

# Una eterna modernidad

## An Eternal Modernity

Alfonso Crespo

### RESUMEN

El ascendiente de *Acto da Primavera* (1962-63) de Manoel de Oliveira en distintas generaciones de cineastas coloca el filme en un lugar preeminente dentro de la historia del cine portugués. Es esta influencia que trasciende épocas y poéticas individuales la que aquí se pretende clarificar incluyéndola en la noción de pedagogía –aplicada a los casos de Godard y Straub por el crítico Serge Daney y ampliada teóricamente más tarde por el filósofo Gilles Deleuze– que siguió a los traumas bélicos de mediados del siglo XX y al correlativo deterioro de la idea de lo clásico cinematográfico. Así, ciertos preceptos que asume Oliveira en esta película, como el respeto etnográfico y la voluntad arqueológica encabalgados en una intención de trascendencia lírica mediante los juegos de la imaginación y la memoria, podrían perseguirse, convenientemente variados, en las obras de algunos cineastas capitales del cine moderno y contemporáneo portugués como Paulo Rocha, António Reis y Margarida Cordeiro, António Campos, João César Monteiro, Joaquim Pinto, Pedro Costa o Manuela Serra. Pero *Acto da Primavera*, que tiene como base el registro, en la localidad de Curalha, de la representación anual de la pasión de Cristo según un auto del siglo XVI que escenificaban sus propios habitantes, trae consigo otras enseñanzas, como la de que el cine se encuentra más íntimamente vinculado con las artes que lo preceden –repositorio de formas, ideas, gestos y afectos– que con cualquier tentativa de asimilación a un lenguaje o una gramática. Siguiendo, por ejemplo, el fecundo concepto del collage, en tanto que obra que entremezcla elementos de diversa procedencia y superación del espejismo de la originalidad a partir del trabajo que entresaca la diferencia de lo que en apariencia se repite, podría relacionarse productivamente (y ya en el terreno de los estilos) el proceder de Oliveira con el de otros cineastas como Paulo Rocha (*A Pousada das Chagas*), António Campos (*Gente da Praia de Vieira*) o João César Monteiro (*Veredas*).

### PALABRAS CLAVE

Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera*, pedagogía, Gilles Deleuze, Serge Daney, Alois Riegl, Paulo Rocha, António Reis, Margarida Cordeiro, António Campos, João César Monteiro, Joaquim Pinto, Pedro Costa, Manuela Serra, collage, arqueología, etnografía, trascendencia.

### ABSTRACT

The ascendancy of *Acto da Primavera* (1962-63) by Manoel de Oliveira, in different generations of filmmakers, places the film in a privileged place in the history of Portuguese cinema. This influence, which transcends time and individual poetics, is here clarified with the notion of pedagogy –applied by the critic Serge Daney to the cases of Godard and Straub, and theoretically broadened later by the philosopher Gilles Deleuze– that followed the war trauma in the mid-20th century and the consecutive deterioration of the idea of the cinematic classic. Therefore, certain precepts assumed by Oliveira in this film, such as the ethnographic respect and the archaeological will towards a lyrical transcendence through imagination and memory games, can be followed in the work of some of the main modern and contemporary Portuguese filmmakers such as Paulo Rocha, António Reis y Margarida Cordeiro, António Campos, João César Monteiro, Joaquim Pinto, Pedro Costa or Manuela Serra. However, *Acto da Primavera*, whose baseline is the registration of the annual representation of the Passion of Christ according to an auto from the 16th century, staged by the inhabitants of Curalha themselves, also teaches that cinema is rather related to the arts that precede it –a repository of forms, ideas, gestures and affects– than to any attempt of assimilation of a language or grammar. Following, for example, the fertile concept of collage as a work that assembles different elements and overcomes the illusion of originality by highlighting the difference in what seems a repetition, Oliveira's proceeds could be related to that of other filmmakers such as Paulo Rocha (*A Pousada das Chagas*), António Campos (*Gente da Praia de Vieira*) or João César Monteiro (*Veredas*).

### KEYWORDS

Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera*, pedagogy, Serge Daney, Gilles Deleuze, Alois Riegl, Paulo Rocha, António Reis, Margarida Cordeiro, António Campos, João César Monteiro, Joaquim Pinto, Pedro Costa, Manuela Serra, collage, archaeology, ethnography, transcendence.

## Una eterna modernidad<sup>1</sup>

Cualquier cabo por el que se empiece a recoger la madeja del mejor cine contemporáneo portugués parece llevar a *Acto da Primavera* (Manoel de Oliveira, 1962-63), «o filme onde tudo começo» en palabras de João Mário Grilo (GRILO, 1999: 129), allí donde un cineasta recobró la dignidad y otros dos, António Reis y Paulo Rocha, recibieron una especie de primera comunión. ¿Pero a qué da comienzo *Acto da Primavera*? No parece fácil de definir. Quizás a Oliveira, posiblemente el cineasta que más lo citó, le gustaría escucharlo o leerlo en los conceptos de Deleuze, quien en una ocasión habló de las edades del cine poniendo en relación a Serge Daney con Alois Riegl, al XX con el XIX, al cine con la pintura, a partir de la idea del cine moderno como ese donde se rompe con la «bella totalidad» de lo clásico –de cuya puesta en escena se apoderaron los Estados totalitarios–, lo que depara una tabula rasa que obliga a un regreso al origen (DELEUZE, 1986: 381-389). «¡Comiencen por ver!», decía Deleuze, siguiendo a Daney, comiencen por percibir una imagen, un sonido, por leerlos... ya que es preciso recuperarse de una ceguera, de una sordera, las que impidieron advertir que el secreto tras la puerta se trataba de los campos de exterminio. Esta pedagogía, que el crítico de cine aplicó famosamente a los casos de Godard y Straub, correspondía en las periodizaciones del arte plástico de Riegl a la función de «espiritualizar la naturaleza», haciendo referencia con esto a un ojo que asume la planitud de la imagen y deviene ojo de vidente, ojo espiritual. Cuando João Bénard da Costa se preguntaba –en *Cinema Português?*, Manuel Mozos, 1997– por ese aire de familia que hace del mejor cine portugués una especie de frágil y anónima película ininterrumpida compuesta por imágenes sin profundidad, historias sin psicología y motivos temáticos recurrentes, posiblemente pensara en esta obertura primitiva y moderna de su amigo Oliveira.

Así, podría decirse que *Acto da Primavera* inaugura antes que nada una pedagogía, una disciplina, que ha marcado y sigue marcando al cine portugués. Ciframos aquí, entonces y para empezar, un «antes del estilo», que traduce eso que el poeta Reis encontró de románico en la película (1964: página): «su temática mística, bien alegórica, bien simbólica, incluso laica y realista», «la tonalidad del color, simbólica, casta, “cortada” sin ningún relieve o manierismo frente a los colores naturales», «la monodía de la palabra y su plasticidad», «la valoración de lo arcaico, del anacronismo, de una cierta alquimia medieval e, incluso, de la magia», «la exaltación cándida y lírica de la fantasía», «la simplicidad de la película, [...] su estado inmaduro», «una

atmósfera pictórica, que regresa sustancialmente en la esfera de lo primitivo, en la que hay algo de anguloso, un poco bárbaro y agridulce»... Podríamos a su vez completar, con Deleuze, Daney y Riegl, que lo que viene a anunciar *Acto da Primavera* es que, perdida la capacidad de embellecer la naturaleza, el cine debe admirar con humildad de nuevo la belleza de las cosas, la que se deposita misteriosamente en el mundo, en las palabras, en los hombres.

En este proceso, las máquinas del cine se manifiestan, ganándose la confianza de los habitantes de Curalha para un proyecto que explícitamente trasciende el componente etnográfico, que encuentra su razón de ser en la penetración de capas arqueológicas: la vida de Cristo, su representación según un auto del siglo XVI, la resaca anacrónica que inaugura el medio cinematográfico, que todo lo acoge y todo lo baraja. Hablar de documental y ficción supone rebajar el debate, domesticar un combate. Cuando António Reis concrete su proyecto para el Museu de Imagem e Som, embrión de *Trás-os-Montes*, apuntará la dificultad de prefigurar el resultado de unos trabajos de cine basados en similares choques (REIS, 1974: 24-25): «implicarão uma luta corpo-a-corpo com formas ancestrais e modernas, entre lobos e Peugeot 504, entre arados neolíticos e botijas de gás». Reis y Cordeiro, lejos ideológicamente de Oliveira, irán simplemente más allá en el gesto perforador, lo que supondrá, en sus palabras, dejar de ver cristianos y empezar a ver druidas (REIS, 1977). Aventurando que esa latencia la hubiera podido despertar *Acto da Primavera* a modo de ejercicio mayéutico, la pareja de cineastas no hizo sino enriquecer el magisterio, que en ellos se reconcentra y encarna poéticamente reforzando la idea de reencuentro y resurrección de lo real previo a su transfiguración. Una mirada que piensa, de nuevo, antes que un estilo [«António Reis não foi explicar nada, não foi fazer análises. Foi olhar, e é um olhar de uma grande intensidade», dice a propósito António Bélem Lima (NEVES, coord., 2014: 177)] que Reis y Cordeiro subrayaron en su cine con el movimiento de los niños que descubren la vida –el asombro ante el mundo– en secuencias lúdicas y emocionantes que desembocaron en la pregnante visita-invasión del Observatorio astronómico da Ajuda en Rosa de *Areia* (1989). Precisamente a las estrellas, que nos siguen iluminando una vez extinguidas, a esa luz que nos alumbraba sin llegar a destino, ya se había referido la matriarca Ana en la película homónima de 1982, pero esa noche ya no será la de Reis y Cordeiro, sino la de Pedro Costa, quien, como sus mayores en otras latitudes, encontrará allí su singular manera de ser contemporáneo (AGAMBEN, 2009: 18-29): orientándose en la oscuridad del presente e interpolando

1. Este texto no hubiera sido posible sin la generosidad de Francisco Algarín Navarro y los amigos de Lumière.

su tiempo con otros –pasados que nunca terminan de pasar– para leer de manera distinta, a contracorriente, la Historia.

Salvar lo que está condenado a desaparecer, pues el cine lo permite, para luego realzar esa copia desvaída, fantasmal, de lo real mediante el montaje que entresaca del tiempo irreversible otro muy distinto hecho de supervivencias y anacronismos, tan humano que desarma, intensificador lírico de los juegos de la imaginación y la memoria, lo que evoca en el espectador la perplejidad primera del cineasta ante el rito ancestral herido de muerte. La descripción valdría para películas tan distintas como *Acto da Primavera* (1962-63), *Mudar de Vida* (1966), *Vilarinho das Furnas* (1970), *Trás-os-Montes* (1976), *Veredas* (1978), *O Movimento das Coisas* (1985), es decir, para nombrar algo que relaciona a Oliveira, Rocha, Campos, Reis/Cordeiro, Monteiro, Serra... A todas ellas, y a otras tantas, emparentan algunos gestos primigenios de cámara, las panorámicas que principian un mundo más que una historia, los rituales, el inconsciente acervo poético que transmite un hablar virgen, como recién segregado del ruido natural. De este cine, atento al tiempo y contra la destrucción, se sabe que dibujó mapas físicos y metafísicos, y que sus protagonistas actuaron como una extraña y reincidente sociedad secreta que parecía, en no pocas ocasiones, mandarse mensajes cifrados a través de Acácio de Almeida. La propia existencia de una película como *Encontros* (Piere-Marie Goulet, 2006), donde se concentra toda esta gramática inaugural, tímidas ventanas que se abren sobre un paisaje asaltado por los testimonios y las voces de los cineastas *passeurs y voyageurs* (EISENSCHITZ, 2011), explica mejor que cualquier discurso la alianza entre pedagogía y poética que caracteriza a este trazo estructural del cine portugués, que ofreció ojos y oídos a quienes no tenían quien los mirase ni escuchase (si bien esta relación entre cineastas y lugareños fue una de luces y sombras).

Así, no andamos lejos de una idea de transmisión, principalmente de una actitud; puede que, en el fondo, de un milagro que es necesario ver con los propios ojos, como le ocurriera a Reis y Rocha en el rodaje de Oliveira, como le pasó a Joaquim Pinto en las playas de Furadouro, y a Giacometti luego frente a las imágenes y las canciones de *Mudar de Vida*; todos ellos, entonces, una especie de testigos: como también lo fue Monteiro de las seminales enseñanzas de *Jaime* (António Reis, 1974), la manera de preservar un destino singular y encabalarlo a la historia colectiva de las formas, y más tarde, en la bisagra de su carrera, de la naturalidad contagiosa de *Uma Pedra no Bolso* (Joaquim Pinto, 1988). ¿Azares antes que influencias? Probablemente, pero los primeros, como cuenta João Bénard da Costa en *O Som da Terra a Tremar* (Rita Azevedo Gomes, 1990), es preciso merecerlos. ¿Deseos que se cumplen? También, como el que tuvo Paulo Rocha de rodar los mulos

de carga arrastrando las traineras de pescadores a la playa, como viera en su infancia, y que sólo pudo llevar a cabo más tarde, *last minute rescue*, António Campos en *Gente da Praia de Vieira* (1976). La clave puede descansar simplemente en que tamaña voluntad de regeneración de las potencias primordiales del cine convoca siempre las nociones de comunidad, ya que los esfuerzos de un solo individuo no pueden abarcarla, y comunión, un gozo conjunto como el que disfrutaban las partes autónomas de un mismo cuerpo.

Quedaría por transcribir, sin embargo, otra fértil consecuencia de *Acto da Primavera* que sí tiene que ver con los estilos, ahí donde Oliveira, en su caso, ensayaba la restitución de lo sagrado y lo misterioso a la imagen (palabra incluida, como se sabe); un ambiguo suplemento: de epifanía y elevación pero también de seducción y engaño. Hablamos de otro filo de esa misma pedagogía, que advierte de que el cine existió bajo otras formas antes de su invención, en la experiencia de quien contempla y piensa el mundo en sus constantes de mudanza y fijeza –de materia y memoria–, es decir, que lo antecede un vasto repositorio de ideas y gestos que el cine nacería para transfigurar, para exaltar. Por ello resultaba tan necesario, para recomenzar, nutrirse del legado de las otras artes antes que de un concepto periclitado de representación cinematográfica. Así, que todos los actos y afectos ya hubieran quedado fijados en siglos de teatro, literatura o pintura no quitaba que el cine pudiera insuflarles un último aliento, planteamiento compartido, por ejemplo, por películas como *O Pintor e a Cidade* (1956) del propio Oliveira y *O Construtor de Anjos* (1978), de Luís Noronha da Costa.

Sólo entre planos acontece el más profundo movimiento del cine, leit motiv de *Acto da Primavera* que Oliveira transmite destapando la lejana cercanía entre el pasado y el presente, lo corriente y lo fantástico, la vida y la muerte. Es significativo, en este sentido, que cuando Paulo Rocha y António Campos hablan de este Oliveira autárquico y marginal, lo describan como un artista plástico persiguiendo el trazo exacto. No se daban cuenta, curiosamente, de que al mismo tiempo se estaban explicando a ellos mismos, encarando el futuro, describiendo su propio exilio así como un parecido, en intensidad, deseo de colorear con ficciones lo real. «Ser ao mesmo tempo tão concreto e tão formal» (ROCHA, 1995: 125-6), así certificó Rocha el plus que admiró en el Oliveira de *O Pão*, *Acto da Primavera* y *A Caça*, cercando un más allá de la transparencia que indicaba que un cineasta no debe conformarse con ser sólo un ilusionista, pues su destino lo emparenta más con el del demiurgo abierto al azar y al vértigo ante los materiales a su alcance, «uma quantidade de possibilidades bizarras» (Ídem).

Y es que si la despojamos de vicios semánticos y restricciones históricas, lo que resuena aquí es el fecundo sentido del *collage*, en tanto que obra que entremezcla elementos de diversa procedencia, en tanto que superación del espejismo de la originalidad a partir del trabajo que entresaca la diferencia de lo que en apariencia se repite. Una impureza que en *Acto da Primavera* se proyecta hacia el futuro, tiempo en el que está conjugado su final, brote de vida, resurrección godardiana de la imagen a partir de los restos del archivo intratable (porvenir amenazado como el del recién nacido de *Veredas* o la nueva pareja de *Mudar de Vida*). Según este credo más estético que espiritual puede pensarse con más provecho, por ejemplo, en el aparente giro (más bien una exacerbación de la curiosidad por lo real y su sombra) que Rocha inicia en *A Pousada das Chagas* (1972) –el «auto modernista» (ROCHA, 1995: 135) que revitaliza el Museu de Óbidos a partir de textos, espacios y cuerpos sufrientes que destilan sus humores, deseos y energías–, y cierra en *Si fosse ladrão... roubaba* (2013), celebración libérrima de la virtualidad del propio legado filmico, del que, reventadas sus costuras, ya en amalgama indistinguible obra y vida, se sigue aprendiendo; también en la reapropiación de la cultura popular como resistencia en el primer Monteiro; o servirnos de él para atender a la iluminación de José Manuel Costa cuando observa que los filmes de Campos «são feitos de tudo», «um cinema que se afirma e que se nega como cinema» (COSTA, 2000: 67, 48). Fue precisamente Campos, quien en la no menos pionera *A Invenção do Amor* (1965) expondría, con parecido sentido crítico y moderno al de Oliveira, el resto de máquinas que acompañan a la cámara, esas grabadoras con las que espían a los osados amantes, fuente sonora desde la que se orquestan los contrapuntos de algunas de sus películas más anchas y fecundas, como *Gente da Praia de Vieira*, donde el cine comparece como el Jano bifronte que es, una cara fija en el presente, los testimonios, las denuncias, las opiniones, las escenificaciones; la otra, vuelta al pasado, exhumando la memoria de los habitantes de la zona a partir del remontaje del propio cine de Campos, casi tan perdido, remoto y frágil como los recuerdos más primeros.

¿Qué comienza entonces en *Acto da Primavera*? Nada que ya no hubiera comenzado. En ella se celebra públicamente el cine, su disciplina, su trabajo, la generosidad de su funcionamiento íntimo cuando existe una moral que lo sobrevuela, su acogedora vocación de crisol de los más diversos materiales. De ahí que concite tantas inclinaciones, de ahí que sus espectadores se sientan afortunados, como elegidos. •

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2000). *Antonio Cámos*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- AA.VV. (1981). *Manoel de Oliveira*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa.
- AGAMBEN, Giorgio (2011). *¿Qué es lo contemporáneo?. Desnudez* (17-30). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- DANEY, Serge, OUDART, Jean-Pierre (1977). *Trás-os-Montes. Entretien avec António Reis. Cahiers du Cinéma*, 276, 37-41.
- DELEUZE, Gilles (2014). *Soberanía, disciplina y control en los regímenes de imágenes. El poder. Curso sobre Foucault* (381-389). Buenos Aires: Cactus.
- EISENSCHITZ, Bernard (2011). *Encontros, de Pierre-Marie Goulet. Trafic*, P.O.L., París, 48-52.
- FOLGAR, José María, GONZÁLEZ, Xurxo, PENA, Jaime (coord.) (2004). *Manoel de Oliveira*. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia, Concello de Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- GRILO, João Mário (2006). *O Cinema da Não-Ilusão. Histórias para o cinema português*. Lisboa. Livros Horizonte.
- NEVES, José (coord.) (2014). *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*. Oporto. Dafne Editorial.
- NICOLAU, Joao (coord.) (2005). *João César Monteiro*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- PARSI, Jacques, BAECQUE, Antoine de (1996). *Conversations avec Manoel de Oliveira*. Paris. Cahiers du cinéma/Éditions de l'étoile.
- PARSI, Jacques (dir.) (2001). *Manoel de Oliveira*. París. Centre Pompidou, Edizioni Gabriele Mazzotta, Torino Film Festival.
- REIS, António (1964). Flashback sobre 'Acto da Primavera'. *Lumière*. Recuperado de: [http://www.elumiere.net/especiales/oliveira/01\\_web/15\\_reis\\_oliveira.php](http://www.elumiere.net/especiales/oliveira/01_web/15_reis_oliveira.php)
- REIS, António (1974). «Arquitectura do Nordeste». *Cinéfilo*, abril, 24-25. En CUNHA, Paulo (2009). *O Museu da Imagem e do Som. Catálogo Filminho 2009 - Festa do Cinema Galego e Português*. VN Cerveira/Tomiño, 80-85.
- SILVA, Jorge (coord.) (1996). *Paulo Rocha. O Rio do Ouro*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- TURIGLIATTO, Roberto (coord.) (1995). *Paulo Rocha*. Turín. Lindau.
- (Ediciones GPS, Madrid, 2006). *Escribe de cine, literatura y teatro en Diario de Sevilla*, donde colabora desde el año 2000 y donde edita el blog «News from Home». Colaborador en diversas revistas (Letras de Cine, Cámara Lenta, Lumière, So-Film España) y libros especializados (Claire Denis. Fusión fría).

## ALFONSO CRESPO

Crítico de cine. Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Sevilla y Máster de Historia y Estética de la Cinematografía en la de Valladolid. Autor del libro *Un cine febril. Herzog y El enigma de Kaspar Hauser* (Metropolisiana, Sevilla, 2008), y coordinador del titulado *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales del cine español*