

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:  
Manoel de Oliveira, las palabras y los cuerpos

Autor/es:  
Pintor, Iván

Citar como:  
Pintor, I. (2000). Manoel de Oliveira, las palabras y los cuerpos. La madriguera.  
(30):64-66.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41889>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# MANOEL DE OLIVEIRA, LAS PALABRAS Y LOS CUERPOS

Por Iván Pintor Iranzo

"Amo con la mirada, y no con la fantasía.  
Porque nada fantaseo de esa figura que me prende".

FERNANDO PESSOA, libro del desasosiego

## Poesía y lirismo

En una de las últimas películas de Oliveira, *Inquietud* (1998), se relata la fábula de la joven Fisalina que, deseosa de librarse del hastío de su aldea, comprueba cómo las falanges de su mano diestra se vuelven de oro. Eso le hace sentir diferente. En *A caixa* (1994), una mezquina comunidad de vecinos codicia la caja con la que mendiga un ciego. Cuando éste muere, el objeto de la codicia se desplaza hacia la suerte de su hija, que ahora puede pedir limosna gracias a la trágica historia de su padre escrita sobre un cartel. Ambas imágenes, las falanges de oro y la joven con el cartel prendido, son un relato en sí mismas. Y es posible hallar en ellas lo que Oliveira entiende por *poesía*. En un fascinante libro de conversaciones<sup>1</sup>, el cineasta ha rechazado el "lirismo" que, a su entender, resulta de la imposición de un gesto ajeno a la imagen o a la palabra, y ha definido su contrario, la "poesía", que brota de las cosas reales: cuando Paul Claudel afirma que la Virgen María tenía menstruaciones, invoca en una sola imagen literaria algo tan bello como la relación de Dios con una mujer.

La "poesía" recorre *Viaje al principio del mundo* (1996), una película teñida por la *saudade*, ese sentimiento de vaga nostalgia que el tradicionalista Teixeira de Pascoas<sup>2</sup> intentó convertir en la filosofía del estado portugués. La trama es sencilla: Afonso, un actor francés, llega al norte de Portugal para interpretar un papel, y decide visitar Lugar do Teso, el pueblo del que su padre emigrara sesenta años antes y en el que todavía vive su tía María (I. de Castro). Afonso parte de Oporto en compañía de otros dos actores, Judite (L. Silveira) y Duarte (D. Dória), y del anciano director de la película, Manoel (M. Mastroianni), que en el trayecto reencuentra los lugares de su infancia. Como en otras películas de Oliveira, y como en *El valle Abraham* (1993) en particular, el pasado, el presente y el futuro conviven. Pero no los reúne un recurso formal externo, como en los dilatados planos-secuencia de Theodor Angelopoulos, sino que son los propios mecanismos de la ficción los que conva-

can esa coincidencia de los tiempos. Duarte es un historiador y anota las relaciones entre las memorias particulares y las de la comunidad; Judite encarna una voluntad de vivir orientada hacia el futuro; Afonso es, como el espectador, el extranjero que mira y descubre en el presente.

## La memoria mortal

Son otros dos personajes, Manoel y María, los que anudan la "poesía" a la memoria en *Viaje al principio del mundo*. Entre las ruinas del Gran Hotel de Pezo, Manoel recuerda su juventud bohemia en compañía de Casimiro, su hermano mayor. Detiene su paseo junto a un árbol y alza la mano trémula hasta una rama. Todos los intentos de alcanzarla en la niñez quedan convocados en ese gesto. Otro de los árboles ha crecido, y ha desplazado las marcas de un antiguo banco en el que se sentaban los jóvenes. Judite lo abraza, y recordamos aquella secuencia de *Vértigo* (A. Hitchcock, 1958) en la que Madeleine delimita el principio y el fin de su vida, la de Carlota Valdés, en los anillos de una sequoya gigante. La memoria de Manoel es la de Oliveira: el colegio de La Guardia, la bohemia de Oporto, Casimiro. Ninguno de los dos puede recuperarla a través de la evocación y los dos se despiden. Al filmar a Mastroianni, que murió poco después del rodaje, Oliveira no sólo crea un personaje. Filma un hombre a punto de morir.

En el *Timeo*, Platón ha señalado que el tiempo es una imagen *móvil de la eternidad*. En consecuencia, aclara Jorge Luis Borges<sup>3</sup>, ésta constituye el modelo y el arquetipo de ese tiempo *móvil*. Filmar la eternidad es una quimera, pero aprehender mediante el cine la idea de eternidad, no. Al principio del mundo sólo pueden estar la eternidad o la nada. Los sucesivos *travellings* sobre la carretera tomados desde el parabrisas trasero de la furgoneta en la que viajan Manoel, Afonso, Judite, Duarte y el chófer—el propio Oliveira—culminan en Lugar do Teso, donde viven José (José Pinta) y María. Esta última, como la "madre del río" interpretada por Irene Pápas en *Inquietud* (1998) o como la monja que Leonor Silveira encarna en *La carta* (1999), tiene una densidad de la que el resto de personajes carece. Los planos largos y fluidos que han acompañado el camino hasta la aldea se convierten en planos cortos, estáticos, rotundos. Aunque María no

entiende por qué su sobrino no habla su misma lengua, le otorga su confianza y, al fuego del lar, le habla de la tierra, de su hermano y del día en que éste cruzó las montañas hacia España, el momento fundacional de la vida de Afonso, el principio del mundo. El camino es masculino; la eternidad, como María, sólo puede ser cíclica, madre, mujer.

### La mujer, los hombres

Con frecuencia, Oliveira ha sido comparado con Carl-Theodor Dreyer por haber empezado ambos en el cine mudo y haber alcanzado la maestría en el sonoro. Pero si alguna semejanza los une es la rica aproximación a la adaptación literaria y a los caracteres femeninos. Cuenta Oliveira que la prima de su esposa María Isabel murió joven, y sus parientes le pidieron que tomase una fotografía del cadáver tendido sobre un canapé en la quinta familiar. De ahí surgió un proyecto que no pudo filmar, *Angélica*, y un motivo que ha acompañado a sus heroínas: el encuentro entre la muerte y el misterio de la Inmaculada Concepción. Entre 1972 y 1981, Oliveira filma una tetralogía de adaptaciones formada por *O Passada e o presente*, *Benilde ou a virgem-mãe*, *Amor de perdição* y *Francisca*. Esta última, inspirada en la novela *Fanny Owen* de Agustina Bessa-Luis, presenta a José Augusto, un personaje consumido por la duda acerca de la virginidad de su esposa muerta.

Como José Augusto, los personajes masculinos son incapaces de aceptar las facetas de la madre, la virgen y la esposa, de modo que quedan sometidos al misterio de la mujer y, en ocasiones, provocan su muerte. Para filmarlo, Oliveira se desdobra del mismo modo que Pessoa cuando, en el *libro del desasosiego*, pone en boca de su heterónimo Bernardo Soares: "Puedo pensarte virgen y también madre porque no eres de este mundo. El niño que tienes en los brazos nunca ha sido más joven para que tuvieses que ensuciarte de tenerlo en tu vientre". Esas palabras parecen imprimirse en la mirada de los hombres que rodean a Ema, la protagonista de *El valle Abraham*, fascinante y coja como la Tristana de Buñuel. De manera semejante a los dramas estáticos de Pessoa, la palabra adquiere prioridad sobre la acción en esta adaptación de una obra de Bessa-Luis que, a su vez, se inspira en *Madame Bovary* de Flaubert. La palabra entrevera los tiempos y suscita una experiencia de distancia e inmersión semejante a la lectura de un libro. La palabra, en fin, construye el carácter de Ema y recrea una casa familiar que, como la protagonista, cobija espacios misteriosos. Porque en el cine de Oliveira, la casa es, como el libro, un cosmos femenino en el que se navega por el curso de la vida. Y es, también, tumba: el cineasta ha filmado su propia casa familiar en *A visita ou memórias e confissões* (1981), una película que sólo se estrenará tras su muerte.



### Filmar la palabra

Desde que Oliveira filmara *Douro, faina fluvial* en 1931, con un montaje rítmico y veloz a la manera de Walter Ruttmann, la evolución de su forma de narrar nunca ha permitido identificar parámetros formales constantes. Cada película se acomoda a la historia narrada como sólo puede hacerlo un cine de madurez. En él, el acto narrativo es fruto de la tensión entre las dos formas de presentación del relato que distingue Henry James: lo que se muestra (*showing*) y lo que se dice (*telling*). Oliveira anota que "la palabra y la mirada son profundamente ciegas, como dos mundos regidos por fuerzas diferentes", y ante la imposibilidad de conciliarlos, de hallar equivalencias, encuentra un modelo a seguir en la actitud de Jean Marie Straub con respecto a la música en *Crónica de Anna Magdalena Bach* (1967)<sup>4</sup>. Del mismo modo que filmar la música no es filmar la historia de su compositor, tampoco adaptar un texto es sólo recuperar su historia. Es también filmar la página o la voz que la lee.

Para ceñirse a ese principio, Oliveira fomenta en cada caso un recurso u otro: el contraste satírico entre la música y la palabra en *Os canibais*, la frontalidad de la puesta en escena teatral en *Francisca*, la duración de la palabra en *Le soulier de satin* (1985) o la elipsis y los intertítulos en *La carta*. En *El valle Abraham*, la voz en off amalgama el drama con la distancia irónica que impone el espíritu del folletín, de modo que a Ema, capaz de despertar un deseo "fútil, lúcido y criminal en los hombres", "el vientre se le agitaba con un deseo brutal que ella fingía cuando se acostaba con Carlos". Los personajes de Oliveira siempre están más cerca de la pluma romántica de Camilo Castelo Branco que de

la contención de Eça de Queiroz. La voz, lo que se dice, narra sus pasiones. La imagen no redonda, sino que muestra cosas y cuerpos, sensuales y tangibles. El misterio, lo impalpable, surge de la tensión entre lo que se dice y lo que se muestra.

### Mefistófeles y el andrógino

Uno de los personajes secundarios de *El valle Abraham* habla de los vestigios del andrógino primordial en hombres y mujeres. El propio Oliveira y la crítica han reconocido ese arquetipo en sus películas. Desde el dedo de Ema adentrándose en los pétalos de una rosa hasta los dedos de oro de Fisalina y la suficiencia de la prostituta Suzy en *Inquietud*, la ambigüedad de los caracteres femeninos es, como en el arquetipo platónico, plenitud. En *O convento* (1995), Oliveira revisa la cara masculina del andrógino y del romanticismo: el Fausto de Goethe. Desde que San Agustín admitiera la posibilidad de un pacto con las fuerzas infernales, la figura de Fausto se ha ido encarnando en la literatura. Pero a Oliveira, como a Pessoa en su tragedia homónima, le interesan las fronteras confusas de la confluencia entre la masculinidad y el eterno femenino.

Michael (J. Malkovich), un filólogo estadounidense que pretende demostrar el origen sefardí de Shakespeare, llega al convento de Arrábida con su esposa Hélène (C. Deneuve), cuya perversidad halla réplica en la pureza de Pietade (L. Silveira), que está al cuidado del convento. Su guardián, Baltar (M. Cintra) encarna a Mefistófeles, y las dos parejas se repelen y se atraen conforme la misma lógica que rige otra obra de Goethe, *Las afinidades electivas*. El convento sustituye, en esta película, a la casa familiar, y aparece tratado como un espacio misterioso y ligado a la tierra, a medio camino entre el castillo de *Vampyr* (1932) de Dreyer, y el convento de *El monje*, la novela de Matthew G. Lewis que Buñuel no tuvo ocasión de filmar. Como Lewis, Oliveira contempla con ironía el motivo de todo relato fantástico, la encarnación del mal: lo resume el plano de los pies de Catherine Deneuve que, como los de la protagonista de *El proceso de Juana de Arco* (1961) de Robert Bresson, convocan de modo irremediable un fuego que, en este caso, es martirio y no expiación.

### La representación

Ajeno a los dictados del mercado, Oliveira ha filmado con la misma libertad que un pintor, y como en el caso de Velázquez, su obra está presidida por un gran interrogante: cómo representar una historia, un motivo o un carácter. Oliveira gusta de recordar una vieja película de Max Linder en la que Max se levanta, se viste, toma el tren, desciende en una determinada estación, llega a una casa, la atraviesa y se detiene mirando al espectador. Un proyector le ilumina. Está en escena. Del mismo modo, al principio de *Benilde ou a virgem-mãe*, la cámara entra en el estudio y muestra la infraestructura del rodaje. Casi todas

las películas de Oliveira integran el artificio del relato a la propia ficción, pero es la secuencia final de *Mon cas* (1986), adaptación de *O meu caso* de José Régio, la que revela la desnudez que puede alcanzar en el uso del pincel y la paleta del cine: de entre las tinieblas se hace la luz y Dios habla a los hombres. Una batería de proyectores encarna la luz divina, y un altavoz la palabra del Señor.

Al principio de *La carta*, *Mme de Clèves* (Chiara Mastroianni) vive rodeada por retratos ovales. El robo de una de sus fotografías por parte del cantante Pedro Abrunhosa le descubre su amor y la empuja a la confusión sentimental. Sólo cuando la joven ha dejado atrás la ofuscación recupera el uso de la palabra a través de una carta que lee su amiga religiosa. Pero el rostro de Mme de Clèves ya está ausente. En su labor sobre la representación, Oliveira siempre vuelve a los únicos materiales concretos del cine: la palabra y la imagen. Pero éstos arraigan en la realidad a través de los espacios y los actores. Y Oliveira no sólo desborda maestría al filmar los gestos de los personajes en función del encuadre, sino que filma personas. En unas ocasiones son reales, como el cantante pop Abrunhosa o la pianista Maria João Pires, en otras un grupo fiel de excelentes actores capaces por igual de encarnar a desheredados y nobles, o de prestar su gesto a la mordacidad de la divertidísima ópera *Os canibais* (1988).

Uno de los tabúes del cine clásico, la mirada de los personajes a cámara, se funda en proponer un espectador oculto que, de revelarse, empañaría la credibilidad de la acción. En las películas de Oliveira, los personajes miran a cámara, pero no con objeto de desafiar ese tabú, sino para integrar al espectador, que se ve llamado a recomponer una historia en continua expansión, contada mediante elipsis. Porque Oliveira, como los cineastas japoneses, como Yasuhiro Ozu, evita los énfasis. Filma, por el contrario, aquello que es más susceptible de ser filmado: los rituales, los gestos comunes que constituyen el tejido de la vida. Y lo hace volviendo a las fuentes de las historias esenciales, las que él mismo, como el escritor José Saramago, afirma releer en el *Eclesiastés* y el libro de Job, historias como la de Pedro Macau, la estatua condenada a aguantar una viga en *Viaje al principio del mundo*, historias que son "poesía" antes que "lirismo".

### Notas:

1. Paris, Jacques y A. de Baecque. *Conversations avec Manoel de Oliveira*. París. Cahiers du Cinéma, 1996.
2. Teixeira de Pascoas (1878-1952) se estrenó como escritor en la revista *A Águia* y fue el principal impulsor del movimiento patriótico-místico del saudosismo.
3. "Historia de la Eternidad" (1934). En *Biblioteca Borges*, Madrid: Alianza Editorial, 1995, p. 14.
4. Paris, J. y A. de Baecque, 1996.
5. *Ibid.*, p. 47.