

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

Viaje al principio del mundo

Autor/es:

Lomillos, Miguel Ángel

Citar como:

Lomillos, MÁ. (1998). Viaje al principio del mundo. Banda aparte. (9):129-134.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42261>

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:



## VIAJE AL PRINCIPIO DEL MUNDO

(Viajem ao principio do mundo. Manoel de Oliveira, Portugal-Fr. 1997) /

Miguel Ángel Lomillos

### El cine joven de los viejos europeos

*"No me busques en ti, porque me buscarás en vano; pero no me busques fuera de ti, porque no obtendrás resultado. Mas no renuncies a buscarme so pena de ser desgraciado. Mientras me buscas hasta llegar a encontrarme, no cesarás de elevarte."*

Abenarabi

En **Viaje al principio del mundo** existe una escena, casi al final de la película, *a priori* banal, intrascendente, pero de honda y penetrante significación. Los personajes se encuentran agrupados en torno a la tumba de un familiar en un humilde cementerio de un pueblecito montaños del norte de Portugal. De repente, uno de ellos, el más viejo, abandona el grupo y ayudado de una muleta, pasea un rato entre las tumbas antes de volver al grupo. Son imágenes *puras* (aquí el retruécano no sirve, no sería lo mismo decir *puras* imágenes), que transcurren en silencio y con un enorme poder de hacer emerger lo real. Ese personaje interpreta a un viejo director de cine (su personaje se llama Manoel, un evidente y declarado *alter ego* de Manoel de Oliveira) y junto a otros compañeros de trabajo (especialmente un actor francés de origen portugués que ha venido a este remoto lugar a conocer a sus parientes) han dedicado el descanso de un día en el rodaje para realizar este *saudosista* viaje a los orígenes. No extenderé durante más tiempo este falso suspense: evidentemente el personaje que se aleja del grupo para pasear por el cementerio no es otro que Marcelo Mastroianni. En esta serena y sencilla escena, tan fiel a su estilo (donde la naturalidad se combina con la reflexión), Oliveira rinde su emotivo homenaje a uno de los genios de la escena mundial que en aquellos días sufría una enfermedad terminal. De *facto*, la película está dedicada "a la memoria de Marcelo Mastroianni", como reza una leyenda en su inicio, y a la postre, resultó ser la última de todas, el canto de cisne en la inmensa filmografía del actor italiano que en los últimos años de su vida no quería parar de trabajar, a pesar del dolor y cansancio físico causados por la enfermedad, como una manera de burlar el acecho de la muerte.

Lo mismo le ocurre a Manoel de Oliveira, esta forma de prolongar la vida, la de rodar sin parar (verdadero elixir de vida, el jarabe Méliès), y sin duda alguna, motivo mayor de identificación entre actor y cineasta. Viejos, legendarios, activos y febriles, las huellas de la buena química surgida entre Mastroianni y Oliveira pueden rastrearse a lo largo de toda la película. Aprovechando la ocasión de buccar en el tema de los orígenes con el proyecto de llevar a la pantalla una historia real (la historia arriba comentada del actor francés de padre portugués, ocurrida en los años ochenta), la invitación de trabajar con Mastroianni, gracias al productor portugués Paulo Branco, le vino de perilla a Oliveira para concitar algunos apuntes autobiográficos a partir de su personaje<sup>1</sup>. Estas dos vertientes que confluyen en el proceso de creación del **Viaje** se mantienen tal cual en el texto filmico, abiertas y separadas como un perfecto díptico: la primera parte, en un tono sereno de conversación (en la que las escenas de diálogo se alternan o puntúan con *contemplativas* imágenes de la carretera o del paisaje) dedicada a la parte más o menos confesional de Oliveira, gira en torno al personaje Manoel; la segunda parte, sin perder el carácter conversacional sobre el pasado, mantiene un vínculo con la experiencia bruta, viva y plena (ya no es el espacio en movimiento del coche, es un lugar afincado en la comunidad, personajes populares, contacto y emociones), que gira en torno al actor francés Afonso (magnífica interpretación de Jean-Yves Gautier).

Adviértase que si el tema que unifica, digamos por arriba, esta dos historias es el viaje a los orígenes, por abajo sería la cuestión inagotable de la relación del cine consigo mismo y con las apariencias de la realidad, no ya como mera reflexión semiológica de *metacinema*, que únicamente se fija en los aspectos puramente formales de esta relación especular, sino que además de esto, pero sin elevarlo a cuestión de forma (pues es obvio que todo texto moderno tiene conciencia de la representación), lo pone en relación, lo *dialectiza* con el contenido (en este caso, la mirada sobre el pasado y su relación con el presente), con la experiencia individual e histórica (menciones constantes a la historia de Portugal, a la situación de

t i c k e t s

Sarajevo y la Europa actual, al poder de la TV, etc.) con el contexto inmediato y vital (en este caso, de gente que trabaja en el cine europeo), con la naturaleza ambigua y multifocal de los personajes (actores que se desdoblan en sus nombres reales), en fin, con los innumerables matices y gradaciones que se traban en el engarce entre lo ficcional y lo real.

Volvamos a la simbiótica relación entre M.M. y M.de O., sin duda una de las claves de la película, pues a partir de ahí podemos entrar por una de las puertas que nos conducen al estatuto de personaje oliveiriano. La cámara *deja hablar a MM hasta lo que él quiera*, sin límites, le hace dueño de su propio tiempo, de sus propias pausas (generalmente largas, reposadas, muy acordes a su hablar conmemorativo), de sus silencios (incluso cuando termina de hablar, sosteniendo el plano con su rostro), de sus miradas (merece un comentario aparte, que más adelante ampliamos, el registro sobrio y melancólico, al mismo tiempo grave y suave, tan *portugués*, nunca antes, al menos por mi parte, percibido en el actor italiano). Continuamente aparece en Primeros Planos o Planos Medios en una aproximación que es tanto al personaje que representa como a la personalidad del actor. Esta doble imagen superpuesta, más parecida al rostro del retrato cubista que a la moneda de dos caras, es el sortilegio que consiguen Oliveira/Mastroianni con el personaje Manoel. La vejez (que es toda una vida) y el cine (que es toda una vida *dedicada a este menester*) han hecho converger un personaje que remite constantemente a sus padres simbólicos, aún de manera más auténtica porque aquí la vejez no se representa, la vejez *es*. Un personaje que no se define en términos dramáticos, psicológicos o narrativos, que carece de delimitaciones justamente por este vínculo abierto con la realidad. De ahí que la parte del filme que le concierne, su primera mitad, con su montaje sincopado de diálogos y pausas (pausas, por cierto, muy abstractas: paisaje de carretera y música atonal contemporánea) esté dirigido a la reflexión y contemplación. De ahí que no importe nada que el personaje Manoel, portugués y director de cine, relate sus recuerdos en su propio país en lengua francesa, porque obviamente MM desconoce el portugués. Son cualidades diversas de un descentramiento o *distantiamiento* (no de tipo analítico, sino por el camino de la transparencia, digamos de un "plus de realidad") que encuentra su resonancia en los temas tratados. Es decir, los lugares y objetos del pasado están tan lejanos en el tiempo como en su

aparición actual. El colegio de jesuitas donde Manoel estudió en su infancia se encuentra *al otro lado* del río Miño (o sea, en el lado español) y los tres actores que escuchan a su nostálgico director deben echar mano de los prismáticos para verlo. Por otro lado, el "río de su vida", espacio de su infancia mental y no física, es el río Duero ("el río de oro", pues así se dice en portugués, Douro<sup>2</sup>), un río más apacible y sereno que este caudaloso y "tenebroso" Miño (el Duero como metáfora de su propia vida burguesa, sin privaciones, sin conflictos internos intensos). El Gran Hotel do Peso, que fue un lugar paradisiaco en los veranos de Manoel adolescente y de su hermano (muchachas, pasión, amores perdidos...) es ahora un espacio de ruina y abandono. Y la memoria, que tiene sus propias leyes, le juega una mala pasada a Manoel al creer que la estatua de Pedro Macau ha sido cambiada de sitio. En fin, personaje (Manoel) y actor (Mastroianni), cine y realidad, coexisten de tal manera imbricados que su *démarche*, a pesar de la acumulación constante de referencias sobre una vida, una época, una idea o un simple comentario (jesuitas, clases, misas, palmetazos, República o Monarquía pero más bien Anarquía, amores, servicio militar, poetas, etc., etc...), no reporta tanto a una experiencia individual y concreta que impregna nuestro corazón, como es el caso de Afonso, sino más bien a una reflexión sobre el carácter universal de la vejez, de la memoria, del paso del tiempo y de la finitud de las cosas.

Existe también un dato fundamental que hasta ahora habíamos ocultado: el propio Manoel de Oliveira hace un pequeño papel en la película como chófer. Un papel al mismo tiempo humilde (un empleado que acata las órdenes de sus clientes, coger los prismáticos de la guantera del coche y entregarlos en mano, por ejemplo, una acción narrativamente innecesaria pero útil en esta cuestión de lanzar segundas intenciones) y funcional (su oficio subalterno le mantiene alejado de los personajes principales, como simple presencia visual). No deja de ser una ironía este papel que se ha reservado a sí mismo: él está al lado de ellos, pero sin voz; cada vez que aparece en la imagen, más que acompañarles o mirarles parece dirigir sus movimientos; en una palabra, él conduce sus vidas. Dos momentos nos interesa entresacar de la relación de este singular conductor con su *alter ego*. El primero, un Primer Plano del chófer, rápido como un *flash*, que aparece insertado en medio de los lamentos y aflicciones de Manoel por el estado de abandono en que se encuentra el Gran Hotel do Pezo, otrora uno de lugares felices de su

juventud. En este apacible espacio, Manoel señala un grueso árbol que muestra las inevitables marcas del tiempo (el tamaño, el cambio de lugar de las inscripciones amorosas, etc). En ese momento, la actriz Judite (Leonor Silveira, última musa de M. de O.) se abraza ardorosamente al árbol, con un ímpetu que no cuaja del todo con su personaje de mujer joven bonita pero un tanto quisquillosa: es evidente que este abrazo está dedicado a los *viejos* M.M. y M. de O. El segundo momento resulta igualmente simbólico en la identificación de ambos. Se podría decir que el puente que cruza el coche en el ecuador de la película separa tanto la primera (más reflexiva) de la segunda parte (más vivencial), como a los viejos de los jóvenes (uno de los temas recurrentes es el generacional). El coche se detiene en medio del puente porque frente a él existe un puente antiguo que duerme ahora el sueño de los justos. Los tres actores (relativamente jóvenes) que acompañan a Manoel en el viaje corren hacia él en un impulso de atracción (metáfora de que los jóvenes, al final, no rehusan a los viejos como se quejaba antes Manoel), y en el puente nuevo, quietos al lado del coche, Mastroianni y Oliveira se quedan mirando ese puente pequeño y desvencijado, pero bello como sólo puede serlo la piedra antigua, reflejo evidente de sus vidas arrugadas por el tiempo.

De cualquier forma, el singular registro de M.M. captado o conseguido por Oliveira no debe nada a los evidentes signos de envejecimiento en el rostro y cuerpo del actor. Se trata de la solidificación de un estado de ánimo, reflejo de una interiorización, de un espíritu melancólico; por tanto, no de la exteriorización de gestos sino de su contención. Todo lo contrario que Raul Ruiz, fiel a su barroquismo, exigió a M.M. en su anterior trabajo interpretativo (**Tres vidas y una sola muerte**, 1996, también producida por Paulo Branco), es decir, aprovechar la veta camaleónica del actor italiano para dar vida a un personaje de múltiples personalidades. Oliveira despoja a M.M. de todos sus *tics* entrañables y bonachones, de su innato poder de atracción y nos deja a solas con un hombre de cine que cuenta sus remembranzas con tanto desapego por "interpretar" que parece que es él mismo, como si hablase de su propia vida. Sin duda, el dispositivo oliveiriano más frío y seco, distante para evitar la identificación por simple contagio, utilizado en esta primera parte, redundante en favor de tal "anti-caracterización". Sólo en la segunda parte, entre personajes populares, se permite Oliveira exhibir una broma con el M.M. de siempre, una carantoña con la auténtica marca de

la casa (la mueca con el animal disecado y con el campesino que aparece sigiloso tras una puerta).

#### TRANSFIGURACIONES DE PEDRO MACAU

Hasta aquí hemos privilegiado una lectura metatextual de **Viaje**; tomando como escena clave el *aparte* de M.M. en el cementerio hemos divisado las conexiones entre actor y cineasta o entre texto y contexto, propiciado por la significación afectiva que operaba en el viejo Oliveira el viejo Mastroianni. Con todo, esto no deja de ser una lectura transversal (que sin duda enriquece el texto con sus continuos guiños y subentendidos), pues **Viaje** mantiene el tipo como filme por sí mismo. Un filme atípico, ciertamente, como todos los de su singular autor, pero también extremadamente sencillo y comprensible para el espectador común, cada vez más sagaz ante los intrínquilos del metatexto.

Veamos el texto por sí mismo. El viaje a los orígenes, a la infancia, al pasado es todavía (no sólo a nivel simbólico, sino que aún se verifica en las generaciones más viejas de Europa) el viaje al campo, a la montaña, a la naturaleza, a la labranza, en fin, a la cultura rural. ¿Qué les dicen los pocos viejos que quedan en el pueblo a los modernos visitantes, gentes del cine, que acuden al lugar? Pues que el campo se muere irremisiblemente, metáfora cruel, en esta época dominada por un tiempo permanentemente mediatizado, televisado, de nuestro desarraigo, de nuestra pérdida a los vínculos con el pasado y la tradición. Sus hijos se van afuera (ya sea por las sucesivas guerras, la emigración o el atractivo de la ciudad) y ya nadie quiere cultivar el campo. "Si los hombres desaparecen, la tierra desaparece" concluyen estoicamente los viejos campesinos. En este orden de cosas, surge la apocalíptica frase de uno de ellos, referencia al bello título del filme: "Volvemos al principio del mundo". Si para los ciudadanos del cine viajar al principio del mundo, dicho crudamente, es un breve y nostálgico desplazamiento al campo, para los campesinos es retomar un viaje más original, y en su concepción cíclica del tiempo ven la despoblación de sus tierras como un movimiento de retranca, de ida y vuelta (reversibilidad mítica donde el principio y final son la misma cosa). Ellos que sembraron la tierra y la poblaron de frutos e hijos ven ese vacío o silencio que les rodea ("vivimos olvidados" dice la tía de Afonso) como una vuelta al principio de las cosas, al momento original de la creación.

Como todas las metáforas del origen, admite múltiples lecturas. También puede verse, y sería el sentido más apropiado a una visión conjunta del

filme, como un reflejo del caótico y oscuro tiempo actual, de la crisis del hombre contemporáneo. Nadie sabe hacia dónde va *esto*, pero el diagnóstico de los cuatro viajeros es demoledor: desde la irónica cita al "apocalipse now", un tiempo de guerras y atrocidades calificado como tifus o "enfermedad del tiempo", hasta el sardónico comentario "hoy día todo el mundo estaría dispuesto a ponerse a cuatro patas" (respuesta de Manoel a Afonso cuando comenta que ha sido en el cementerio la primera vez en su vida que se ha puesto de rodillas). Hay una voluntad de totalización, de querer aunar en un texto todas las cuestiones esenciales del hombre moderno, de repensar la crisis de la modernidad, y el esfuerzo, encomiable, se hace asumiendo las propias limitaciones, las fracturas del discurso, la búsqueda de una escritura propia, en fin, la imposibilidad del relato homogéneo y simétrico capaz de organizar el mundo. Oliveira echa mano de una cita de Nietzsche para dar inicio al **Viaje** que trae a colación la necesidad de implicación o reconciliación entre mundo y hombre, entre caos y texto: "Dominar el caos del que uno está hecho".

Habría que empezar todo de nuevo, resacralizar el mundo, parece plantearnos Oliveira aún a sabiendas de que su discurso trae consigo las marcas de ese caos difícilmente dominado: ritual del pan (ofrenda de protección y paz), arraigo profundo de la lengua materna, fe religiosa y orgullo por las figuras históricas del país como tejido esencial de la cultura popular y no como mistificación nacionalista, rechazo de la modernidad simbolizada en la perversa televisión ("máquina del diablo"), concepción cíclica y misteriosa del mundo que no evita el conflicto con lo histórico (así explica Maria la escapada de su hermano, padre de Afonso, en los años treinta: "quiso saber lo que esconden aquellas montañas... pero lo que había tras esas montañas era la guerra").

Sorprende este cambio de registro en la segunda parte que, sin dejar de ser una prolongación natural de la primera, supone una fuerte apuesta por lo ficcional y por la ensoñación (algo parecido, si nos vale como modelo un ejemplo cercano, a la secuencia del sueño tras la minuciosa crónica del pintor con el árbol en **El sol del membrillo** de Víctor Erice). Y todo ello dentro de una estricta y sobria *mise-en-scène* en ambas partes. El periplo de la película nace como algo informal, impreciso, ligero (una conversación intrascendente, un viaje), como un cuerpo aún formándose; pasa por un recorrido que es memoria personal e histórica que sigue cautiva de la conversación, del intercambio

de pareceres en sentido lato (en un registro más parecido a la "lectura desdramatizada" que a la "recreación ficcional") y llega a algo que sin dejar de ser lo que venía siendo (conversación, memoria, viaje) resulta ser encuentro pleno, contacto, la reminiscencia se hace experiencia, los lazos de sangre comienzan a bullir, ojos que se perscrutan y manos que se tocan con temblor (impresionantes las escenas en la casa de María, la conversación en torno al fuego o la emotiva despedida en el cementerio).

Recorrido que es simultáneo a la progresiva importancia que adquiere el personaje Afonso como protagonista real y simbólico del filme en su conjunto. El **Viaje** no puede verse mera y formalmente como dos partes separadas donde el papel activo y pasivo es intercambiado entre Manoel y Afonso. Existe una dialéctica narrativa (y, por tanto, conceptual, metanarrativa) nada difusa, sino abierta y efectiva, en la que la pregnancia simbólica de la segunda parte (ciertamente redimensionada por el escenario mítico y los personajes populares) gana la *pelea* a la gélida y adusta composición de pláticas y carretera de la primera parte (que obviamente configura una visión del mundo occidental, racionalista y proteico, culto y gris, *irreligado* y desabrido). De ahí que el objeto simbólico fundamental del **Viaje** (la estatua de Pedro Macau, que *técnicamente* correspondería al universo mental de Manoel) y la última escena de la película, canalizadora de este símbolo para *despegarlo* hacia fuera, estén reservados al personaje Afonso. Hermosa síntesis final: el personaje que interpreta Afonso en la película de Manoel tiene, merced al bigote, cierto parecido con Pedro Macau, lo que no hace sino enfatizar la fuerte identificación entre Afonso y el significado que el cancionero popular ha dedicado a tal expresiva estatua. En esa escena, Afonso, maquillado frente al espejo del camerino, con sus amigos parapetados en la puerta, reprimiendo la risa, recita el poema sobre Pedro Macau que lleva sobre sus espaldas "um pau" (una viga, un palo en portugués), imagen elemental del tormento que es la vida, del peso que debemos llevar y que a pesar de eso, persistimos. *C'est la vie, Afonso.*

#### OLIVEIRA VIEJO Y SABIO

Manoel de Oliveira, cuanto más viejo más busca lo esencial, lo básico, lo universal; vuelve también a los orígenes en/de la imagen, de una sobriedad espantosa. Sus últimos cuatro filmes, en este sentido, mantienen una perfecta línea homogénea, un asombroso despojamiento, construyen-

do una suerte de minimalismo que hace pervivir el carácter recio y poético de su cine, esa extraña mezcla, de inequívoco sabor portugués, de lo culto con lo popular. Y no cabe duda de que el mejor Oliveira, el que mejor transmite su pasión por el cine (y nadie puede ponerla en duda en un hombre que parece alcanzar a Junger en longevidad y trabajo) resurge cuando trabaja con escenarios y personajes populares (como Buñuel, Berlanga, Fellini, Renoir, etc). Personajes como María y José, tíos de Afonso, o la señora del lugar que les recita el poema dedicado a Pedro Macau son el verdadero aliento de la película, tal vez la naturalidad o espontaneidad que ellos desbordan (muy necesaria al cine, por cierto) no es más que la otra cara de los orígenes perdidos que andan buscando los cuatro metapersonajes.

La obra de Oliveira, a partir de **Valle Abraham** (1992), auténtico relato con mayúsculas, obra de esplendor narrativo, vigorosa y precisa en su ejecución (a todos los niveles, incluso en la recuperación de la voz narradora como oralidad mágica y sensual), sufre un cambio fundamental. Un viraje que debe explicarse en factores como el reconocimiento internacional de su figura, el trabajo con renombrados actores extranjeros y en coproducciones europeas, pero sobre todo, en el especial momento de su vida, *inevitablemente* próxima de la muerte (el universal tema de la vida y la muerte, que recorre toda su filmografía, se verifica también como un renovado impulso creador). Pleno de facultades y con un envidiable buen humor (que parece reírse de la sombra que le sopla en el cogote), el cineasta portugués se dedica en cuerpo y alma a su último cine como un trabajo *rápido* y efectivo, como un *trabajo* que no es tal y que no le exige una exhaustiva elaboración de los elementos dramáticos o narrativos, más bien parecen estudios o ensayos que obras acabadas. Compárese en este sentido la *redondez* moderna de **Valle Abraham** con las *síntesis abiertas* que componen **El convento**, **La caja**, **Party** o el filme que nos ocupa, cuatro filmes realizados en los últimos cuatro años (actualmente trabaja con un filme titulado, ¡qué ironía!, **Quietud**). Oliveira en esta fase de posmadurez hace gala de una sabia imperfección, de no obcecarse por las cosas hacia su máxima expresión, sino todo lo contrario, se aprovecha de la vieja virtud de quedarse con lo esencial de lo esencial (habrá que inventar el término *sextaesencia*, aunque de momento va camino de los cinco filmes, para definir su última etapa).

Lo que aglutina estos cuatro últimos filmes es una especie de claridad en la estructura, como si

ésta (y téngase en cuenta que el psicoanálisis y la teoría estética nos han enseñado que la estructura, el paradigma se mantiene siempre ausente, oculto en la obra) se transparentase en la superficie del texto, como si el extremo proceso de depuración utilizado por Oliveira (o visto desde otro ángulo, la capacidad de dejar abierto y propositalmente "imperfecto" el proceso de construcción) mostrase de manera nítida el esqueleto, las tripas de la obra. Se trata de un proceso de *vaciamiento* que se asemeja con más propiedad a la escultura moderna (la que va desde las vanguardias hasta el minimalismo) que a la música o la pintura, o incluso al teatro (con el que también le une una relación básica, el ascetismo y despojamiento de su puesta en escena le aproxima al teatro de Pirandello o de Beckett). En su desnudez material, este proceso obtiene, paradójicamente, una capacidad dialéctica extraordinaria, una riqueza *funcional* de la forma que suple totalmente su aparente pobreza expresiva. Veamos algunos ejemplos: 1) Las imágenes de la carretera desde el coche sobre lo que va dejando atrás a su paso, las marcas y señales del asfalto, los coches, personas, casas y objetos del paisaje, como una estela, como formas y líneas que van perdiéndose tras una curva o difuminándose según el avance inexorable del vehículo, ofrecen un paradigma visual perfecto del filme, de esa mirada hacia atrás, hacia los orígenes y el pasado. La imagen resulta esclarecedora del conflicto entre el deseo de recuperar el pasado y revivirlo en el presente y la inexorabilidad del tiempo, que es siempre destructivo. Sólo en nuestra memoria es posible solventar esta ecuación, planteada y aplaudida como una sentencia filosófica (pobre, en mi opinión) por los personajes: "Una época que separa a otra y que con el tiempo se convierte en presente". 2) El montaje, arma fundamental de los primeros cineastas modernos, no ha perdido en Oliveira, que empezó en la época del mudo, su proteica potencialidad como recurso expresivo y, sobre todo, como capacidad analítica. 3) El plano adquiere una innegable capacidad autónoma, tiene su propio curso o recorrido, no está (de)pendiente de una mirada, ya sea objetiva o subjetiva, que lo sostenga y cuando se mantiene la mediación, se da una disociación entre el personaje (que ve) y el objeto (que es visto). Esta no dependencia hace brotar los aspectos plásticos y lumínicos, su deseo material de inscribirse en el acto de contemplación (a la manera de Godard): la carretera y sus señales, los árboles y el paisaje, las barcas del río, el colegio visto desde los prismáticos, la estatua de Pedro Macau, el puente viejo, el

Hotel do Peso, etc.etc. En este orden de cosas, cabe resaltar esos cielos blancos y pesados, que recortan las figuras con una cierta dureza, como si la ausencia del azul o de las nubes empapase a los personajes bajo una atmósfera gélida empero sugeridora del acto de recordar. Por otro lado, se da también un acercamiento al cine primitivo, a cierta frontalidad y estatismo del plano (también debedores del teatro) y, por consiguiente, a la capacidad de lectura del plano como superficie homotética de la mirada de la cámara.

**Viaje al principio del mundo** podría considerarse, con más propiedad que las otras películas que componen su última fase, como una obra-testamento en la que Oliveira ha querido retratarse, encima de un simbólico puente, junto al finado Mastroianni. En un momento dado, el cineasta Manoel dice en boca de Manstroiaanni: "Nací en la época del fin de la Monarquía y de la instauración de la República, en la época de la revoluciones y convulsiones políticas, pero nada de eso ha dejado huella en mí". Pero el único momento que el filme nos muestra un rápido Primer Plano de Manoel de Oliveira, tan humilde que aparece parapetado tras los cristales de su coche, se da en secuencia del

hotel desvencijado y justamente después de Mastroianni proferir unos versos de un poeta brasileño:

Saudade es la tierra querida  
de un corazón que ha soñado,

de donde la *saudade*, sentimiento profundo del alma portuguesa ("no se puede ironizar sobre la *saudade*", dice al alimón el personaje interpretado por M.M.), compone el universo poético para el recuerdo y la memoria de Manoel de Oliveira. *Quietude, mestre!*

NOTAS:

1. No debemos olvidar que Oliveira realizó un filme plenamente autobiográfico (**Visita o Memórias y Confesiones**, 1982), que yace lacrado en las cajas de la Cinemateca Portuguesa y, según su deseo, sólo podrá ser visto después de su muerte.
2. Referencia a la infancia de Oliveira que nació y creció en Oporto, ciudad bañada por este río al que le dedicó su primera obra, un filme de avant-garde, montaje prodigioso y *todavía* mudo que fue realizado como reacción entusiasta al **Berlín, sinfonía de una ciudad** de Ruttmann (1927) en 1931, **Douro, faina fluvial**.



*Viaje al principio del mundo* (1997)