

Manoel de Oliveira

El cine como obsesión

Manoel de Oliveira ha dicho con frecuencia que, entre 1931 y 1996, desde *Douro, faína fluvial* a *Party*, han cambiado todas sus ideas sobre el cine, con la excepción de lo que pensaba y piensa sobre el montaje.

La excepción es notable, porque el papel del montaje en *Douro* es ya el servir a una visión global o globalizante (una visión total) que, en la época, Oliveira sólo creía posible recurriendo al montaje. Más que una "sinfonía de una ciudad", lo que el director buscaba en esa película era reconstruir la vida de una ciudad durante veinticuatro horas. En el fondo se trata ya de abrazar una totalidad, una totalidad subrayada por algunas imágenes recurrentes (el faro, el puente, la policía) que sugieren un microcosmos cerrado y amurallado, dominado por el peligro y el miedo. Y el faro, como ya he señalado, es quizá la primera metáfora del cine en las películas de Oliveira, la imagen que, por primera vez, remite a la mirada de la cámara.

Pero el cine mudo para Oliveira era un cine "deficiente", en la medida en que le faltaba la palabra, como al cine en blanco y negro le faltaba ese otro elemento de realidad que es el color. En una jerarquía de las artes de la escena que evoca muchas veces, Oliveira plantea la "superioridad" del teatro sobre la pintura gracias al movimiento y la palabra, del cine sobre el teatro, porque el cine ofrece al teatro la posibilidad de liberarse de lo efímero de la representación. En la película de Paulo Rocha, *Oliveira arquitecto* (1993), Oliveira cuenta al director portugués por qué se decidió a regresar al cine tras su largo silencio de los años cuarenta y cincuenta. Evoca una experiencia personal. La familia de una amiga, una mujer muy hermosa que murió muy joven, lo llamó para fotografiar a la difunta en su lecho de muerte. Debido a la cámara y a la película que había empleado, Oliveira se dio cuenta, al revelar las fotografías, que era posible mediante ellas (según el tiempo de exposición) dar una ilusión de movimiento, como si la muerta volviera a la vida. El cineasta traspuso después esta historia a un proyecto llamado *Angelica*, que, si se hubiera concretado, hubiera sido, probablemente, la película eje de su evolución. A partir de ahí, Manoel de Oliveira empieza a interesarse por la duración del plano y por la posibilidad de obtener, mediante la dilatación de esa misma duración, la visión global que en las películas de los años treinta y cuarenta había buscado mediante el montaje. Pero empieza también a otorgar a la palabra, al encantamiento y a la magia de la palabra, un lugar que hasta ahora no había ocupado en su obra. *Acto de primavera* fue la película que le llevó a esa revelación y la obra en la que la palabra (el texto sacro) se combina más con el aparato escénico y con el dispositivo teatral de la obra que se pone en escena. La palabra en esta película expresa la antinomia que, a partir de ella, Oliveira desarrolla en la imagen. O mediante determinados artificios (estoy pensando en la personificación de la Luna en *Le Soulier de satin*) o por un exceso de fijación de la realidad, ésta se vuelve "surreal" por ese mismo exceso. Esa fijación le suscita la cuestión del punto de vista. Al menos a partir de *Bénilde*, Oliveira se dio cuenta de que el punto de vista de la cámara no puede ser nunca un punto de vista abstracto, como el punto de vista del escritor que escribe en tercera persona. El que ve no puede saber más de lo que ve, no puede colocarse en un plano superior a los personajes, desvelarnos lo que ellos no desvelan. El punto de vista de la cámara debe ser el del dramaturgo nunca el del novelista.

Pero si la tercera persona (del novelista, del narrador) no puede expresarse visualmente, puede serlo oralmente. De ahí la solución fulgurante inventada por Oliveira en *Amor de Perdição*, al confiar el texto comentario, el texto relato a dos voces en off, una masculina, otra femenina. La primera, narrador de facto, no se llama relator sino Delator, porque, efectivamente, su papel es contarnos las cosas que nadie dice y que sin

su "denuncia" quedarían ocultas. La segunda, que se anticipa a la acción, se llama Providencia, porque responde a la mirada de Dios. Y ellas, con los personajes, nos devuelven palabra por palabra la novela de Camilo, cumpliendo el sueño del "cine total" (un cine que dice y muestra todo) que una vez soñara Mankiewicz.

Pero si el punto de vista de la cámara no puede ser el del novelista omnisciente, tampoco es el de la cámara subjetiva, la que un día Bazin llamó "estúpida". Oliveira se sirve de la imagen de la mariposa para decirnos lo que no es la cámara, que no puede volar de acá para allá. "Multiplicar los puntos de vista no es más que distraer de lo esencial". (...) De ahí que, a medida que su obra, temáticamente, se hacía más compleja y ambiciosa, más deliberadamente espiritualista en la acepción clásica del término, Oliveira haya sentido la necesidad de subrayar la materialidad y de mostrar los atributos del cine, no como emblema, sino como lugar que dirige la visión. *Bénilde* empieza y acaba en un estudio de cine. La cámara en un travelling sublime atraviesa el estudio hasta detenerse en un cuadro que representa la provincia del Alentejo. Después atraviesa el cuadro y se instala en el decorado del primer acto de la obra. Al final, se extirpa de ese decorado y atravesando el techo en un movimiento ascendente, vuelve al estudio. Todo es cine, es decir, todo es teatro.

En *Amor de Perdição* la única voz off que se añade a las del Delator y la Providencia, es la voz del propio Oliveira que, al final, dice el único texto de Camilo que no es parte de la novela, sino de su prólogo. El cine es prólogo o postfacio de la literatura, se inscribe sobre ella (como sobre el teatro) pero no va más allá de ella como no va más allá del teatro. (...)

Ya he hablado del lugar y el papel de la cámara en el final de *NON*. En el de *A Divina Comédia* se une a los locos para acompañarlos en el baile final. En *El valle Abraham*, Ema avanza hacia ella cuando se suicida, o cuando muere engullida por las aguas del Duero. Como hipnotizada, sigue a la cámara en un travelling que no se detiene sino en el punto en el que las planchas están podridas, donde ella cae al río. En cierto modo es la cámara la que la lleva a la muerte, o la que no puede evitar acompañarla hasta la muerte. En *El convento*, el mecanismo del reloj que puntúa la película evoca con fuerza la silueta de una cruz de Malta. Obsesivamente, el cine se hace materia de sí mismo en las películas de Oliveira, que, entre 1931 y 1996, como tantos pioneros de su generación, no ha dejado de creer que sólo el cine puede fijar la realidad. Pero a lo largo de su obra paradójica, Oliveira ha sabido y sabe que lo que llamamos lo real no es sino la apariencia de otra realidad. Aquella a la que sólo puede acceder el arte o la religión. Y ciertamente, el cine religioso (religado) obsesivo y mágico de Manoel de Oliveira, último de los primitivos y primero de los modernos de ese arte nuevo que sigue siendo el cinematógrafo (de Oliveira y de Méliès), ha accedido a ella.

João Bénard da Costa, *Cinémathèque*, nº 9, primavera 1996.