

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

El convento. Riesgos intelectuales y precipitaciones ordinarias

Autor/es:

Lomillos, Miguel Ángel

Citar como:

Lomillos, MÁ. (1996). El convento. Riesgos intelectuales y precipitaciones ordinarias. Banda aparte. (4):50-53.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42167>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo 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:



Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

El convento. Riesgos intelectuales y precipitaciones ordinarias

Autor/es:

Lomillos, Miguel Ángel

Citar como:

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42167>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo 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:



EL CONVENTO - MANOEL DE OLIVEIRA (O CONVENTO, PORTUGAL-FRANCIA, 1995)

RIESGOS INTELECTUALES Y PRECIPITACIONES ORDINARIAS

Imagínense ustedes a un octogenario cineasta europeo, más viejo que Bergman, Antonioni o Resnais pero perteneciente a la misma estirpe que éstos, e incluso de más ilustre abolengo pues empezó en los tiempos del mudo, que en los últimos 14 años ha realizado nada menos que 11 largometrajes y otros tantos cortos y documentales.

El viejecito en cuestión procede de un país muy lejano a nuestra conciencia cultural (nuestra mala conciencia; por poner un ejemplo, su primer film estrenado en España fue ¡en 1993! con esa obra maestra que es **El Valle Abraham**), pero muy próximo a nuestra conciencia histórica y geográfica: nos referimos al cineasta portugués Manoel de Oliveira, un jovenzано de 87 años.

Pero no sólo realiza obras desbordantes de creatividad a una edad en que Picasso invariablemente se repetía a sí mismo, sino que se adelanta, con una impaciencia febril, a los proyectos literarios todavía en curso de sus escritores colaboradores. Es el caso de su último trabajo **El Convento** (1995), basado en personajes y situaciones de la novela **Las tierras de riesgo** de la escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís. Según cuenta el propio Oliveira, al terminar **La Caja** (1994), su amiga Agustina le contó por teléfono las líneas generales de la historia que estaba tejiendo en aquellos días y Manoel decidió escribir, por su cuenta y riesgo, un guión inspirado en esa historia (todavía inédita, **Revista de Occidente** publicó un capítulo de **Las tierras de riesgo** en diciembre de 1994, monográfico dedicado a Portugal).

Curiosamente, esta singular colaboración, más allá de las bifurcaciones particulares, viene a demostrar la armónica afinidad y compenetración de estos dos creadores portugueses: novela y filme mantienen un envidiable espíritu irónico y liberalizador, ambas tocan la misma tecla en el diapason crítico y desmitificador.

El Convento es sin duda el film más *posmoderno* de Oliveira, tanto en la aceptación meramente constructiva o descriptiva del término, como en su condición valorativa

y crítica respecto al entramado cultural occidental.

Se trata de un relato pretendidamente deslavazado, enjuto, abierto, donde los personajes son como fichas de un juego tan básico como los propios impulsos humanos (amor, codicia, orgullo, atracción... cristalizan en su esencialidad las líneas maestras del organigrama textual), fichas que se ecuacionan, mezclando y comprometiendo los perfiles nítidos de cada figura, en movimientos de oposición o duplicidad. Obviamente, por si hace falta decirlo, el que mueve las fichas de este tablero *dualéctico* no es otro que el Autor que firma el texto.

El arranque del film tiene inspiración netamente borgiana: el profesor americano Michael Padovic (J. Malkovich), acompañado de su mujer Hélène (C. Deneuve), acude a la biblioteca del convento de la Arrábida para investigar los documentos que acrediten el origen judío español de Shakespeare.

Una vez presentados los 4 personajes centrales, la mínima peripecia argumental se ensaya como un dispositivo de atracciones y rechazos: Baltar (L.M. Cintra), el guardián de la biblioteca, se siente fuertemente atraído por Hélène, que aparentemente le repudia y el profesor Padovic, que parece prestar más atención a los estudios que a su mujer, siente una turbadora atracción hacia Piedade (L. Silveira), la enigmática mujer que le asesora en las tareas bibliográficas.

A los márgenes de estos juegos de afinidades, los personajes secundarios, herederos del coro griego y de la dramaturgia popular y shakespeariana, comentan, cual caja de resonancias, las peripecias, sin entremezclarse en los devaneos y escauceos de los protagonistas. Este es uno de los rasgos distintivos del cine de Oliveira: personajes corales y populares que son al mismo tiempo el "aparte" teatral, narradores y comentaristas, convidados de tercera vía al banquete principal, portavoces irreverentes de los juicios mordaces del autor. En **El Convento**

cumplen este cometido dos empleados del mismo: un tipo irónico y flemático, Baltazar y la pitonisa esotérica Berta (el otro papel secundario es el pescador, sobre el que luego hablaremos).

Evidentemente, los 4 personajes principales cristalizan fuerzas mayores, aleaciones de metales selectos: el profesor Padovic representa el ansia de saber, su afán prometeico es descualificado como simple deseo de alcanzar la celebridad; Hélène es lo que su nombre griego expresa (casi tan elocuentemente como el rostro de la actriz francesa); Baltar es el personaje mefistofélico con ciertos problemas para mantener el elevado trono que representa y Piedade encarna las cualidades opuestas al anterior: el bien, la pureza, la entrega, la inocencia.

El tono irónico y desmitificador recorta o desfigura estas esculturas supremas: Baltar se burla con fina inteligencia del anonadado profesor, a propósito de Piedade se dice que ya no hay jóvenes inocentes, Baltar es incapaz de seducir a Hélène y sólo el pacto de ésta dice más sobre la naturaleza del mal que todas las peroratas de aquél, e incluso Piedade (siempre las mujeres, luces incandescentes en el cine de Oliveira) es la que finalmente se lleva al huerto o al hoyo a Baltar y no al revés.

Hay un momento álgido del relato -solución final a los vaivenes y cruces de la doble

pareja- que parece arrastrarlo hacia el cuento o la fábula. Hélène, espoleada más por el orgullo de mujer que por verdaderos celos, propone un pacto a Baltar: se entregará por fin a sus brazos si, gracias a sus conocimientos profundos del bosque, consigue deshacerse para siempre de Piedade. Lógicamente, el espacio por excelencia del cuento, el bosque -definido por Baltar como un espacio donde las ramas son como brazos que protegen la obscuridad de los peligros de un sol prehistórico-, condiciona el sentido del film pero no lo ahoga. El estilo austero, contenido y sin ningún tipo de manierismos de Oliveira le permite trabajar a gusto con todos los materiales y registros.

Estamos en la curva final del relato y en cuanto Piedade y Baltar desaparecen de la faz de la tierra (de la faz del Texto), ya que se los traga el bosque, a Hélène le cabe ahora la misión de recuperar a su marido, de "desencantarlo", que es una manera de volverlo a encantar. Es en esta brecha del texto donde surgen sus mayores ambigüedades: ¿Es Piedade la que en realidad deja el espacio libre para Hélène?, ¿qué extraño hilo conecta a estas dos mujeres? ¿es Hélène, al final, una prolongación o transfiguración de Piedade? Las cábalas de Berta no aportan más luz que las notas de horóscopo: "las dos son géminis, bellas y enigmáticas." Pero debemos remitirnos al cuerpo textual para



orientar los interrogantes abiertos y ver en su construcción la forma en que se muestra este hermanamiento, esta conexión de almas gemelas. Se trata de una escena nocturna, en montaje paralelo y composición idéntica, donde las dos mujeres, recostadas en sus respectivas camas, sufren una extraña excitación, como poseídas por un deseo o sueño pecaminosamente sensual.

"Tengo *saudade* de Dios", le dice Piedade al íncubo Baltar que con grandes espasmos, se tiene que agarrar a un árbol para no derrumbarse. La escena se da en el bosque, poco antes de la misteriosa desaparición *in promptu*, y la larga conversación que mantienen puede verse como el viejo desafío entre el Bien y el Mal, donde las virtudes que encarna Piedade desarmen por completo a Baltar, inutilizando sus artimañas diabólicas. Que el Bien se lleve -no sé sabe dónde- al Mal de la mano y en su propia morada demoníaca, no deja de ser una aguda ironía del cineasta portugués. Hoy día no es el Bien el que tiene miedo de la perversión, sino el Mal que tiene verdadero pavor de la bondad y la gracia (si es que todavía existen Piedades por ahí).

Parafraseando a Ángel Crespo (en la **Revista de Occidente** ya mencionada), la *saudade*, el sentimiento luso por excelencia, "es también una actitud vital, un estar en el mundo o entregado al mundo". En cierta forma, corresponde a lo que nosotros llamamos nostalgia (la pena que nos aflige con la añoranza o evocación), "sólo que la verdadera y más auténtica *saudade* es también una nostalgia del futuro, de lo futuro". En un texto fílmico plagado de pláticas sobre el esoterismo y el cultismo, como reflejo de la actual degradación de lo trascendente, manifestar "la honda añoranza de Dios" (en una bella imagen poética que reúne Dios con la *saudade*), no deja dudas sobre el verdadero sentido que otorga Oliveira a la resacralización del mundo.

Los escauceos y piruetas de estos 4 personajes no se recubren de grandes arrobos y pasiones (Oliveira huye de cualquier asomo de realismo), sino de prosas conversaciones y diatribas sobre el alma humana. Existen menciones a la fe mística (los antiguos frailes del convento), a las tentaciones a Cristo

(emuladas por Baltar al profesor Padovic en la cima de una montaña), citas directas al **Fausto** de Goethe, libro que le regala Piedade al profesor (esta referencia es un elemento estructurante en el relato), cierta autocrítica a la cultura portuguesa (el saudosismo, el pensamiento filosófico), y en fin, toda una colección de marcas y guiños a la tradición ilustre de la cultura occidental (Homero, Shakespeare, Nietzsche, etc).

En relación a la construcción de las imágenes y sonidos, destaca sobre todo el empleo polivalente y distanciador del montaje y el uso potente de la música (composiciones de Mayurimi y Stravinski que potencializan las ambigüedades míticas y sombrías del texto). La cámara *prefiere* retratar los laberintos y vericuetos del convento y sus alrededores boscosos que los bellos parajes de la sierra y la costa de la Arrábida. No faltan los planos fijos sobre objetos sacros y profanos del convento (como el instigante plano que muestra el engranaje de un reloj o metrónomo antiguo). Especialmente reseñable es el plano recurrente del Cristo crucificado, esculpido en piedra, que modula una cierta sintaxis (hay un momento en que, a partir de las cualidades plásticas, Oliveira busca una relación metafórica de esta escultura con su discurso religioso, al hacer pasar un haz de luz sobre este plano fijo y prolongado).

El final del film, caracterizado por el empleo de recursos *deus ex machina*, retoma la línea argumental o narrativa, pero ahora desde el otro personaje marginal y secundario: el pescador. Éste es en realidad un simple testigo ocular de la última escena del film: el reencuentro del matrimonio en la playa. El profesor busca a Hélène (¿o tal vez a Piedade?) que de repente sale del agua, imaginamos que desnuda, y recoge en la arena la túnica griega, su cetro antes perdido.

Una voz *over* que se concede el derecho de transcribir lo que el pescador vió o previó (o tal vez se inventó), narra la peripecia final de la historia, imprimiendo sus palabras, a modo de excursión, al pie de la imagen. Nos cuenta el destino banal del matrimonio, llevando una vida ordinaria en París dedicados a las ciencias ocultas y que Baltasar y

Berta ocuparon entonces los puestos de la biblioteca dejados por Baltar y Piedade.

El Convento es un valiente ejercicio de autoironía: su crítica al discurso intelectualizado y al mundo del saber recae sobre todo en el propio texto fílmico, en el propio cine de Oliveira.

De todas formas, dando por sentado que la película ironiza los dos universos -la vida intelectualizada y la vida ordinaria-, esta *oposición* que plantea el final del film resulta premeditadamente simplista, tanto en sí misma (puesto que sólo se ha retratado una de las dos), como si se analiza, tarea inútil, según los criterios y sentidos desarrollados a lo largo del texto (¿o es que se ha de suponer que en la vida de Michael y Hélène, entregados a los intereses mundanos en París, su particular choque de fuerzas entre el bien y el mal sea más armónico y equilibrado?).

Oliveira tiene el extraño don de decir

cosas serias con seriedad irrisiva y corrosiva (de ahí el humor un tanto *dry*, falto de irrigación). Con su discurso dirigido a la inteligencia (y despreciando al espectador mediocre), nos habla de la morbidez estrecha del intelectualismo (en el convento los únicos que tienen relaciones en la cama son los sirvientes Berta y Baltazar), y de las lindezas de la vida ordinaria (que seguramente transformará los conventos en templos del esoterismo comercial).

En esa superficie ríspida y precisa, al mismo tiempo hermética y nítida, plana y profunda, que es **El Convento**, tal vez el viejo sabio portugués nos quiera decir que está presto a expirar el tiempo de las obras maestras y que, por tanto, sería fatuo pretender buscarla en dicha superficie (y además, seguramente el pescador pensaría: ¿y quién tiene necesidad de obras maestras?).

Miguel A. Lomillos.

SEX - MICHAEL NINN (SEX, USA, 1994)

LA INÚTIL RENUNCIA DE LO AMADO

Para José Ramón Romero

*Ente montes y montes, tantu valle,
tantu riu s'atopa y arboleda,
tan hermosu cad'unu pel so estilu,
que si dan á escueyer náide escueyera.*

Xuan María Acebal

1

Sex (Michael Ninn, 1994) es un film cuyo título no puede ser más explícito, pues no sólo hace gala, sin tapujos, del género al que se adscribe, el cine pornográfico, sino que también remite, en el plano estrictamente diegético, a las relaciones que incardinan a los personajes, todas ellas establecidas mediante el vínculo del sexo entendido como mercancía.

En dos espacios se desarrolla **Sex**¹. Dos espacios marcados por el antagonismo, alejados espacial y temporalmente y cuya complementariedad no admite ni contacto

ni retorno. Estos dos espacios "enfrentados" son la ciudad postmoderna y el campo abierto. Pero la tradición ininterrumpida (en la que se inscribe **Sex**) del "beatius ille" horaciano y del "menosprecio de corte" guevariano, va a revestirse en este film de connotaciones especiales (sin por ello dejar de ser siniestras) y que rompen tanto con el molde clasicista como con el orden burgués tan bien acomodado a lo largo de la historia del cine.

2

El planteamiento inicial (o final) de **Sex** no puede ser, a primera vista, más ingenuo. El film nos narra el viaje iniciático de Pyke (Jerry Pike), encargado de una gasolinera en mitad de un desierto americano, a la ciudad, como medio fácil de progresar y de ofrecerle a su novia (Sunset Thomas) algo más de lo que hasta ese momento tiene: una vida mediocre perdida en un yermo. A pesar de los