

LA CONDICIÓN ESTATUARIA EN EL CINE PORTUGUÉS CONTEMPORÁNEO

GLÒRIA SALVADÓ

FRAN BENAVENTE

En este artículo queremos estudiar la estatua como metáfora y figura relevante en el cine portugués contemporáneo. A partir del uso del motivo recurrente de la estatua pretendemos argumentar la existencia de una condición estatuaría que extrapola ese motivo a una figuración desplegada de forma transversal, que considera el cuerpo del actor en su condición escultórica, el plano como bloque de tiempo y registro memorial, y el trabajo cinematográfico como necesaria articulación dialéctica entre el flujo temporal móvil y la resistencia de ciertas imágenes. Por esta razón analizaremos los mecanismos representativos constitutivos de esta figuración: la mirada perdida, la frontalidad, la inmovilidad, el antinaturalismo, la puesta en escena teatral, el poder de la palabra, la visibilidad de los artificios de representación, la interrupción y el trabajo particular con el cuerpo del actor, objeto de la fantasmagoría o lugar de materialización del gag. Tomando la obra de Manoel de Oliveira como punto de partida, origen y centro de

irradiación¹, pretendemos apuntar la importancia de esta figura, estrechamente vinculada con la necesidad de evocar un pasado, una memoria personal y colectiva, en algunas de las poéticas más relevantes del cine portugués contemporáneo, tales como la obra de Pedro Costa, Miguel Gomes o Rita Azevedo, entre otros.

Nuestro objeto principal será, entonces, el cine portugués contemporáneo. Por ello tomamos tres imágenes recientes como punto de partida para empezar a iluminar la idea. Las tres surgen del núcleo de producción que significó la capitalidad cultural europea de Guimarães durante 2012. Dos de ellas pertenecen a la película colectiva *Centro histórico* (2012), concretamente a *O conquistador conquistado* de Manoel de Oliveira y a *Sweet Exorcist* de Pedro Costa. A pesar de la diferencia de tono (el cortometraje de Oliveira es burlesco y socarrón; el de Costa, grave y espectral) ambos cineastas toman una misma decisión: situar una estatua en el centro del relato².



La estatua monumental. Fragmento *O conquistador conquistado* de Manoel de Oliveira en *Centro Histórico* (2012)

En *O conquistador conquistado* Oliveira filma la efígie del rey Afonso Henriques, el primer monarca de Portugal, que preside una de las plazas más emblemáticas de Guimarães. Oliveira se muestra crítico. Reduce la escultura a tópico. Ante la fugacidad de la multitudinaria visita turística, solo hay tiempo de mirar a través del visor de la cámara. El film retoma las coreografías de Jacques Tati y su reflexión irónica sobre la celeridad del mundo moderno. El fluir banal de los turistas choca con el estatismo solemne de la estatua. La figura inmóvil no se inmuta ante estos nuevos ritmos temporales. Oliveira realiza un film casi mudo. No hay posibilidad de articulación de un relato verbal (solo algunas consignas desde un megáfono) y, en consecuencia, no hay tiempo para la historia. No se puede profundizar en la memoria, ni revivificar un recuerdo. La mirada del turista fija una imagen pero no ve nada. En este sentido la película funciona como una contracrónica de *Una película hablada* (Um filme falado, Manoel de Oliveira, 2003), película cuyo dispositivo central nacía de la necesidad de la palabra para dar sentido a las ruinas y vestigios del pasado³.

Pedro Costa, por su parte, evita filmar los monumentos de la ciudad (la Historia mítica) y desplaza el encargo hacia el interior de un ascensor cualquiera, en el que encierra a Ventura, el pro-



Persistencia de la historia. Ojos que no ven. Fragmento *Sweet Exorcist* de Pedro Costa en *Centro Histórico* (2012)

tagonista de *Juventud en marcha* (Juventude em marcha, Pedro Costa, 2006), junto a la figura de un soldado espectral, una suerte de estatua de textura metálica con los ojos cerrados. Se trata de dos figuras pétreas, escultóricas, atrapadas en un intervalo de inmovilidad que interrumpe el curso del tiempo para propiciar la carga dialéctica del momento. En *Sweet Exorcist* sí que retornan los fantasmas del pasado. En una especie de delirio onírico, ante la inquietante figura inmóvil del soldado, Ventura evoca sus vivencias durante las guerras coloniales, la Revolución de Abril y su trabajo de obrero en la Lisboa postrevolucionaria. Se confunden tiempos, se superponen momentos. Emergen las voces plurales de los olvidados: retorna la memoria de los esclavos. De hecho, este cortometraje es la base sobre la cual se construye *Cavalo Dinheiro* (2014), película que no se ocupa de la historia épica y monumental (la de los reyes y los héroes), sino de la historia de los que quedaron atrás, en el límite entre mundos (la historia secreta y fantasmal de los espectros, los olvidados).

A estas series de imágenes cabe añadir una tercera: la de los cuerpos que filma João Pedro Rodrigues en *O corpo de Afonso* (2012), cuerpos esculturales que la cámara cincela y que vienen a problematizar la actualización del cuerpo monumental y soberano en la era de la imagen. El film,

provocativo y humorístico, se pregunta cómo pudo ser el cuerpo del primer rey de Portugal. Retorna así uno de los temas centrales en la obra de Rodrigues: la problematización del cuerpo y la necesidad de modelarlo. En el dispositivo de un *casting* para el propio film, Rodrigues entrevista a varios personajes cuyas reflexiones ponen en relación la corporalidad, el concepto de monarquía y la crisis económica. La exhibición apolínea de las figuras se combina con la lectura de las crónicas del rey Afonso y con otras imágenes que, proyectadas en un croma, refieren al primer rey lusitano. Los cuerpos musculosos se aplanan, devienen bidi-



La imagen estatuaría. *O corpo de Afonso* (João Pedro Rodrigues, 2012)

mensionales. Incrustados en la pantalla, se convierten en puro componente de la imagen. Así, el ejercicio que propone Rodrigues trasciende la reflexión sobre el cuerpo y la historia para pensar su representación visual (digital y cinematográfica).

Vemos, entonces, cómo en torno a estas tres películas, sincrónicas en el tiempo, aparecen tres modalidades de figuración que se articulan en torno a la idea de la centralidad de una cierta condición estatuaría de las figuras. En primer lugar, con Oliveira, la idea de la estatua como monumento. En Pedro Costa se articula la cuestión del cuerpo como registro estatuario, monumental. En el caso de João Pedro Rodrigues se produce el des-

plazamiento de la estatua al cuerpo y de este a su conversión en imagen. Cada una de estas tres películas pone de manifiesto una de las categorías fundamentales de la condición estatuaría en las que deseamos profundizar: la estatua monumento, el cuerpo estatuario y la imagen estatuaría. Nos parece que cada uno de estos dispositivos es relevante para entender el régimen estético predominante en el cine de autor portugués de la contemporaneidad y la importancia que en él tiene la estatua como figura y como metáfora cinematográfica. Detengámonos ahora sobre esos tres modelos.

LA ESTATUA MONUMENTO

La primera categoría, la de las estatuas monumentales, aparece con frecuencia en el cine de Manoel de Oliveira. De hecho, Oliveira nos sirve como hilo conductor de esta figuración en el cine contemporáneo. Su influencia, asumida o indirecta, es decisiva para la contemporaneidad. Podemos detectar el interés del director en la estatua monumental desde *Estátuas de Lisboa* (1932), su segunda película. A través de ella, Oliveira pone en juego un conjunto de tensiones que determinan el imaginario y afectan a la puesta en escena, y que surgen del choque entre ausencia/presencia, móvil/inmóvil, presente/pasado, cuerpo real/cuerpo figurado. En este punto, cabe recordar uno de los ejes centrales del imaginario portugués, definido por el filósofo Eduardo Lourenço a partir de la obra *O marinheiro* de Fernando de Pessoa⁴: la idea de «pura ausencia como forma de suprema presencia» (LOURENÇO, 2006: 31) y su relación con la *saudade*, especie portuguesa de la melancolía que se basa en la espera del retorno de un pasado glorioso que todavía está por llegar (esta es la idea central del mito del Quinto Imperio). Parece oportuno poner en relación esta definición con el conjunto de dialécticas que activa la estatua: la estatua aquí y ahora (suprema presencia) evoca un pasado lejano (ausencia) a través de lo que representa. Asimismo, es

un volumen estático que miramos y que, a su vez, nos devuelve la mirada. En consecuencia, como afirma Georges Didi-Huberman (1997: 14), facilita la acumulación de capas temporales. Sin embargo, para que una imagen verdaderamente *nos mire*, para que el destello fugaz del pasado se active, es necesario que esté asociada a la idea de pérdida: «Entonces empezamos a comprender que cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida —aunque sea por medio de una simple pero apremiante asociación de ideas o de un juego de lenguaje— y, desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia» (DIDI-HUBERMAN, 1997: 16). En el contexto del cine portugués este hecho se puede pensar desde la noción de *saudade*, sentimiento como invocación o eco de una pérdida, imposibilidad de retorno de un pasado mitificado. Por otra parte, no debemos olvidar que las estatuas incluyen naturalmente una cierta idea de pérdida: la ausencia de una presencia invocada desde una figura pétrea. Ambas impresiones de pérdida se conjugan en una reinención del tiempo. Las estatuas monumentales del cine portugués manifiestan una latencia.

En este sentido, en el cine de Oliveira más actual la estatua aparece en el origen de una fricción temporal. Véase por ejemplo el inicio de *Cristóvão Colombo - O enigma* (Manoel de Oliveira, 2007). Los hermanos Hermínio y Manuel Luciano Silva contemplan la estatua del rey João I, en la Praça da Figueira de Lisboa, justo antes de partir hacia los Estados Unidos. En ese instante se produce un juego temporal imposible ya que un rótulo en la imagen indica que la escena se sitúa en 1946, año en que esa estatua de Leopoldo de Almeida todavía no existía (fue erigida en 1971). La estatua actúa como dispositivo que propicia el choque temporal, algo que parece subrayar la presencia de una misteriosa figura, trasunto del ángel de la historia benjaminiano (BENJAMIN, 2008: 310). Este ángel estático (en cierto modo, también una estatua) pone de manifiesto el juego temporal de

la película, que evoca el pasado desde el presente a través de la contemplación de objetos que retornan una mirada.

Otro film relevante en este sentido es *Una película hablada*, película en que la profesora de historia Rosa Maria y su hija Maria Joana realizan un crucero por el Mediterráneo. Madre e hija remontan los hitos históricos de la civilización occidental y reproducen la ruta de los primeros conquistadores a la búsqueda del padre, un trayecto que convoca la emergencia de la memoria y las supervivencias del pasado. El crucero sigue el itinerario marítimo de Vasco de Gama hasta la India, superponiendo tiempos y espacios. La puesta en escena de Oliveira provoca que las estatuas y ruinas de Egipto, Grecia e Italia sean el dispositivo (las huellas) que facilite la revivificación de la historia, la reactivación del pasado; abren una brecha temporal y funcionan como hueco para la articulación de un relato verbal que devuelve el movimiento y el poder de evocación a imágenes cliché. Ocurre algo similar con la estatua de Pedro Macao y las ruinas del Gran Hotel en *Viaje al principio del mundo* (*Voyage au début du monde*, Manoel de Oliveira, 1997), el film oliveiriano sobre la memoria por excelencia; o con las tumbas de los reyes que visita el rey Sebastião en las primeras escenas de *O Quinto Imperio - Ontem como hoje* (Manoel de Oliveira, 2004).

El cuerpo estatuario. *Una película hablada* (Manoel de Oliveira, 2003)



En todos los casos las estatuas activan un recuerdo y son, a su vez, el motor que pone en marcha un discurso y un régimen de representación de los cuerpos. La inmovilidad de las estatuas desborda el relato. En *Una película hablada* Rosa Maria deviene estatua en la cubierta del barco, ante el mar, frontal y con la mirada perdida. También Manoel evoca su vida en el trayecto en coche que, en *Viaje al principio del mundo*, lo lleva a sus lugares de infancia. El vehículo circula por la carretera; él, estático, mira al frente y rememora su pasado. En *Cristóvão Colombo* Manuel Luciano da Silva y su esposa visitan el Castillo de Sagres, «centro histórico» para la expansión marítima de Portugal. Allí, junto a una cabeza escultórica fracturada y ante el horizonte infinito del mar Atlántico, recitan hieráticos, a dúo, los versos que abren el primer Canto de *Los Lusíadas* de Luis Vaz de Camões. La historia, en el marco de la figuración estatuaria, se declina como palabra abierta a la profundidad vertical de los tiempos.

En estas escenas se produce un desplazamiento clave: la inmovilidad de las estatuas parece trasladarse a los gestos de los personajes. Su disposición es estática, frontal; su interpretación, teatral, grave. Su mirada se dirige al vacío, a una especie de más allá infinito e inalcanzable. De este modo las estatuas monumentales ceden paso a la segunda modalidad a la que antes hacíamos referencia: el cuerpo estatuario.

EL CUERPO ESTATUARIO

Seguimos, por el momento, con Oliveira. El proceso de transferencia de atributos estatuarios, de la piedra al cuerpo, se explicita en una escena central de *O Quinto Imperio*; aquella en la que las estatuas de los reyes que han precedido a Don Sebastião se encarnan en cuerpos vivos mientras él duerme. El cambio de estado ocurre en la esfera del sueño, territorio que, según Lourenço, facilita la amalgama temporal y, en consecuencia, la expresión del alma

portuguesa (LOURENÇO, 2006: 35). Estas figuras habitan en una suerte de limbo, un paréntesis suspensivo en el que los grandes momentos de la historia portuguesa ya se han producido y, a su vez, todavía están por venir. Esta ligazón del motivo de la estatua y la relectura del destino portugués en la historia explica la pregnancia de la figuración estudiada en el cine lusitano, en la línea de actualización de lo que Serge Daney escribía sobre este cine en 1981 (DANEY, 2001).

Los cuerpos pétreos devienen figuras humanas; lo estático adquiere movimiento. En ese proceso emerge lo fantástico, el misterio. Este hecho culmina en *El extraño caso de Angélica* (O extraño caso de Angélica, Manoel de Oliveira, 2010), el relato sobre el cambio de estado de un cuerpo. El cadáver de la protagonista revive en las fotografías que captura Isaac. Angélica, otra especie de estatua, recupera el movimiento en una imagen fija. Como los reyes de *O Quinto Imperio*, es una figura entre la vida y la muerte, el presente y el pasado, nacida del delirio onírico del protagonista. En ambos casos, Oliveira se preocupa por el diálogo entre movimiento e interrupción, entre fotografía y cine, entre cuerpo escultórico y cuerpo real, entre representación teatral e imagen cinematográfica. En definitiva, como se pone de manifiesto en la escena en que Isaac contempla la tira de fotos colgadas acabadas de revelar, Oliveira declina la cuestión estatuaria desde la dialéctica entre movilidad e inmovilidad, y la articula como una cuestión de montaje. Las esculturas/figuras estáticas devienen imágenes en movimiento en el discurrir o la continuidad cinematográfica.

El estilo de Oliveira se consolida a partir de la idea de que el cine es un medio para fijar el teatro (BÉNARD DA COSTA, 2001: 98) a partir de mecanismos de minimización gestual y dinámica, frontalidad y hieratismo. El antinaturalismo y la teatralidad se encuentran en la base de su puesta en escena en *Amor de perdição* (1979), *Francisca* (1981), *Le soulier de satin* (1985) —con sus decorados pintados— o *Mon cas* (1986), que se desarrolla en un te-

atro; también de *El valle de Abraham* (Vale Abraão, 1995), *Party* (1996), *Palabra y utopía* (Palavra e utopia, 2000), *Una película hablada* o *Gébo et l'ombre* (2012), película que subraya el aspecto fabricado del cine y de la representación.

La mirada a cámara es un mecanismo central, cuyo empleo culmina en *Non, ou a vã gloria da mandar* (Manoel de Oliveira, 1990). El alférez Cabrita, interpretado por Luis Miguel Cintra, viaja con sus compañeros en un camión militar en plena guerra colonial. El vehículo se muestra en constante movimiento lateral. El discurrir se ve interrumpido cada vez que el alférez inicia la narración de un episodio histórico de Portugal y dirige la mirada hacia el espectador, que no tiene la sensación de ser mirado, sino de abismarse en el tiempo. La mirada de Luis Miguel Cintra reclama un contraplano que no llega, pone de manifiesto una ausencia que emerge en el propio plano; su contraplano es la memoria, el pasado. De este modo el cine portugués articula una mirada sin contraplano que genera una brecha en el tiempo, se encuentra *ante* la historia⁵. Se produce un falso *raccord*, una discontinuidad en las imágenes. De nuevo, la fricción temporal aparece relacionada con un tipo de figuración estatuaría.

A menudo el único movimiento de estas escenas nace de la palabra, que toma cuerpo y se torna un elemento físico que también se pone en escena. De hecho, Oliveira considera que la palabra es soberana, que es emoción y movimiento (JOHNSON: 2003), que en sí misma ya es puesta en escena e imagen⁶.

Más allá de Oliveira, es Pedro Costa el cineasta que ha articulado de manera más radical la poética del cuerpo estatuario en el contexto contemporáneo. Antes de la efigie del soldado que aparece en *Sweet Exorcist* y *Cavalo Dinheiro*, es necesario fijarse en el otro cuerpo del relato, Ventura, el verdadero paradigma de figura humana estática. Ventura, como Vanda, es un personaje en suspenso. Su condición zombi, de vivo-muerto, se construye en una movilidad pesada, rígida, grave. Su cami-



Resistencia en la historia. Ojos que ven. *Juventude em marcha* (Pedro Costa, 2006)

nar lento y pausado, su recitar entre murmullos, su mirada dirigida al vacío, surge de la tensión que contiene el cuerpo del personaje. La fricción entre movilidad e inmovilidad que en el cine de Oliveira da forma a la relación entre actores y espacio, queda encerrada en la obra de Costa en el cuerpo de sus personajes. Ventura conjuga en su cuerpo la tensión entre movimiento e interrupción, entre presente y pasado. En cambio, en Oliveira, como apunta Mathias Lavin, esta tensión se traduce en dos movimientos centrales de la puesta en escena: el de un cuerpo frontal, inmóvil, situado en el centro del plano, y el de un cuerpo en movimiento que se mueve a su alrededor mientras fluye de la palabra (LAVIN, 2008). Los personajes de Costa presentan una menor movilidad. Encerrados en interiores y espacios íntimos, esculpidos entre luces y sombras, entre ellos o en ellos solo circula la palabra. Este modelo de puesta en escena culmina en *Sweet Exorcist* (y, sobre todo, en *Cavalo Dinheiro*) con una extrema disociación entre voz y cuerpo. La voz es autónoma de la imagen. Los pensamientos de Ventura y de la estatua-soldado existen al margen de sus cuerpos. Se abre un abismo entre imagen y sonido; se produce una contundente disociación de ritmos. Los dos personajes parecen suspendidos en el tiempo, sus gestos interrumpi-

dos, pero sus voces retoman el flujo de la memoria. El desarreglo espacio-temporal, habitual en el cine de Costa, se agudiza también aquí. Si Fontainhas era un espacio aislado, desconectado, una especie de interregno; el ascensor en el que Ventura aparece en *Sweet Exorcist* es una brecha temporal en la que el pasado todavía no existe y es presente a la vez. Esta estrategia se lleva al límite en *Cavalo Dinheiro*, película que presenta un laberinto de tiempos y espacios trazado en la mente sonámbula de Ventura. Sus recuerdos y vivencias generan un recorrido inesperado, una conexión enfermiza de espacios heterogéneos que conecta inopinadamente pasillos, catacumbas, hospitales y fábricas abandonadas durante la revolución de los claveles. Presente, guerras coloniales y revolución de los claveles se desarrollan simultáneamente. Entramos en un estado mental subjetivo que evoca el limbo de Dante en la *Divina Comedia*, un valle abismal rodeado de una oscuridad confusa en el que solo se escucha el sonido infinito del lamento.

La palabra es fundamental para el desarrollo del relato. Las escenas adquieren forma a partir de monólogos de los personajes: Vanda en su habitación, en *En el cuarto de Vanda* (No quarto da Vanda, 2000), hablando de su familia o de los vecinos de Fontainhas; Ventura, sentado en un banco recordando su pasado como obrero de la construcción, al tiempo que evoca todas las historias de los inmigrantes llegados a Portugal en los setenta, o recitando la carta nunca enviada a su esposa. Los personajes explican sus historias a partir de sus recuerdos, de su pasado. Costa modela la forma de este relato verbal, que los personajes aprenden y verbalizan de manera algo mecánica. El director no da indicaciones sobre la interpretación (los personajes se interpretan a sí mismos) sino que se concentra únicamente en el trabajo con el texto. Ficción y documental se funden. La gestualidad y recitación de los personajes mantiene puntos de contacto con la de los modelos bressonianos.

Esta configuración de la puesta en escena en torno a figuras estáticas, de apariencia estatuaria,

aparece en otras filmografías del cine portugués. Así, João César Monteiro también trabaja este tipo de figuras desde *Que farei eu com esta espada* (1975), película cuya imagen central es una joven (Margarida Gil) vestida de caballero que, estática, sostiene una espada en alto mirando hacia el Atlántico a modo de advertencia al enemigo que se acerca a Lisboa desde el mar: barcos norteamericanos de la OTAN que Monteiro, a través de un divertido juego de montaje, asimila a la embarcación que transporta a Nosferatu y a todos los males que viajan con él. En este caso se trata de una figura confrontada al abismo, al vacío, a la inmensidad del mar; una pseudoestatua ligada a las ideas de rebelión y resistencia, lucha contra el imperialismo y la opresión. No debemos olvidar que se trata de uno de los filmes que toma el pulso al clima y las esperanzas revolucionarias desencadenadas a partir de abril de 1974. Una vez más, y en otro contexto, la figura estatuaria facilita una obertura hacia el pasado, en la que todo pasa por una mirada (la de la joven hacia el mar). Se evoca el pasado de las conquistas y se confronta con el presente de la revolución del pueblo, se superponen tiempos, se lleva a cabo una reivindicación política, además de irónica, juguetona y gamberra. Es una imagen tomada por los espectros del pasado.

También es interesante notar cómo filma Monteiro su propio cuerpo o el de sus *alter ego*: su filmografía se abre con una imagen de Luis Miguel Cintra sentado en un banco del Jardim do Principe Real, en *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* (1970), y se cierra con un encuadre análogo, filmado treinta años después, en el que interpreta a João Vuvu en *Vai e vem* (João César Monteiro, 2003). Estos dos cuerpos frontales, que podrían asemejarse a una figura estática, son incapaces de mantenerse ajenos al movimiento que los rodea en el encuadre. El arco que nos lleva de un film a otro nos demuestra que Monteiro subvierte la figura estatuaria y la convierte en materia para el *slapstick* o en imagen para la adoración. En este sentido Monteiro relea sobre su cuerpo los

avatares históricos conjuntos de las figuras contemporáneas del vampiro, no muerto que se anima, y del cómico burlesco, con toda su carga de maquinismo autómatas. El encuadre fijo de larga duración, la frontalidad, las desconexiones espaciotemporales, todos estos elementos reaparecen fijados sobre el cuerpo del cineasta a la espera del momento subversivo que rompa con el éxtasis.

En otro sentido, las ceremonias de exaltación de la belleza femenina que pueblan el cine del director portugués construyen también una especie de imagen estatuaria. La clave del ritual sobre el cuerpo femenino pasa por la sublimación temporal, el aislamiento escultural del cuerpo y la separación de los bloques de torso, rostro o manos en el espacio o el tiempo. La mirada de João de Deus, por ejemplo, en sus oficios y libaciones con jovencitas, busca eternizar la imagen, atrapar la composición etérea de la estatua-imagen en una duración y un espacio sagrado, más allá del propio tiempo.

Los dispositivos que estamos analizando a menudo pueden abrir un tercer espacio, en profundidad, hacia el reverso constructivo de la escena. Más allá del choque puramente temporal, hay películas que ponen de manifiesto el lugar donde se prepara la representación, las bambalinas del espectáculo cinematográfico, por ejemplo cuando los personajes se dirigen a cámara y revelan su doble condición de actores y personajes. Esto es lo que ocurre en *La venganza de una mujer* (*A vingança de uma mulher*, 2012) de Rita Azevedo Gomes. El relato se articula en torno a tres premisas clave: la copresencia de pasado y presente en un mismo espacio, la declamación teatral como núcleo de todas las escenas, y la inclusión del propio proceso de creación en el film. La influencia de Max Ophüls y del teatro moderno también puede notarse en el demiurgo que va punteando el relato. En la primera escena un personaje se dirige a cámara; poco después descubrimos que es esa especie de demiurgo, narrador del film, quien viste a los actores, introduce las escenas, narra las elipsis temporales e integra el propio hecho fílmico y la repre-

sentación teatral como materia de reflexión en sus relatos. El film se erige en torno a un cuerpo femenino rencoroso, derrotado, que a medida que va narrando su historia adquiere movimiento a través de la palabra. En este caso la puesta en escena también toma forma a partir de la lucha corporal en un espacio cerrado de dos figuras, Roberto (Fernando Rodrigues) y la Duquesa (Rita Durão). Esta última se muestra como una efigie en los momentos de mayor intensidad del relato. Desde su mirada perdida, su rostro en primer plano, irrumpen los recuerdos de su trauma original en forma de teatralización evidente del pasado. La protagonista, Rita Durão, aparece repasando el guion, como si estudiara su propio personaje. ¿Durão prepara su actuación? ¿La Duquesa medita lo que quiere explicar a Fernando? La visibilidad de la puesta en escena y su construcción (como el reverso del decorado teatral revelado al principio de *Benilde*) son materia para el relato. El dispositivo ficcional pasa a primer término.

Las miradas al vacío también abren grietas inesperadas. La última imagen de *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* es un plano de larga duración en el que Livio, interpretado por Luis Miguel Cintra, también mira a cámara. Livio es un personaje en suspenso, abandonado por su amada, incapaz de recuperar el movimiento, al que no corresponde contraplano alguno. La imagen persiste como punto de interrogación, abierta, a la espera de un nuevo espacio que la anime. Esa tradición reaparece en las películas de Miguel Gomes o João Nicolau, cineastas de estirpe monteiriana. La relación estatuaria se produce en este caso de un modo más lúdico. El personaje detenido, desactivado, atrapado en el retorno de lo mismo escruta el horizonte, el fuera de campo, en busca de energías creadoras que inventen un nuevo mundo. El bostezo inicial de Hugo en *Canção de amor e saúde* (João Nicolau, 2009) se convierte en hocico de un león-estatua. Son rostros sin contraplano en continuidad. Lo ausente que se filtra por las brechas del plano es la conjura, lo incomprensible, el se-



La estatua en el montaje. *Gébo et l'ombre* (Manoel de Oliveira, 2012)

creto, lo extraño que se inmiscuye en el presente de los personajes como elemento de ruptura o como ruido de fondo. Lo teatral deriva en musical. Finalmente, todo gira alrededor de una fuga, de un deseo de ficción de los personajes, perceptible en los relatos de Ventura en *Tabú* (Miguel Gomes, 2012), en el encierro de cuento infantil de Francisco en *A cara que mereces* (Miguel Gomes, 2004) o en la aventura marítima de Hugo en *A espada e a Rosa* (João Nicolau, 2010). Ante sus ojos se abre un mundo de ficción y todo es posible. Y lo es gracias al cine, al teatro, al montaje, a la interpretación. Por ello Francisco participa en una obra teatral escolar en el primer film de Gomes, o el personaje de la Rosa, en *A espada e Rosa*, está interpretado por tres actores diferentes, mientras que Melo, en el mismo film, representa una obra en el barco en la que él interpreta todos los papeles. Como explica Jacques Lemière, en el cine portugués la realidad viene filtrada por el teatro. La realidad se aborda desde la ficción; se trabaja desde una poética de la desfiguración.

DEL CUERPO ESTATUARIO A LA IMAGEN ESTATUARIA

Finalmente, llegamos a la tercera categoría: las imagen estatuaria. Esta tipología se produce por

interrupción del movimiento de la imagen; se trata de una condición estatuaria articulada en el montaje. En este caso, también se dan las características que hemos tratado en relación a las otras estatuas. El plano se detiene en un cuerpo frontal que mira a cámara. Raymond Bellour escribe que cuando se produce una parada sobre la imagen se genera un punto de fuga que apunta a un tiempo abstracto; una imagen que sintetiza varios tiempos (BELLOUR, 2002).

De nuevo, Oliveira aparece como cineasta central en la formulación de este procedimiento. Al final de *Gébo et l'ombre*, el personaje que interpreta Michael Lonsdale decide asumir una culpa que no le corresponde, se alza frente a la autoridad y su gesto queda suspendido. La imagen se para. Este final conecta con el de *Una película hablada*, en el que el rostro desencajado del capitán del barco queda fijado en su mirada impotente hacia el desastre de la nave, y con el de *Vai e vem*, en el que el ojo de Monteiro interpela al espectador desde una especie de más allá. De nuevo, nos encontramos ante imágenes despojadas de contraplano actual que invocan la muerte y en las que resuenan los ecos del pasado. La decisión ética del protagonista de *Gébo et l'ombre* vibra junto a la interrupción que proviene del montaje. La obra teatral de Raul Brandão queda sin concluir y el acto de Gebo sin resolver.

De ahí la importancia de lo que podríamos denominar escenas estatuarias, en las que la inmovilidad afecta a todos los personajes del plano. Es lo que ocurre en varios momentos de *Amor de perdição* o *Francisca* (en ambos casos esta especie de suspensión temporal está relacionada con una exploración de los límites de la imagen y sonido), así como en la escena iluminada en rosa de la caza de gambusinos bajo la luz de la luna en *Morrer como um homem* (2009), de João Pedro Rodrigues. En ese sentido se entiende el predominio de largos planos secuencia a modo de escenas-cuadro en cierto cine portugués.

Podemos concluir, entonces, que la condición estatuaría aparece como figuración desplegada de forma transversal en diferentes poéticas del cine portugués contemporáneo que comparten un determinado modo de relacionarse con la historia, un trato con el plano como bloque escultórico (de tiempo y espacio) y un registro actoral en el que el cuerpo es igualmente bloque pétreo, presencia material y médium de una palabra que lo atraviesa, con sus ritmos y su música evocadora e invocadora de fantasmas pasados o latentes. En esta ecuación, el teatro, el mecanismo visible de la representación, es el modo preferido de acceso a lo real velado. La ficción es el revelador y la estatua es la imagen que resiste, o bien insiste.

En este sentido se podría ensayar una arqueología de la particularidad moderna (y verdaderamente revolucionaria) del cine portugués en un núcleo irradiante de su historia. Esta arqueología revela un momento original en el film que, al margen del Cinema Novo, abre la historia de esa cinematografía a la modernidad: *Acto de Primavera* (Acto da Primavera, Manoel de Oliveira, 1963). El peso de lo real abordado desde la indagación del acto teatral, la cualidad etnográfica como presencia del cuerpo del pueblo, el choque de capas temporales, el predominio del estatismo de las figuras, la recitación y la palabra conjugadas ya de forma brillante en este película fundacional, que filma la representación teatral del misterio de la Pasión en un pueblo de Tras-Os-Montes y, con ello, dilucida el cine como misterio. La memoria antropológica que explora el film funciona como retorno de gestos ancestrales y revivificación de viejas palabras posadas en cuerpos hieráticos, rostros rugosos de mirada fija y presencias temporalizadas. La estatua, desde Oliveira, es depósito temporal, ser monumentalizado, registro que el cine fija en dialéctica con el discurrir del tiempo, de la película, y la animación de la imagen cinematográfica. Hasta qué punto esto está ligado con una determinada manera de entender el cine portugués y lo que este registra de Portugal como tema puede seguirse a

través del cine documental etnográfico de Antonio Campos y de su reutilización como imagen del pasado en *Redemption* (Miguel Gomes, 2013), del cine antropológico de Antonio Reis y de su relectura urbana en Pedro Costa; y, al fin, del propio Oliveira, cuyo cine se instala, por ejemplo en *El extraño caso de Angélica*, en la necesidad de confrontar imágenes fotográficas y detenidas de los monumentales cuerpos mitológicos de los vendimiadores con las imágenes tomadas del cuerpo inmóvil de la muerta para propiciar que en el montaje, en la brecha, entre cuerpos detenidos y palabras revivificantes, pueda aparecer el fantasma, la imagen cinematográfica que trasciende la muerte y la desaparición.

La cualidad específicamente cinematográfica de la estatua como posible figura y cifra secreta de un cine que explora la interrupción temporal y el lugar suspensivo se revela de esta manera como otro de los mecanismos peculiares y recurrentes que determinan las singularidades compartidas del cine portugués contemporáneo. ■

NOTAS

- * Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).
- 1 Mathias Lavin considera que las estatuas en el cine de Manoel de Oliveira son un elemento clave en las relaciones entre cuerpo y espacio, en definitiva, en la concepción de la puesta en escena: «[...] la statuaire ne se justifie pas comme un simple motif mais, de façon plus essentielle, comme un élément stratégique dans une élaboration figurative qui conduit à approfondir l'analyse de la relation entre la figuration du corps et le traitement de l'espace» (LAVIN, 2008: 128).
 - 2 «Manoel de Oliveira just reminded me the other day – when he saw this film – about his statue in the film,

the statue of our first king, and he said “it’s good to have statues in my film and your film because it’s the only way to talk properly in film about the human condition.” Very enigmatic, but I’m just saying what he told me». En: COSTA, Pedro. Q&A. *The Tokyo Film Exposition*. Recuperada de <<https://www.youtube.com/watch?v=VvlDvoo4sXw>> [02/03/2015]

- 3 En *Una película hablada*, la historia reducida a tópico y petrificada en la imagen turística solo podía ser reconducida por la profundidad de la memoria y el movimiento de la palabra. En este sentido se entienden, al inicio de *O conquistador conquistado*, la interesante fricción entre el *travelling* lateral inicial y el plano de la cara de la turista que observa el desfile de las imágenes, todo sobre la voz del guía. Le siguen planos poderosos del centro de Guimarães que sondan la presencia de un pasado ignorado por una máquina de captura, turística, que atraviesa, fija y no ve nada. Entre la piedra y la imagen petrificada solo queda encogerse de hombros. El inicio de *Una película hablada* plantea el mismo discurrir horizontal del cruce que abandona Lisboa en el punto original de la aventura de los navegantes portugueses. El transcurso se lee como contraplano a la mirada frontal de la historiadora, Rosa Maria, que articula un relato hablado que transforma la superficie tópica del monumento (el Padrão dos Descobrimentos) en la profundidad de la evocación revivificante que confunde historia real, imaginaria y mítica (brumas sobre la Torre de Belem). Hay aquí un claro ejercicio en contrapunto sobre mecanismos parecidos de puesta en escena.
- 4 No es baladí notar, en este contexto en el que hablamos de estatuas y de la importancia del choque entre movimiento e interrupción, que el subtítulo de esta obra teatral es *Drama estático em um quadro*.
- 5 Véase el concepto «contraplano con la muerte» (SALVADÓ, 2012).
- 6 Véase: DE BAECQUE; PARSI, 1996: 80.

REFERENCIAS

- BELLOUR, Raymond (2002). *L'Entre-Images*. París: Éditions de la Différence.
- BENJAMIN, Walter (2008). Sobre el concepto de historia. En *Obras. Libro I, Vol. 2*. Madrid: Abada Editores.
- DANEY, Serge (2001). “Le pôle portugais”. En *La maison cinéma et le monde. 1. Le temps des Cahiers*. París: POL.
- DE BAECQUE, Antoine; PARSI, Jacques (1996). *Conversations avec Manoel de Oliveira*. París: Cahiers du cinéma.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- JOHNSON, Randal (2003). Against the Grain: On the Cinematic Vision of Manoel de Oliveira. *Senses of cinema*, 28. Recuperada de <http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/de_oliveira/>
- LAVIN, Mathias (2008). *La parole et le lieu. Le cinéma selon Manoel de Oliveira*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- LOURENÇO, Eduardo (2006). *Mitologia della saudade*. Napoli: Orientexpress.
- SALVADÓ CORRETER, Glòria (2012). *Espectres del cinema portuguès contemporani. Història i fantasma en les imatges*. Palma: Lleonard Muntaner.

LA CONDICIÓN ESTATUARIA EN EL CINE PORTUGUÉS CONTEMPORÁNEO

Resumen

El presente artículo explora la importancia de la estatua como figura determinante de ciertas poéticas del cine portugués contemporáneo. El componente estatuario se despliega a partir del modo de filmar los cuerpos y del registro interpretativo, y se estudia en diferentes modalidades de aparición según categorías que proponemos: el monumento, la estatua humana y la imagen-estatua. Esta fenomenología estatuaría del cine portugués se articula a partir de conceptos clave en la definición de la poética fílmica lusa: el antinaturalismo, la teatralidad, la arqueología histórica y el plano durativo.

Palabras clave

Cine; Portugal; estatua; cuerpo; palabra; teatralidad; Historia.

Autor

Glòria Salvadó Corretger (Reus, 1976) es profesora agregada del Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra. Especialista en cine portugués contemporáneo, es autora del libro *Espectres del Cinema Portuguès Contemporani* (2012) y de numerosos artículos sobre el tema en libros colectivos, revistas académicas y publicaciones divulgativas de referencia. Investigadora del Grupo CINEMA de la UPF, sus líneas de trabajo se centran en el cine europeo contemporáneo, la estética y la historia del cine, y las confluencias del cine con la televisión. Contacto: gloria.salvado@upf.edu.

Fran Benavente (Barcelona, 1975) es profesor agregado del Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra. Recientemente ha coeditado el libro colectivo *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* (2013), desarrollado en el marco del proyecto de investigación Observatorio del Cine Contemporáneo en el que ha participado a lo largo de seis años. En este marco ha desarrollado investigaciones sobre cine portugués contemporáneo que han culminado en publicaciones académicas y divulgativas de referencia. Es investigador del grupo CINEMA de la UPF y miembro del consejo de redacción de la revista *Caimán-Cuadernos de Cine*. Contacto: fran.benavente@upf.edu.

Referencia de este artículo

SALVADÓ CORRETERGER, Glòria, BENAVENTE, Fran (2016). La condición estatuaría en el cine portugués contemporáneo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 131-142.

THE STATUARY CONDITION IN CONTEMPORARY PORTUGUESE CINEMA

Abstract

This article explores the importance of the statue as a key figure in certain poetics of contemporary Portuguese cinema. The statuesque component is deployed from the way of filming bodies and from the interpretive register. It's studied in different modalities of appearance according to categories that we propose: the monument, human statue and picture-statue. This statuesque phenomenology of Portuguese cinema articulates key concepts in the definition of Portuguese film poetics: the anti-naturalism, theatricality, historical archeology and long takes.

Key words

Cinema; Portugal; Statue; Body; Word; theatricality; History.

Author

Glòria Salvadó Corretger (b. Reus, 1976) is a Senior Lecturer with the Department of Communication at Universitat Pompeu Fabra. A specialist in contemporary Portuguese cinema, she is the author of the book *Espectres del Cinema Portuguès Contemporani* (2012) and of numerous articles on the topic in prominent informative publications, academic journals and anthologies. A researcher with the CINEMA Group at UPF, her research interests focus on contemporary European cinema, film aesthetics and history, and the connections between cinema and television. Contact: gloria.salvado@upf.edu.

Fran Benavente (b. Barcelona, 1975) is a Senior Lecturer with the Department of Communication at Universitat Pompeu Fabra. He recently co-edited the collection *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* (2013), developed in the context of the Observatorio del Cine Contemporáneo research project, in which he has been a participant for six years. In this context, he has carried out research into contemporary Portuguese cinema that has culminated in papers which have appeared in prominent academic and informative publications. He is a researcher with the CINEMA Group at UPF and a member of the editorial board of the journal *Caimán-Cuadernos de Cine*. Contact: fran.benavente@upf.edu.

Article reference

SALVADÓ CORRETERGER, Glòria, BENAVENTE, Fran (2016). The Statuary Condition in Contemporary Portuguese Cinema. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 131-142.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com