

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

Título:
El collar en el espejo

Autor/es:
De Lucas, Gonzalo

Citar como:
De Lucas, G. (2000). El collar en el espejo. La madriguera. (30):67-68.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41890>

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:



EL COLLAR EN EL ESPEJO

El Valle de Abraham
Manoel de Oliveira
 Portugal, 1993

Por Gonzalo de Lucas

Las películas tardías de Manoel de Oliveira requieren una lectura atenta o una inmersión pausada en el tiempo del discurso, exigencia que hoy se pendera como caprichosa e incluso excéntrica. En *El Valle Abraham* el espectador debe aceptar el ritmo fluido y reposado de las imágenes sin pretender encontrar el sentido del film en las evidencias —símbolos o citas culturales— tal y como es común hoy en día, pues su significación profunda cabe localizarla en los meandros, en la disposición temporal que abarca las simetrías, ecos y rimas internas del conjunto de secuencias. El punto de vista y la duración de los planos pueden así extrañar o desconcertar, ya que por un lado cada imagen o escena recibe un proceso individual, casi artesanal, de sustracción, depuración y representación indirecta —es decir, las cosas se muestran desde su reverso o su sombra—, pero a su vez cada elemento filmado gravita durante toda la película remitiendo a una superficie de relaciones íntimas entre las personas, lugares, objetos o colores escogidos. El cine de Oliveira es un arte de la senectud o la experiencia, ajeno a los torrenciales desmanes e impulsos que caracterizan los gestos de juventud, un arte o una maestría que da preferencia, con enorme valentía, a la quietud, el equilibrio, los tonos quedos y la ironía: la belleza de las engaños, y el descreimiento respecto a las "grandes ideas". Lo que no quiere decir, desde luego, que Oliveira crea sólo en lo visible. Si para Velázquez —respecto a cuya pintura la composición barroca del plano del espejo que trataremos en este apunte tiene no pocas equivalencias— la realidad visible "no era sino un signo aparente de una realidad invisible de la que ni los filósofos más experimentales (...)podían dudar", para Oliveira las cosas amagan una condición secreta que hay que hallar sin imponer un estilo prefijado o previo. Esa búsqueda caracteriza el rigor y la modestia del cineasta.

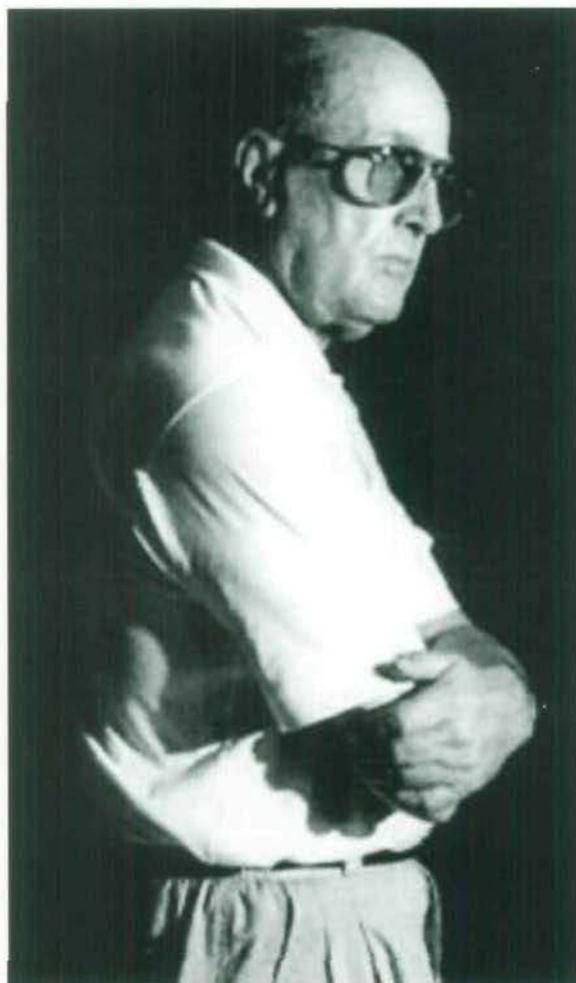
El carácter sensitivo de *El Valle Abraham* está comprendido en una red de asociaciones. En la fiesta en que conoce a su futuro

amante, Fernando Osorio, la joven Ema intenta colocarse ante un espejo una flor entre los cabellos. Cuando la flor cae al suelo, tras el sobresalto que la aparición del anfitrión, Pedro Lúmiães, provoca a Ema, vemos un plano de detalle: la flor caída junto a los pliegues de la falda del vestido amarillo de la mujer. En el vestido amarillo reverbera la perturbadora entrada de Ema en la alta burguesía², color amarillo que presagia su soledad, así en la secuencia nocturna en que su rostro se ilumina ante un espejo por la lumbre de las velas; por su parte, en la flor caída quizás evoque Ema las rosas y margaritas de su infancia. En una escena precedente, acarició los pétalos de una rosa mientras las palabras del comentarista hablaban del origen de su mundo sensitivo: "lo demás era un secreto y alucinante parentesco con el vientre del que había venido". Luego, cuando reflexione sobre el problema de su personalidad, soterrada bajo los signos sociales, Ema —Bovary moderna— esbozará una metáfora del cambio a través de la rosa: "supe más tarde —señalará— que en la antigua lengua de los brahmanes la rosa quería decir lo que se balancea, tan breve imagen de una flor, en su tallo; movida por el viento y presta a dejar caer sus pétalos. ¿Por qué rosa, si en contacto con el viento deja de ser rosa pero cuando se balancea lo es, y después deja de serlo?"

Esta red de imágenes y palabras sirve de contrapunto lírico y apunta que unos pocos motivos configuran el núcleo estético del film mediante una sucesión de presagios, evocaciones, ecos y rimas acorde con el destino sentimental de Ema: "vivir en convulsión, como se ve en las formas de las vides, curvadas, nudosas, fibrosas, negras". Habría que anotar, en este punto, que no todos los elementos utilizados en el film responden a una exigencia o necesidad narrativa, sino que en ocasiones parecen sustentarse tan sólo en el placer de narrar, en la retórica desplegada para conformar la belleza del mundo retratado. Oliveira ha despojado la historia para hallar el residuo poético, las formas esenciales en

que se reconoce la corrupción del mundo moderno, quizás trayecto último de la ficción: "de repente pensó -dirá el comentarista- que fueron necesarios quinientos años de intrigas, guerras, cárceles e historia escrita para pertenecer a aquel mundo". Sólo entonces los relatos acerca de las criadas o las digresiones verbales responden con rigor a la metáfora de la vida que ya nos dio una imagen de la vida sentimental de Ema. Las miradas -en diálogo con la literatura- son hendiduras en la textura de las palabras, aperturas interpretativas a un mundo cuyo personaje más sensato acaso sea una vieja criada muda. El valle de Abraham es un laberinto de reflejos, un lugar donde "pasaban y pasan cosas que pertenecen al mundo de los sueños", y que desprende una tonalidad de elegía que habría que atender a partir de la tristeza melancólica de las miradas en los espejos o en los ríos. El tema del narcisismo, o la belleza posada en el espejo, origina los motivos estéticos de este moralista relato sobre el pecado del orgullo y el obanico de convenciones sociales que anegan las pasiones. Las reiteradas apariciones de espejos y las reflexiones que suscitan las miradas demandarían comentar las elipsis y el punto de vista, pero en estas líneas quisiera limitarme a señalar unos pocos detalles de un único plano, referente a la escena en que Paulino Caideano le regala un collar a su hija.

El primer rasgo destacable del plano, que muestra un pequeño espejo circular de recargado marco, es su disposición narrativa: en una secuencia previa vimos que Ema subía unas escalinatas de piedra y al llegar a un rellano se "quedaba hipnotizada" al verse reflejada en un espejo; y justo en el instante previo al plano, el padre le ha dicho a su hija: "tengo una sorpresa para ti". El corte no sirve para mostrar el objeto de la sorpresa o el regalo (un collar) sino un espejo vacío en que se reflejan unas viejas fotografías familiares. Cuando Ema entra en cuadro su sombra cubre parte del lado derecho de la pared; por la izquierda aparece su padre, quedando enmarcado junto a su hija en el círculo especular del espejo. El tono ilusorio de la secuencia -el reflejo, las sombras, las viejas fotografías- transfiere el sentido del objeto regala-



lado al espejo. Oliveira sugiere que la oculta condición del collar es su cualidad de imagen, su connotación simbólica y cultural. No importa el collar, sino su imagen, igual que antes importó mostrar el espejo antes que el regalo. La exacta disposición en el montaje, la duración del plano -sostenido vacío durante unos instantes- crea ese efecto de transferencia en el que cristalizan las secuencias en que se destacó el narcisismo de Ema. El collar aparece como un objeto ilusorio, un signo materialista de representación social. La fría posición distanciada y frontal de la cámara, el uso del reflejo, la inserción de los personajes en el estrecho contorno del espejo, y la neutralidad retórica de la interpretación, son elementos formales que contrastan con la emotividad latente en el gesto del regalo y determinan el tema de una escena que refleja una sociedad decadente. El verdadero regalo para Ema ha sido el espejo, el collar en el espejo.

Poco después se dirá que los conductores siniestrados, cuando al llegar a una curva se turbaban ante la visión de Ema en el mirador (de nuevo el peligro de la mirada), sufrieron los accidentes porque la galería acristalada, llena de begonias y helechos, les destellaba y cegaba cuando era iluminada por el sol. El arte de la ficción en Oliveira consiste en reducir las cosas a unos mínimos detalles poéticos -espejos, flores, gatos, manos y pies, velas-, verdades libres de destellos, huellas de historias mayores y refulgentes. Así también la bellísima elipsis de la noche de amor de Ema con un joven violinista llamado Narciso: la ropa tendida sobre la funda abierta de un violín.

Notas:

1. Gallego, Julián, "Velázquez", Alianza Editorial, Madrid, 1994, pág. 10.

2. La composición del plano remarca la marginación de Ema, situada en el umbral de la puerta del salón de la casa con el vestido amarillo como referente plástico (el comentarista señala "Pedro Luminares pensaba en que si Ema aprendía a vestir bien, causaría un sobresalto en aquella sociedad").