que en la novela. Ha dedicado toda su vida a la lucha revolucionaria y admite: “Yo no puedo vivir el momento, [...] todo me lo aguanto” (Puig 1988: 33). Su actitud ascética se ironiza cuando rechaza categóricamente un aguacate: “No me puedo permitir caprichos [...]. [Molina:] ¿Qué clase de causa es esa que no te permite comer aguacates?” Reprime sus sentimientos que descalifica como ‘femeninos’ y reprime en general su ánimo. Pero tiene un conflicto del alma, porque la mujer que lo atrae no es su compañera de lucha política, sino una mujer burguesa. De ella, el espectador implícito aprende tan solo el nombre: Marta. Como narratorio de los relatos fílmicos de Molina en la novela Valentín participa activamente, interviene con preguntas, relaciona los eventos y saca conclusiones. Con ello no solo pone en cuestión las películas de amor de clase B, sino asimismo a Molina. En la adaptación hace tan solo algunas preguntas ásperas y breves comentarios.

El mayor deseo de Molina es ser liberado cuanto antes para volver a vivir con su madre, lo que lo lleva a colaborar con el director de la cárcel. El problema de Molina es que quiere ser mujer y que se enamora de hombres heterosexuales³³. Los dos aprenden a lo largo del tiempo cosas del otro que ignoraban antes del encarcelamiento. Valentín se familiariza con los problemas y represiones de los homo y transexuales y al final le pide a Molina que se respete a sí mismo. Y Molina valora al final el compromiso político de Valentín: “Y vos también sos una persona muy buena, muy desinteresada, que se ha jugado la vida por un ideal muy noble” (206s.). Molina

³³ Según Puig, originalmente quería escribir sobre las ventajas del papel de la mujer sometida, pero no encontró ningún modelo femenino en el Buenos Aires del 1972. “La única voz algo articulada y dispuesta a defender esa cosa era la de alguien que no podía jamás realizar la experiencia del matrimonio, por eso se seguía aferrando a esta ideal del holocausto por amor. La felicidad a través de la entrega total, del anularse ante el hombre superior” (Puig en García Ramos 1991: 69).

traiciona al director de la cárcel y arriesga su vida al contactar con la célula de Valentín. Pero Molina no se transforma en una guerrillera, como opina Boccia³⁴, sino que se pone en contacto con los compañeros de Valentín porque le ama. Y porque sabe que no tendrán un futuro feliz común. Tampoco puede resistir más su condición de paria, ni seguir absorbiendo sin filtro las normas patriarcales de las películas hollywoodenses. La relación abnegada e íntima con su madre se rompe definitivamente. Solo le queda la muerte.

La película nazi

Héctor Babenco adaptó únicamente una de las seis películas que Molina cuenta en la novela. Eligió tal vez la película nazi porque era la favorita de Molina. La cambia un poco y la presenta por fragmentos, al igual que en la novela, donde una nota larga le adscribe asimismo un lugar privilegiado a este filme. Babenco no compuso una película con fragmentos originales del cine de propaganda nazi sino que montó una nueva, lo que corresponde a la recreación de las películas por parte de Molina, quien las interpreta mientras que Valentín las visualiza.

En la novela, una nota a pie de página identifica este filme contado como *Destino* (Puig 1988: 88). Aunque Géza von Bolváry rodó en 1942 una película con este título, ésta no tiene nada que ver con el film que cuenta Molina, que se basa, en cambio, en *Die große Liebe* (El gran amor, 1942), de Rolf Hansen, con Zarah Leander y Viktor Staal, y, en menor medida, en *El fin de la noche* (1944), de Alberto de Zavalía, una de las pocas películas argentinas que trata del tema de la Segunda Guerra Mundial.



Fig. 2a y Fig. 2b Los hipotextos filmicos: IMDb y Filmaffinity.
© Rolf Hansen — Alberto de Zavalía

³⁴ “Molina realize[s] that all forms of oppression are related. From that point Molina becomes politically active because he knows that political oppression does not permit freedom with dignity. The only way for his repressive sadistic society to recognize basic human rights, sexual and political, is through political action” (Boccia 1986: 423).

De hecho, la película de Molina es un montaje de distintos films alemanes de propaganda nazi que circularon en los años cuarenta en Buenos Aires, aunque él enfoca la historia de amor y no le interesa que ésta se use para transmitir cierto mensaje ideológico y moral: al igual que el 'Deutsches Requiem' de Borges es un precursor del relato de un perpetrador nazi en primera persona, la película nazi es precursora de un caso de colaboración con el nazismo. El filme trata de la cantante francesa Leni que se enamora de Werner, un apuesto nazi alemán de alto rango: es el jefe de contraespionaje en Francia. Se conocen en un cabaré donde Leni canta. Leni está muy enamorada, pero no entiende cómo Werner haya podido dar la orden de matar a otro hombre, orden telefónica que ella misma escuchó clandestinamente en la lujosa mansión de Werner. A modo de explicación, Werner le muestra una película que responsabiliza a los judíos avaros del hambre en el mundo³⁵.



Fig. 3a y Fig. 3b Kiss of the Spider Woman, DVD.
© Héctor Babenco

Leni se conmueve y entiende, lo que Molina expresa en la novela de la siguiente manera: “la muerte de un Moloch hebreo ha significado la salvación de millones de alma inocentes” (Puig 1988: 92). Está más enamorada que nunca de Werner y se identifica con su causa. Finalmente, reconoce en el mayordomo de Werner al jefe de la resistencia francesa. Se dirige a su castillo, una mezcla de la Alhambra con estilo gótico nazi y reactor nuclear. El tipo trata de manosearla, pero ella se defiende clavándole un tenedor de trinchar pollos en la espalda. Después, el chofer la persigue y cuando está a punto de dispararle, es Werner quien le pega un tiro a éste. Sin embargo, aunque fuertemente herido, el chofer logra arrastrarse hacia la escalera y disparar a Leni, que está parada allí, mirando a Werner. Muere trágicamente en los brazos de su amor. Esta secuencia final está rodada muy lentamente, teñida de un tono marrón y ambientada por una música celestial.

³⁵ Desde el punto de vista narratológico, esta inserción es interesante: en la película de Babenco se representan fragmentos de la película nazi (nivel hipodiegético) dentro de la cual se representan fragmentos de un supuesto documental (nivel hipohipodiegético).



Fig. 4 Kiss of the Spider Woman, DVD.
© Héctor Babenco

Volvamos brevemente a los dos hipotextos fílmicos para resaltar las diferencias y similitudes con respecto a la película nazi de Babenco: *El fin de la noche* trata de una cantante sudamericana en la Francia ocupada que colabora con los alemanes para poder salir del país con su hija pequeña. Pero se enamora del jefe de la resistencia y aprende poco antes de morir que vale la pena dar la vida por una causa noble. Este filme se encuentra, por así decirlo, en una posición quiástica con respecto a la película contada por Molina: los malvados y feos hebreos de Babenco corresponden a los malvados y feos nazis de Zavalía, mientras que los nazis glorificados de Babenco corresponden a los luchadores heroicos y abnegados de la resistencia.

Die große Liebe trata asimismo de una cantante, danesa en este caso, y al igual que en la versión de Babenco, un teniente nazi se enamora de ella cuando la ve y escucha en un *variété* en Berlín. Después de muchas dificultades y separaciones, ella cantando y él luchando, la película termina con un *happy ending*: los amantes miran con esperanza al cielo, cruzado por bombarderos alemanes que se dirigen a Rusia. Estamos en 1941.

Babenco tuvo que concretizar los lugares de indeterminación de la novela, por ejemplo, con respecto a la canción que Lena canta: “-¿Y qué es lo que canta? -No tengo idea, una canción de amor, seguro” (Puig 1988: 58). Puig mismo compuso la letra para una melodía famosa, la de la canción ‘Davon geht die Welt nicht unter’, sacada de la película *Die große Liebe*. Es llamativo, además, que el relato fílmico de Molina se introduzca muchas veces por puentes acústicos que reproducen música o sonidos que corresponden a la película nazi hipodiegética. Además, Babenco redujo la película nazi a la perspectiva de Molina: Leni y Werner son glorificados, la historia se limita a la representación de su amor, pero la crítica sutil del Nacionalsocialismo, que se revela claramente en la nota a pie en la novela (88ss.), se convirtió en un maniqueísmo simplificador y una caricatura de los luchadores de la resistencia.

Carlos Gamerro (2015: 420) destaca el desafío de Puig de “justificar, desde el punto de vista emotivo y estético, un film de propaganda nazi”. Y continúa que Puig sugiere “que la estructura dramática de este film es la misma que la de muchos films

progresistas: para hacer del execrable film nazi un encomiable film revolucionario bastará con reemplazar al nazi por el guerrillero, al maquí (sic) por el militar o el hacendado”. De hecho, este mecanismo se demostró con referencia al hipotexto fílmico argentino, *El fin de la noche*. Con ello se hace evidente que los films revolucionarios o progresistas son asimismo fuertemente ideológicos y maniqueos. Pero en los setenta constituían el ideal de los escritores de izquierda, por lo que hay que valorar la valentía de Puig quien, por otra parte, presenta asimismo a través del personaje de Valentín una crítica fundada de los dogmas marxistas y patriarcales que encarna (ver Schlickers 1997: 222-227). Finalmente, el film de propaganda nazi muestra lo difícil que es conciliar el deseo con el principio ideológico, lo que constituye una doble *mise en abyme* con respecto a los personajes: Leni traiciona al principio al hombre que ama, espiándolo, y Molina traiciona del mismo modo a Valentín, quien, por su parte, se siente atraído hacia una mujer burguesa, tal como Leni se enamora de un enemigo de Francia, su país natal.

A pesar de haber adaptado solamente una de las seis películas que Molina relata en la novela, la película nazi cumple las mismas funciones: otorga consuelo y hace pasar el tiempo más rápido. El carácter ficcional de la película hipodiegética destaca indirectamente el carácter real del primer nivel ficcional. La representación, caracterizada por continuas rupturas, se parece a la representación de la trama intradiegética. El tema de la historia de amor imposible constituye una *mise en abyme* de la situación de Molina y Valentín. Molina compensa su inferioridad y su existencia social marginal escapando a mundos fílmicos cursis, triviales y teatrales. Las estrellas representan distintos tipos de lo femenino que, en el fondo, son solo variantes. Este aspecto se concretiza en la adaptación por la elección de una sola actriz que interpreta tres roles muy diferentes: Sonia Braga es Leni, la mujer araña y Marta, la mujer burguesa y el amor verdadero de Valentín. Gracias a las películas los dos se acercan y cada uno se encuentra finalmente a sí mismo: todas las películas dan a entender que un individuo no puede cambiar el mundo dominado por fuerzas ocultas, rígidas, pero Valentín cuestiona esta fatalidad, no se deja engañar por la ficción. Contrario al mito del cine él es capaz de crecer y de cambiar, y lo mismo vale para Molina, quien se desarrolla y se sacrifica por amor.

Debido a la falta de monólogos interiores y pasajes del libre fluir de la conciencia, en la película no se revelan tan claramente las obsesiones de los caracteres. Esta falta de focalización interna en el film reduce la complejidad de los personajes, sobre todo de Valentín. Tampoco parecen desarrollarse tanto como en la novela, sino que sus papeles están distribuidos desde el principio. Por otro lado, es Valentín el que se imagina la película contada por Molina, por lo que la *cámara* reproduce su visión (ocularización y auricularización interna de Valentín), como puede comprobarse por algunos indicios: la película nazi no corresponde a la estética de otras películas nazis, puesto que Valentín no había visto nunca un film de propaganda del Tercer Reich. Molina dice que Leni tiene ojos verdes, Valentín le contradice que son negros —y a pesar de que se trata de una película teñida de un tono marrón, Leni tiene

efectivamente ojos negros—. Tampoco tiene las uñas pintadas de un tono de rosa melocotón, sino de un rojo oscuro. Finalmente, Leni se parece a Marta, a quien Molina no conoció y que tampoco fue descrita por Valentín³⁶.

Valentín no se deja atrapar ni por el mensaje ideológico ni por la historia de amor, lo que explica el uso constante de la estilización y otras técnicas de extrañamiento en la representación hipodiegética de la película: Werner corresponde al prototipo del nazi ario, es alto, rubio, siempre bien peinado y tiene ojos azules; los luchadores de la resistencia son morochos, bajitos, malos, feos y estúpidos; Leni es una *vedette* divina. La actuación de Leni y Werner es afectada, con movimientos lentos, gestos teatrales y mímica propia del cine expresionista. Pero también hay que reconocer que los gestos exagerados con los que Molina acompaña su relato dirigen la imaginación de Valentín.



Fig. 5a y Fig. 5b *Kiss of the Spider Woman*, DVD.
© Héctor Babenco

Todo ello lleva a una parodia de la película nazi que corresponde al rechazo y desprecio de Valentín con respecto a los valores culturales de Molina y sus ideas de la felicidad. La parodia y la estilización hacen reír al espectador, que toma entonces automáticamente distancia con respecto a lo que ve y no entiende el encanto de Molina con esta película, que, además, adquiere una función paradigmática porque es el único film que se muestra en la adaptación. Borrar el encantamiento de esta película calumnia —diametralmente opuesta a la novela— la estética del transexual y explica el descontento de Manuel Puig con respecto a “su” Molina: para el escritor, es simplemente “un ‘gay’ de New York, ácido y torturado [que] hacía una cosa que no tenía mucho que ver con mi personaje” (Puig en García Ramos 1991: 94).

La adaptación

Al comparar la película nazi con las técnicas de representación a nivel intradiegético se llega a la conclusión que ésta última se presenta como bien hecha. El director recurre a las técnicas convencionalizadas de representación, por ejemplo, al montaje alternado y acelerado en la escena de persecución de Molina, pero también a

³⁶ En la última secuencia con la mujer araña, el naufrago está representado por Valentín, y la mujer araña misma se parece también a Marta (y es también interpretada Sonia Braga).

técnicas más sofisticadas como la del ‘slow zoom shot’ en la llamada que hace para ponerse en contacto con los guerrilleros (1:44:42–1:45:10). En las conversaciones de los protagonistas dentro de la celda se recurre a planos medios y americanos grabados con una cámara a mano muy tranquila. En las escenas dentro de la celda aparecen sonidos diegéticos que pertenecen a la vida carcelaria: puertas pesadas que se cierran, gemidos de otros prisioneros torturados, voces en el patio, sonidos de tráfico, truenos y lluvia. No hay música extradiegética, pero a veces hay puentes de música o de sonidos provenientes de la película hipodiegética o, al final, del sueño de Valentín con la mujer araña.

No obstante, hay que concluir que Babenco no logra adaptar el carácter innovativo de la escritura de Puig, no cambia los modos convencionalizados de mirar y no demuestra ningún esfuerzo experimental. Tampoco trata de adaptar los monólogos ni el libre fluir de conciencia que permiten al lector implícito acceder a los deseos y miedos más íntimos de ambos protagonistas. Pero hay que conceder que la novela es un texto difícil de adaptar al cine, justa y paradójicamente, debido a sus cualidades iconográficas o la llamada escritura filmica: el autor implícito logró transponer técnicas narrativas filmicas de modo tal que su potencial medial se despliega durante la lectura, constituyendo un rico mundo de imágenes.

El doblaje al castellano de esta película rodada originalmente en inglés borra todos los argentinismos, como por ejemplo el voseo, lo que puede explicarse con el nuevo espacio brasileño, pero con ello no se traslada el encanto particular de la novela. Además, la sincronización es muy mala, los personajes hablan de un modo marcadamente artificial. No obstante, hay que señalar otros logros. La amenaza del director frente a Molina —“usted está subestimando la capacidad de nuestros técnicos. Ellos sabrán cuando parar y cuando seguir. Tengo más tino, compañero” (Puig 1988: 154)— se concretiza de modo creativo, que hace entender la violencia y las artimañas de los esbirros de la dictadura. Se trata de la idea de llevar al exguerrillero Américo a una celda que está enfrente de la de los dos protagonistas, para que Valentín lo reconozca y quede tan tocado que, finalmente, se abra ante Molina. A la vez se ironiza el poder ejecutivo, porque los torturadores siguen su rutina y le ponen una capucha a Américo, de modo que Valentín no puede reconocerlo. Además, el plan parece un poco absurdo, puesto que Américo es el capo de la organización guerrillera, mientras que Valentín adopta solo un papel marginal de mensajero. Hubiera sido entonces más lógico presentarle a Américo al torturado Valentín. También llama la atención que los protagonistas compartan una celda mucho más grande y confortable que los demás presos, que se acumulan a pie en espacios muy estrechos, pero Valentín parece no darse cuenta de esta situación privilegiada.

Mientras que en la primera parte dominan los espacios interiores cerrados de la cárcel, la segunda parte tiene lugar en el exterior, en São Paulo, que se muestra como megalópolis horrible, estridente y sobreagitada y que forma un fuerte contraste con la tranquila celda decorada con esmero. De ahí que la celda tenga una doble función: es a la vez un lugar de protección delante del terror del poder ejecutivo y de la

sociedad y a lo largo de la acción un lugar de hermandad y humanidad; pero a la vez simboliza las crueldades y represiones de la dictadura. Mientras que en la novela destacan indicios temporales que permiten situar la acción en tres semanas del año 1975, la ubicación temporal en la película queda opaca, y la extensión del tiempo narrado se reduce a dos semanas. El ritmo narrativo varía entre las dos partes: mientras que en la primera (que abarca los primeros 60 minutos) el ritmo es bastante lento, puesto que carece de partes de *action* y se concentra en la relación entre los personajes, con técnicas de filmación y de montaje relativamente monótonas, el ritmo se acelera mucho en la segunda parte de los 52 minutos restantes. Empieza con un plazo de 24 horas después del último encuentro de Molina con el director de la cárcel. Durante este tiempo Molina debe sacarle información a Valentín. Las 24 horas abarcan 13 minutos de proyección; en la novela, en cambio, ese plazo comprende una semana y las muchas cosas que pasan durante este tiempo se relatan en cuatro capítulos: Molina supera su complejo de madre, le cuenta a Valentín el comienzo de la película de la mujer araña, los dos hacen el amor, cada uno se encuentra a sí mismo y Molina se declara dispuesto a entrar en contacto con los guerrilleros. Las escenas de la liberación de Molina hasta su muerte aceleran el ritmo narrativo no solo a través de *action* a nivel del contenido, sino también a través de una variación de las técnicas de filmación (*zooms*, *travellings*, nuevos planos como panorámicas y *close-ups*) y el montaje alternado y acelerado. La tensión aumenta además por los fuertes ritmos de un sintetizador extradiegético. El tiempo pasa muy rápido porque las escenas contienen muchos cambios de lugar y de movimientos cronotópicos: Molina está en casa, en un bar de travestis, en un restaurante, en un banco, circula por la ciudad.

El largo sueño feliz de Valentín con que termina la novela y el film tiene el estatus de un epílogo: está ubicado en un lugar central, pero a la vez es problemático porque la historia está terminada —en este sentido, la reducción a una breve secuencia final en la película es entendible—. La puesta en escena de este sueño bajo el efecto de la morfina que un enfermero le ha inyectado después de una fuerte sesión de tortura es al principio casi idéntica como la de la breve película de la mujer araña, lo que subraya otra vez la hipótesis de que las películas contadas en la adaptación se presentan como imaginación de Valentín. Ambos relatos hipodiegéticos se introducen con puentes acústicos metalépticos en los que se oyen sensuales maracas y muestran una vista nocturna de una isla rodeada de mar en un *blue-for-night-shot*.

LA PELÍCULA CONTADA POR MOLINA



EL SUEÑO FINAL DE VALENTÍN



Fig. 6a y Fig. 6b Kiss of the Spider Woman, DVD.

© Héctor Babenco

Y en ambos el ritmo de las maracas cambia después de un minuto por la música del título. Mientras que en la novela el sueño de Valentín es mucho más largo, y aparecen en él una nativa, Marta, su madre y la mujer araña, en la adaptación la mujer araña aparece antes de la liberación de Molina en un breve relato de un film que Valentín visualiza.



Fig. 7 Kiss of the Spider Woman, DVD.

© Héctor Babenco

Lo que distingue la representación del sueño de la película son los diálogos entre Marta y Valentín que llegan desde el *off* y el lento traspase a una coloración natural al final, cuando los dos suben a un bote y se alejan en el mar. Con ello, la película termina al igual que la novela con el sueño feliz del moribundo Valentín.



Fig. 8 Kiss of the Spider Woman, DVD
© Héctor Babenco

El pasado

Esta adaptación (2007), una coproducción argentino-brasileña de la novela homónima de Alan Pauls, publicada en 2013, es aparentemente más difícil que la de *El beso de la mujer araña*, porque la novela *El pasado* tiene 550 páginas, frases largas, muchas digresiones, un constante acercamiento al pasado, descripciones meticulosas y una relativa falta de acción. El título “El pasado”, así como la memoria que define la trama, vincula la novela intertextualmente con el ciclo novelesco *À la Recherche du temps perdu* de Proust. Pero *El pasado* no es una gran novela social, y el título es en realidad engañoso: aunque el tiempo narrado comienza en 1989 y abarca unos 15 o 20 años, no hay referencias a la realidad argentina de este tiempo. Así, el turbulento período histórico que siguió a la cruel dictadura militar de Argentina queda fuera, al igual que el neoliberalismo y la consiguiente venta del país bajo el régimen de Menem, que finalmente condujo a la gran crisis estatal y económica de 2001.

En cambio, el film y la novela *El pasado* muestran una historia de amor obsesiva, maniática y patológica o, mejor dicho, lo que pasa cuando un amor se rompe después de doce años. Un melodrama no melodramático, una tragedia que no conduce a la tragedia. La instancia narrativa literaria y filmica enfoca únicamente al protagonista masculino Rímini, cuyo nombre no se menciona ni siquiera, y cuya apariencia física queda opaca en la novela. En la película, en cambio, el protagonista está interpretado por Gael García Bernal.



Fig. 9 El pasado, DVD.
© Héctor Babenco

Al elegir a un actor bastante famoso y ponerle al lado una actriz menor (Analía Coucero en el papel de Sofía), se subraya el protagonismo de Rímini³⁷, que es un carácter débil: se separan de mutuo acuerdo a pesar de que no hay motivos para ello, y Sofía, una psicoterapeuta, que había sido durante doce años la fuerza dominante en la relación, le busca un apartamento a Rímini.

Como todo gira alrededor de lo interior, el narrador se niega obstinadamente a dar descripciones externas de los personajes principales —el narratorio solo sabe de Sofía que tiene el pelo largo, grueso, rubio miel que se vuelve gris en algún momento y que sin embargo a veces se viste como una colegiala—. Babenco tuvo que llenar estos vacíos, pero su Sofía tiene el pelo castaño, lo que demuestra que no se apegó servilmente al modelo literario.

Mientras Sofía desarrolla después de la separación un impulso de persecución, Rímini se hunde en un permanente frenesí de cocaína. Durante el día subtítulo películas del inglés y del francés. Entre tanto, se masturba en la novela como un hombre poseído, para relajarse, pero sobre todo para sentirse. Su nueva novia, Vera —una chica joven y bonita pero insustancial, que se caracteriza sólo por unos celos que rozan la histeria— no se da cuenta de nada de esto.

Más tarde Rímini trabaja como intérprete simultáneo y se enamora de su colega Carmen. En un acto público con un poeta francés y cuando Vera ya había salido para esperar fuera, aparece Sofía. Rímini se desmaya brevemente y Sofía lo saca al aire libre, donde se lanza sobre él. Celosa, Vera lo observa todo desde la acera de enfrente, sale corriendo sin mirar y un camión la atropella. A partir de ahí, Rímini tiene *blackouts* en medio de traducciones públicas. En la novela, borra conscientemente a Vera de su memoria, destruyendo todas sus cosas, no se pone en contacto con sus padres ni va al funeral. Su vida continúa: deja embarazada a Carmen.

Un episodio carnavalesco de la novela se transforma en el film en una escena triste: Sofía y Rímini se encuentran para dar un paseo con el bebé de cuatro meses. Sexualmente hambrienta, Sofía insiste en un polvo rápido en un *telo* (vesre de hotel),

³⁷ A la vez, la elección de Gael García Bernal atrae a cierto público femenino.

y Rímini accede, pero solo para deshacerse de ella. Sin embargo, cuando entran en el cuarto, él se da cuenta de la presencia del bebé y no puede. Sale sin haberla siquiera tocado³⁸. No obstante, toman juntos un taxi, y cuando Rímini baja brevemente para comprarse tabaco, Sofía se aleja con el bebé. Carmen solicita el divorcio tras recibir una carta en la que Sofía pretende haber tenido sexo con Rímini delante del bebé que había secuestrado después. Como Rímini sufre todavía de amnesia no tiene posibilidades para evitar el divorcio que lo aleja no solo de Carmen, sino sobre todo de su hijo al que no se le permite ver más.

A partir de ahí Rímini vive en el apartamento de su padre en un estado de deprecación absoluta. El piso se convierte en un basural. Un novio, al que Sofía ha plantado, acude a él y le dice que tiene que volver con ella o suicidarse. Un conocido de su padre se lo lleva y lo somete a un duro entrenamiento para que finalmente pueda ganarse la vida como instructor de tenis en un club. Allí conoce a Nancy, una ninfómana de unos 50 años. Babenco optó por cambiar el primer encuentro sexual en una mesa de cocina con la ayuda de una botella por un polvo rápido en el carro de ella. Cuando Rímini se da cuenta que no es el único amante de Nancy, la enfrenta en el parking y le estropea el carro. Lo arrestan y al día siguiente aparece Sofía y se lo lleva a su casa. Cuando Rímini mira las fotos del pasado que Sofía le había pedido varias veces llevarse, y elige las que le pertenecen a él, ella lo observa complaciente desde un sillón y le explica con paciencia maternal quién es quién. Este final feliz obtiene el primer rasguño cuando él ve entre las fotos unas tomas de su hijo. El segundo rasguño sucede poco después, en una inauguración en la que Sofía presenta a Rímini como un trofeo delante de sus pacientes, todas ellas mujeres abandonadas, como prueba viviente de que es posible reconciliarse.



Fig. 10 El pasado, DVD.
© Héctor Babenco

³⁸ En la novela salen del ascensor, el cochecito del bebé se atasca de tal manera en la puerta que Sofía se ríe a carcajadas, Rímini se enfada tanto que la golpea, todo estalla y él se aleja con el carrito a empujones sobre tres ruedas.

Cuando ella se desmaya brevemente, Rímimi se la lleva a su casa, tiene brevemente sexo con ella, toma las fotos que le pertenecen y se va sin decir ni una sola palabra. Con este final Babenco concretiza el final semiabierto de la novela, que solo hace suponer que el reencuentro de los dos no terminará de modo feliz. En ambos medios, el pasado ha llegado al presente.

En su crítica nefasta, que apareció en *Página 12*, Emilio Bellón escribe que le cuesta aceptar que este film lleve la firma de Babenco, porque no encuentra los ingredientes típicos de la filmografía del director argentino: “toda una obra abierta a interrogantes sobre problemáticas sociales y culturales, sobre la vida interior y las fantasías de sus personajes”. En cuanto a *El pasado*, Bellón no sabe orientarse entre estas “mujeres desencajadas, posesivas, celosas, dominantes” y critica mucho la actuación: “los actores, convencidos de que deben transitar un melodrama, todo lo recitan”. Añadiría que particularmente Analía Coucero sobreactúa su papel, y estoy de acuerdo con que el film, “pese a puteríos y gritos y caras asustadas resulta tediosamente solemne e involuntariamente reidero”. No obstante, no se puede culpar únicamente a Babenco, la novela tampoco convence y se mantiene el misterio acerca del motivo por el que Babenco la había elegido para llevarla al cine.

Bibliografía

1. Fuentes primarias

Die große Liebe (1942) (El gran amor), dir. Rolf Hansen.

El fin de la noche (1944), dir. Alberto de Zavalía.

Kiss of the spider woman (1985) (El beso de la mujer araña), dir. Héctor Babenco.

El pasado (2007), dir. Héctor Babenco.

Pauls, Alan (2003) *El pasado*, Barcelona: Anagrama.

Puig, Manuel (1976) *El beso de la mujer araña*, Barcelona: Seix Barral, 1988.

2. Estudios

Bellón, Emilio A. (2007): “Una película declaradamente snob”, en: *Página 12*, Disponible en línea: <https://bit.ly/2W15FcB> (06.09.2023).

Boccia, Michael (1986): «Le baiser de la femme-araignée. Entretien avec Héctor Babenco», en: *La Revue du Cinéma* 407, p. 13.

Cinelli, Juan Pablo (2016): “Un director a quien le costó lograr su lugar en el mundo”, en: *Página 12*, Disponible en línea: <https://bit.ly/2V1Zapz> (06.09.2023).

Dib, André (2015): «Abraccine organiza ranking dos 100 melhores films brasileiros», en Abraccine. Disponible en: <https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>(06.09.2023).

García Ramos, Juan Manuel (ed.) (1991): Manuel Puig. (Semana de autor), Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.

Schlickers, Sabine (1997): *Verfilmtes Erzählen...*, Frankfurt/Main: Vervuert.