

**CONTRAPLANO CON LA MUERTE**  
**UN FILME FALADO, VAI E VEM, NO QUARTO DA VANDA / OSSOS**

**Glòria Salvadó Corretger**  
**Universitat Pompeu Fabra**  
**gloria.salvado@upf.edu**

**ABSTRACT:** En 1998 Pedro Costa exponía en una entrevista que "*je ne fais pas de contrechamp, parce que ce qu'il y a en face de Nuno [un des personnages de Ossos, habitant le quartier de Fontainhas où a également été tourné No quarto da Vanda], c'est la mort et on ne peu pas la filmer*". Cinco años después de estas declaraciones, dos cineastas también portugueses confrontan el último plano de sus películas con la muerte. El ojo inmóvil de Monteiro en *Vai e vem*, la última imagen de su obra, y la explosión del barco, retenida en un último fotograma estático, de *Um filme falado* de Oliveira recuperan este mismo mecanismo donde la muerte se presenta del lado del espectador en un contraplano imaginado pero no visible. Las coincidencias en los dispositivos tan diferentes que plantean *No quarto da Vanda* (2000), *Vai e vem* (2003) y *Um filme falado* (2003), como la repetición constante de determinadas situaciones en una estructura en espiral sin fin (los paseos en autobús, las salidas del barco para conocer las capitales mediterráneas, la búsqueda compulsiva de restos de heroína entre las páginas de la guía telefónica en la opaca habitación de Vanda), la ansiedad existencial patente en todos los personajes que no comprenden el lugar que ocupan en el mundo, pero que lo aceptan y lo viven, y la contundencia de los dos planos fijos que cierran los filmes de Oliveira y Monteiro, transpiran la necesidad de expresarse de un país, ignorado en el mapa, pero motor de los discursos cinematográficos más radicales, experimentales e innovadores del panorama europeo actual.

## *Un ojo hacia nunca jamás*



*Fig.1. Primer recorrido de la película en autobús por las calles de Lisboa*

La ventana rectangular del final del vehículo parece una pantalla de cine (fig.1). Sentado al final del autobús número 100 que recorre las calles de Lisboa, João Vuvu mira hacia atrás (fig.2). La voz de una joven conocida lo reclama: "*Buenos días, Sr. João. ¿Está mirando hacia el ayer?*".



*Fig.2. En otro recorrido posterior una muchacha le interpela acerca de su interés hacia aquella "pantalla" trasera que le ofrece la ventana del autobús. Se trata del mismo encuadre pero es un momento distinto de la vida de Vuvu.*

Seductor responde: "*En este ayer que fue hoy, sólo se mira para nunca jamás*". Probablemente *para nunca jamás* es hacia donde mira su ojo izquierdo congelado durante más de cuatro minutos<sup>1</sup> en el fotograma final de *Vai e vem*. El ojo azul de João Vuvu, que es a su vez de João de Deus y de João César Monteiro, cierra la filmografía del director portugués (fig.3).



*Fig.3. El ojo vivo queda finalmente congelado en un último fotograma. Un ojo abierto hacia nunca jamás.*

Ese ojo genera gran inquietud: "*No sois vosotros quienes me echáis, soy yo que os condeno a quedaros*", dice João de Deus al final de *A Comedia de Deus* (1995), palabras que también podrían haber acompañado ese momento terminal de la obra de un cínico que conocía su

<sup>1</sup> "No sé lo que es el tiempo. No sé cuál es su verdadera medida, si tiene alguna. La del reloj sé que es falsa: divide al tiempo espacialmente, por fuera. La de las emociones sé también que es falsa: divide, no al tiempo, sino a la sensación de él. La de los sueños es errónea: en ellos rozamos al tiempo, una vez prolongadamente, otra vez deprisa, y lo que vivimos es apresurado o lento conforme alguna propiedad del decorrer cuya naturaleza ignoro". PESSOA, Fernando. Libro del desasosiego. Barcelona: Seix Barral, 1984, p. 306.

inminente fin. Esta mirada enigmática se ofrece sin temor hacia ese nunca jamás que es la muerte.

El espectador se enfrenta solo a este ojo. Se adentra en un tiempo infinito, abstracto. No hay correspondencia de miradas en la película. No existe ningún plano contraplano. La ausencia de diálogo visual interpela directamente al espectador. La mirada a cámara, según Marc Vernet, se produce cuando "*le spectateur aurait l'impression qu'un personnage de la diégese et (ou) un acteur sur le tournage, le regardent directement à sa place, dans la salle de cinéma*"<sup>2</sup>. La fusión del personaje con el actor/director apunta su mirada hacia esta oscura sala de cine. Y no sólo es enigmática, sino también ambigua "*parce qu'il est un compromis entre la bonne et mauvaise rencontre. Aussi trouvera-t-on, dans le film classique, le regard à la camera dans deux types de situations opposées: la rencontre amoureuse et le rendez-vous avec la mort*"<sup>3</sup>. Ese encuentro con la muerte es lo que se produce en este último fotograma de *Vai e vem*. El contraplano del ojo de Monteiro es la muerte, ausente de la imagen, pero presente en la mente del espectador. Estrenada la película, ya difunto su director, el público observa el ojo de un muerto. Vernet sostiene que este tipo de enfrentamiento directo con la imagen de la muerte va estrechamente ligado a la idea del que regresa del "otro lado"<sup>4</sup>. Pero en el caso de *Vai e vem* (2003) se produce justamente lo contrario. Es una puerta que no se abre "desde" sino "hacia" el más allá. Es un puente invisible que se genera entre el ojo del espectador y el ojo azul de Monteiro: "*Ce qui se voit dans le regard à la caméra, c'est invisible, l'Ailleurs, la Mort*"<sup>5</sup>. Este comentario a propósito de Laura de Otto Preminger, concretamente sobre la figura soñada de la protagonista, puede ser aplicado a la mirada final de Monteiro, aunque la muerte contenida en ella se encuentra lejana de aquello espectral. No es soñada ni reminiscente. Es serena, propia de quien acepta una marcha, una desaparición<sup>6</sup>.

### **Ojos hacia la nada**

"*Personne n'y va, personne n'en sort*"<sup>7</sup>. También ansían huir las figuras aletargadas que transitan por las callejuelas lóbregas del barrio de Fontainhas de Pedro Costa. Las imágenes de *No quarto*

---

<sup>2</sup> VERNET, Marc. *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, 1988, p.10.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>4</sup> "*Si les regards à la caméra servent à signifier la bonne rencontre, ils servent également à marquer la mauvaise: l'affrontement mortel. En effet, le regard à la caméra trouve un terrain d'élection dans le film d'aventures (pour le bagarre, le duel), le film policier (l'agression, le règlement de comptes, l'interrogatoire et la victoire final de la loi) et le film fantastique ou d'horreur (le meurtrier). Qui ne se souvient du regard fixe, étrangement inquiétant du monstre créé par Frankenstein? [...] Le regard mortifère est une sorte d'anti-communication puisqu'il s'affirme sans réplique, affichant une superbe imperméabilité aux réactions du vis-à-vis. [...] c'est la figure classique des témoins qui se penchent à la verticale sur celui qui se réveille, qui "revient" de l'autre côté*". *Ibid.*, p.23-24.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>6</sup> Aunque João Bernard da Costa defiende que Monteiro ya tenía pensada la película antes de conocer su enfermedad, en el momento del rodaje de la película el director era consciente de su frágil salud. Vítor Silva Tavares también sostiene que Monteiro albergó esperanzas sobre una posible mejoría hasta el último momento y que incluso llegó a hablar de la posibilidad de llevar a cabo otro proyecto. Aún y así parece muy probable que el director portugués en la fase final de su proyecto, cuando su salud se encontraba ya muy debilitada, pensara que *Vai e vem* podía tratarse de su último film.

<sup>7</sup> MARCHAIS, Dominique. "La vie des morts". *Les inrockuptibles*. Núm. 137 (Del 4 al 10 de febrero de 1998), p. 32.

da Vanda (2000) y *Ossos* (1997) mascullan "Ya que no podemos extraer belleza de la vida, busquemos al menos extraer belleza de no poder extraer belleza de la vida"<sup>8</sup>. Costa se acerca a realidades que se derrumban<sup>9</sup>, a personajes que se descomponen. "C'est pas de morts vivants, c'est de vivants morts, ou presque"<sup>10</sup>. Su desfiguración se estanca en la imagen. Su estatismo se traduce en largos momentos de miradas al vacío<sup>11</sup>. ¿Qué contempla Nuno? ¿Qué vislumbra Tina? ¿Qué observa Clotilde/Vanda? Como en el ojo inmóvil de Monteiro, la muerte se sitúa frente a ellos (fig.4).

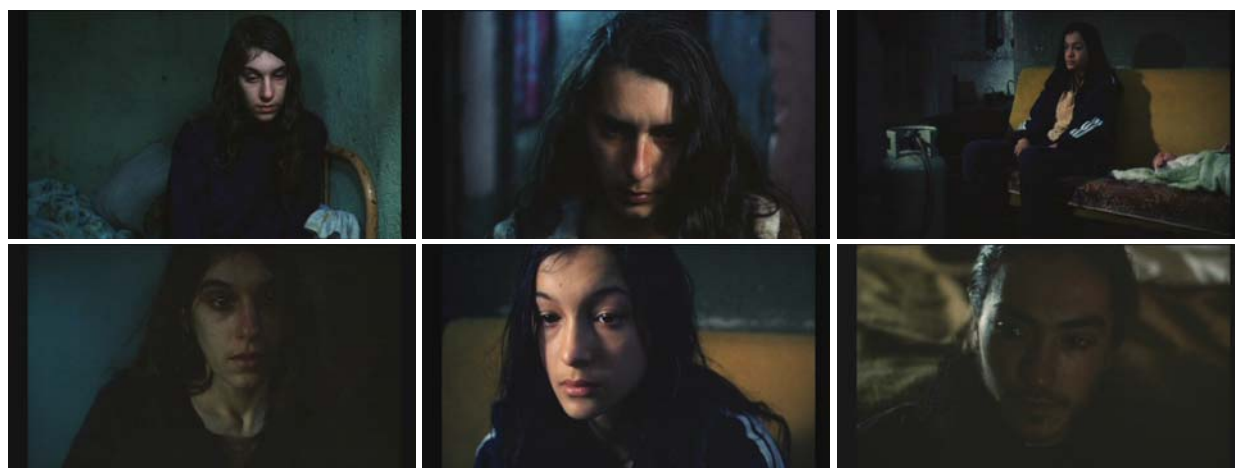


Fig.4. Las miradas de los personajes de *Ossos* se dirigen hacia la nada. Nunca se presenta el contraplano: la muerte ya está en su encuadre.

Ante la imposibilidad de retener esta presencia en un encuadre, el director mantiene en pantalla los rostros retraídos de sus personajes: "Moi, je ne fais pas de contrechamp, parce que ce qu'il y a en face de Nuno, c'est la mort et on ne peut pas filmer"<sup>12</sup>. Nuno no consigue soportar su existencia. Su hijo, el bebé que circula de brazo en brazo a lo largo del film, todavía no conoce su inherente dificultad para vivir que comparte con los habitantes del cine de Pedro Costa / del barrio de Fontainhas. La muerte cerca a estos personajes en la imagen y se pasea por sus contraplanos imaginados. Su expresión recoge esa muerte, esa pasividad ante la incapacidad de vivir. Incluso en los momentos de mayor actividad, ninguno de los personajes vibra con sus quehaceres. Clotilde y Tina, suicida reincidente, son dos cuerpos oscuros que se mueven por una luminosa cocina que no les pertenece, espacio donde no encajan. Sus esbeltas figuras no se integran en este paisaje. Son dos espectros de camino hacia la muerte que consumen sus últimos

<sup>8</sup> PESSOA, F. *Op. cit.*, p. 361.

<sup>9</sup> Jacques Rancière apunta esta idea a propósito de los últimos trabajos del director portugués, *No quarto da Vanda y Onde jaz o teu sorriso?* (en esta última película Pedro Costa filma el montaje de *Sicilia!* De Jean-Marie Straube i Daniéle Huillet): "A arte do cineasta dos corpos inactivos e das cidades em vias de demolição consiste em traçar a frágil linha divisória que os cineastas do corpos erectos e da palavra ativa eliminam, no seu trabalho. [...] O que importa é sentir como ele introduz na crónica de un universo em demolição um pouco de heroísmo das atitudes straubianas. O quarto de Vanda e as ruelas do bairro em vias de demolição são também o palco de uma actividade incessante [...]". RANCIÈRE, Jacques. "Os quartos do cineasta". En: *Onde jaz o teu sorriso?* Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p.139-140.

<sup>10</sup> Declaraciones de Pedro Costa recogidas en una entrevista en MARCHAIS, Dominique, *Op. cit.*, p. 34.

<sup>11</sup> "Sinon, comme on le verra, le regard apparaîtra vide, sans destinataire ou sans objet, perdu dans le vague, noyé dans le rien". Vernet, p. 11.

<sup>12</sup> MARCHAIS, Dominique, *Op. cit.*, p. 34.

momentos en un universo donde todos los que las rodean se encuentran en la misma situación. Se desvanecen. Ya en su verdadero mundo, nada lejano de la ficción que propone Costa, el director tuvo una impresión similar: "*Ce qui est étrange, c'est que je pense avoir croisé Vanda là-bas, dès le début, sans le retenir... c'était une espèce de vision dans une petite rue, comme un fantôme qui passe. [...] Toutes les semaines, je vais voir Vanda et j'ai l'impression qu'elle disparaît peu à peu*"<sup>13</sup>. Son sólo sombras de cuerpos. Intercambiables, sin valor. No importa si el papel a desempeñar es el de amante, hijo, madre o enfermera. Los personajes se cruzan y se mezclan. Se reemplazan existencias sin más. El marido de Clotilde halaga el tacto de la piel de la enfermera que los visita de paso. Y lo hace en la misma cama y encuadre donde unas horas antes se lo decía a su mujer. "*Puedes quedarte con Clotilde*" le dice a un amigo al final del film. Nuno ruega a una amiga prostituta, que no es dueña ni de su propio cuerpo, que le compre a su hijo. Tina es incapaz de ejercer como madre. No soporta ese deber de por vida. Clotilde desearía ser la madre del bebé. Tina sustituye a Clotilde cuando está enferma y no puede acudir a limpiar la casa de la enfermera que termina acostándose con su marido. La espiral no tiene fin. Los personajes no comprenden el lugar que ocupan en el mundo, pero que lo aceptan y lo viven. Y conviven con esa muerte que los persigue, que los acecha en contraplanos inexistentes.

### ***Ojos ante la muerte***

El blanco del barco destaca en la noche oscura en pleno mar. Dos pequeñas siluetas se mantienen estáticas. La imagen resulta inquietante, pues se trata de una madre y una hija vestidas con chaleco salvavidas y preparadas para saltar dentro de un bote que ya ha zarpado y que debería alejarlas de las bombas colocadas en el barco a punto de estallar. Turbación es lo que siente el Capitán de la nave cuando descubre los perfiles de las dos mujeres todavía a bordo (fig.5). Su mirada desencajada, desorbitada, se llena de una luz rojiza. El barco ha explotado, parece que haya llamas en sus ojos. Su mirada queda inmovilizada en un fotograma congelado de su rostro desesperado (fig.6). La banda de sonido no sólo acompaña ese instante sino que va más allá y permite escuchar todas las explosiones y ruidos varios que produce el hundimiento del crucero. La imagen no se mueve, pero el relato fílmico todavía no ha concluido.



*Fig.5. Descubrimiento de las dos siluetas en el barco. Desesperación.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 33-34.



*Fig.6. Las bombas explotan. EL capitán impotente observa. La imagen se congela. El sonido de la explosión continua mientras transcurren los títulos de crédito.*

Ante el rostro de John Malkovich y a través de ese estruendo destructivo se presenta la muerte. El espectador la ve inscrita en sus ojos. En ningún momento se muestra ninguna imagen de la explosión. No existe respuesta visual a la mirada impotente del capitán. Es el espectador quién la imagina, quien la añade, quien la compone en su mente. Así pues, se trata de un dispositivo muy similar al que propone Monteiro en la conclusión de *Vai e vem*. No hay espacio para mostrar la muerte. Es a través de los ojos de un personaje decisivo de la película, aislados en un plano estático final, como el espectador observa esa muerte, la intuye, la entiende.

### ***Ante estos ojos que nos miran***

Pero, ¿de qué modo *la muerte* tiene la capacidad de revelarse con tanta contundencia a partir de una imagen en la cual no participa de forma manifiesta? ¿La idea de muerte se encuentra *delante* de todos estos ojos que no obtienen encuadre de réplica o *está* implícita en las propias imágenes que muestran estas miradas?

Georges Didi-Huberman apunta que "*lo que vemos no vale -no vive- a nuestros ojos más que por lo que nos mira*". Y en *Vai e vem* el ojo de Monteiro *nos mira* de manera literal. A partir de la situación de un observador ante una tumba, expone que "*por un lado, está lo que veo de la tumba, es decir la evidencia de un volumen, en general una masa de piedra [...]. Por el otro, está lo que me mira: y lo que me mira en una situación tal ya no tiene nada de evidente [évident], puesto que, al contrario, se trata de una especie de vaciamiento [...] que ya no concierne en absoluto al mundo del artefacto o el simulacro, un vaciamiento que allí, ante mí, toca lo inevitable por excelencia: a saber, el destino del cuerpo semejante al mío, vaciado de su*

*vida, de su palabra, de sus movimientos, vaciado de su poder de alzar sus ojos hacia mí. Y que sin embargo en un sentido me mira -el sentido ineluctable de la pérdida aquí en obra<sup>14</sup>.*

Este vacío es el que aparece una vez atravesada la literalidad del ojo de Monteiro, el rostro ansioso del capitán de *Um filme falado* y las miradas perdidas de Vanda Duarte/Clotilde, Nuno Vaz/O Pai y Maria Lipkina/Tina en las películas de Costa. Un vacío de muerte (fig.7).



Fig.7. "[...] por un lado, está lo que veo [...]. Por el otro, está lo que me mira [...]". La muerte nos mira en *Vai e vem*, *Ossos*, *Um filme falado*.

El espectador *ve* la imagen (*el volumen*) la evidencia de un encuadre proyectado en una pantalla de una sala de cine donde se pueden observar estas distintas miradas. Pero a su vez, como ante una tumba, está *lo que les mira*, que *no tiene nada de evidente*: la muerte, contenida en estos planos, en su *adentro*<sup>15</sup>. De la mirada a cámara de Monteiro a la mirada del Capitán al barco, a las miradas sin destino de los vecinos del barrio de Fontainhas. El espectador reacciona ante esas miradas, algunas más interpeladoras, provocadoras, otras más interrogativas, del mismo modo que Didi-Huberman describe la reacción más común ante un féretro. Se vacía lo que se ve y se le añade un nuevo significado a partir de como *nos mira*, de como la imagen se erige ante nosotros. No se trata de una mirada literal sino de una mirada conceptual, de una idea que surge de la propia imagen, a partir de lo que contiene y de lo que proyecta. Más allá de los ojos enigmáticos de los personajes, el espectador se siente interpelado por la muerte y reacciona como si estuviera ante una tumba. Así se desprende de las palabras de Didi-Huberman que, aunque se refieran al sentimiento de un hombre ante el *volumen* de una tumba, se ajustan fielmente al pensamiento del espectador ante los fotogramas de estas tres películas portuguesas: "*He aquí por qué la tumba, cuando la veo, me mira hasta lo más recóndito [...], en la medida misma en que me muestra que he perdido ese cuerpo que recoge su fondo. También me mira, desde luego porque impone en mí la imagen imposible de ver de lo que me hará el igual y el semejante de ese cuerpo en mi propio destino futuro de cuerpo vaciándose, yaciendo y desapareciendo rápidamente en un volumen más o menos parecido. Así, ante la tumba, yo mismo me tumbo, me tumbo en la angustia [...]. Es la angustia de mirar hasta el fondo -al lugar- de lo que me mira, la angustia de quedar librado a*

<sup>14</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997, p.19.

<sup>15</sup> "Y he aquí que surge la obsesionante pregunta: cuando vemos lo que está en *frente* a nosotros, ¿por qué siempre nos mira algo que es otra cosa y que impone un *en*, un *adentro*?". *Ibid*, p. 14.

*la cuestión de saber (de hecho: de no saber) en qué se convierte mi propio cuerpo, entre su capacidad de constituir un volumen y la ofrecerse al vacío, la de abrirse*"<sup>16</sup>. El destino del propio cuerpo, su desaparición -literal en el atentado terrorista del film de Oliveira-, esa angustia de mirar hasta el fondo se produce en todas esas imágenes. La abrupta muerte de la madre y la hija en *Um filme falado* despierta en el espectador el recuerdo de que un día morirá. Lo mismo sucede con el ojo de un Monteiro ya muerto cuando se estrena *Vai e vem* y con las miradas perdidas de Tina, Clotilde y O Pai, personajes extraídos de la realidad lisboeta<sup>17</sup>. Así pues, la evocación de la propia muerte no se origina a partir de la identificación con los personajes de la película sino a partir del vaciado de unos encuadres preñados de sentido. Todas ellas están estrechamente vinculadas a la idea pérdida, ya sea por una muerte diegética (madre e hija), extradiegética (el director de la película), por la desaparición de un ser querido (el bebé de Tina en *Ossos*) o, de manera más general, por el vacío existencial que sufren los personajes, perdidos, literalmente, en su laberinto vital. Para Didi-Huberman es fundamental para que una *cosa* nos mire que esté relacionada con la idea de pérdida: "*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*". El espectador se siente mirado, preocupado y asediado por estas imágenes. La muerte implica una pérdida. Estas imágenes presentan una muerte y, en consecuencia, un vacío, a su vez plenamente vinculado a la idea de angustia vital. Pero cabe tener en cuenta que no sólo el contenido de las imágenes es clave para llegar a esta conclusión. También la forma como son presentadas remite a la idea de vacío. Véase si no como dos de los directores de estas tres películas coinciden en utilizar el mismo dispositivo. *Um filme falado* y *Vai e vem* se cierran con un fotograma congelado. La banda de sonido sigue enunciándose pero la imagen se paraliza. Queda suspendida en un momento límite del relato y, al mismo tiempo, de la existencia. La interrupción del movimiento se adhiere a la idea de vacío y provoca también una apertura hacia la muerte, hacia aquello lejano y desconocido, sobre lo que todos especulamos, como ante una tumba. El fotograma congelado en una sala de cine es motivo de horror y angustia. Es muerte. Y es que Monteiro en *Vai e vem* se refiere a la vida y a la muerte pero también a la ilusión cinematográfica<sup>18</sup>. El mecanismo que propone Costa en sus filmes es

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>17</sup> véase *No quarto da Vanda*.

<sup>18</sup> Véanse los siguientes fotogramas extraídos de *Vai e vem*:



diferente. No se trata de llevar el relato lineal a un punto límite, de no retorno, al final de su estructura, si no de construir la narración de manera cíclica. La película está trufada de espacios y situaciones terminales que no culminan en ningún momento. Se mantienen en un punto de constante retorno (fig. 8).



*El autobús / sala de cine proyecta imágenes de Lisboa en su parte trasera. Las butacas de los viajeros / espectadores se mantienen a oscuras mientras la pantalla es el centro del encuadre.*



*Llega la primera asistente que atiende al anuncio puesto en el periódico por João Vuvu. Del encuadre iluminado en el interior de la imagen a las sombras chinas: la muchacha pertenece al mundo de la ilusión cinematográfica al cual Vuvu intenta acceder.*



*João Vuvu y la luminosidad de la imagen cinematográfica integrada en los encuadres. Su silueta recortada es una figura provocadora y bufonesca en el interior de esta pantalla improvisada.*



*Varias de sus asistentes protagonizan "escenas" con Vuvu (los dos primeros fotogramas pertenecen a la misma escena; el tercero es de un momento posterior del film con otra muchacha) como si se tratara de parejas cinematográficas del cine mudo.*



*La representación ante la pantalla llevada al límite: Vuvu y su asistente se disfrazan para interpretar una canción.*



*Finalmente João Vuvu penetra en la imagen fílmica. Se integra en el reencuadre luminoso e interactúa con los personajes que pertenecen a esta no-oscuridad cinematográfica, del mismo modo que João César Monteiro participa en sus propios filmes como personaje.*

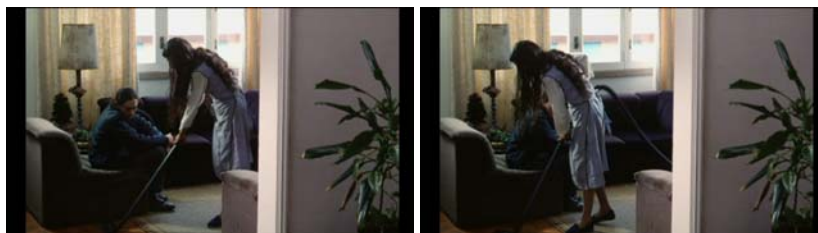


*Fig. 8. Las tres últimas imágenes de Ossos siguen el dispositivo visual utilizado a lo largo de todo el filme: la película se cierra con una mirada vacía ante la nada pero en esta ocasión sí hay un contraplano: el contraplano de Tina es un negro. La muerte.*

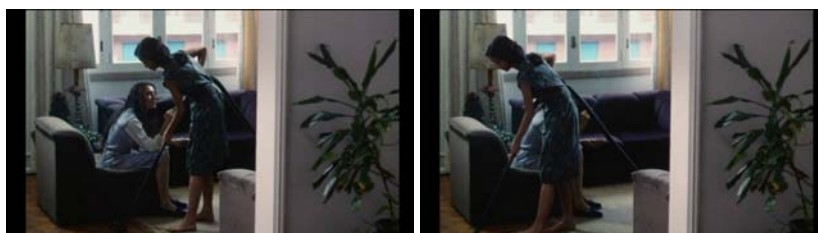
Las miradas perdidas de los personajes se repiten sin fin. Su conjunto refleja una angustia parecida a la que se produce en los finales de *Vai e vem* y *Um filme falado*, pero nace de un dispositivo cinematográfico diferente. La muerte no se mantiene estática en un instante álgido del filme, si no que se muestra dinámica y escurridiza. No se concentra en la intensidad de una única imagen. Atraviesa todos los planos de *Ossos* y *No quarto da Vanda* con una contención desoladora. Así la muerte está presente a lo largo de las dos películas de un modo más tenue pero más uniforme. Se mantiene viva, en movimiento, porque los personajes están ya muertos, son espectros de un universo fantasmal reinado por la oscuridad de la noche.

### ***Circular***

La estructura cíclica y circular de *Ossos* y *No quarto da Vanda* se debe en gran medida a la reiteración de las acciones que llevan a cabo sus personajes, a los momentos repetidos de sus vidas. Si antes hemos afirmado que se trataba de vidas intercambiables, ahora esta idea, unida a la de repetición, aflora en los siguientes fotogramas (**fig. 9** i **fig. 10**):



*Fig. 9. Clotilde / Vanda pasa el aspirador ante los ojos de O Pai / Nuno en una escena inicial de Ossos*



*Fig. 10. En un encuadre idéntico Tina / Maria realiza la misma acción en la segunda mitad del filme. Ahora es Clotilde quien ocupa la posición de Nuno. Los cuerpos / las existencias de estos personajes son intercambiables dentro de estos patrones vitales de repetición.*

Pero no únicamente en *Ossos* se da esta estructura reincidente, también en *Vai e vem* y en *Um filme falado* encontramos marcas de repetición. Cada escala del barco en el que viajan madre e hija en la película de Oliveira se señala con un plano idéntico de la escalera (fig. 11) que conduce al muelle donde descansa el navío; del mismo modo que un fragmento (fig. 12) de la proa del barco surcando el mar nos indica que las mujeres se encuentran a bordo de nuevo. A menudo este encuadre va seguido por otro plano que presenta una composición idéntica en cada ocasión: la madre en cubierta relata a su hija la historia de la vieja Europa (fig. 13). Las miradas de las mujeres se dirigen siempre al mar. Nunca hay encuentro de miradas.



*Fig. 11. El barco hace escala en Atenas*



*Fig. 12. Un idéntico plano del barco evidencia una nueva escala en un puerto y marca el inicio de otro capítulo del viaje y de la Historia de Europa en Um filme falado*



*Fig. 13. Instruyendo sobre Europa. Otro fotograma que se repite para remarcar la reiteración de las acciones a lo largo del viaje*

Del mismo modo, en *Vai e vem* los trayectos en autobús de João Vuvu van puntuando el relato. Después de varias escenas distintas con mujeres cambiantes, aunque con ropas y actitudes similares, Vuvu vuelve al autobús y a su reiterado viaje por Lisboa que lo lleva a espacios ya conocidos por el espectador como el parque. De día y de noche, acompañado o solo, activo o reposado, el esquelético protagonista descansa en su banco (fig. 14).



Fig. 14. Escenas alejadas en la película resuenan en forma de eco.

En las tres películas se produce una repetición constante de determinadas situaciones en una estructura en espiral sin fin (los paseos en autobús, las salidas del barco para conocer las capitales mediterráneas, la búsqueda compulsiva de heroína entre las páginas de la guía telefónica en la opaca habitación de Vanda). Y no sólo de escenarios y acciones, si no, como se evidencia en las imágenes, de composición del cuadro: João Vuvu en *Vai e vem* cambia las muchachas pero repite entornos, estados, encuadre y posición de cámara (fig. 15).



Fig. 15. Juego de mujeres y encuadres en casa de João Vuvu. Cada fotograma pertenece a una escena distinta.

Las repeticiones aparecen vinculadas al movimiento. Los personajes circulan por la estructura del relato pero también por los escenarios en los que viven: las mujeres de *Um filme falado* viajan en barco, João Vuvu pasea en un autobús y los protagonistas de *Ossos* se acercan al centro de Lisboa igualmente en autobús. "Sólo en nuestra actividad encontramos la ilusión capaz de sostener una existencia independiente frente al plan total de las cosas, del que somos una parte

*inerme*" escribe Joseph Conrad en *Nostramo*<sup>19</sup>. El recurso a Conrad no es gratuito si tenemos en cuenta que su literatura de aventuras marinas se adentra en un discurso existencial relacionado con el agua y el mar cercano al que se propone en estas películas<sup>20</sup>. También los filmes de Oliveira y Costa son, de algún modo, películas de mar. *Vai e vem* transcurre en Lisboa -ciudad costera; *Um filme falado* es una aventura en el mar; y *Ossos* y *No quarto da Vanda* se constituyen como películas de barco en el momento en qué el Barrio de Fontainhas se muestra como una embarcación<sup>21</sup> a la deriva en medio de un océano urbano (fig. 16)<sup>22</sup>.



Fig. 16. El barrio de Fontainhas y la última imagen del barco antes de explotar en *Um filme falado*. Ambos encuadres reflejan un espacio aislado a la deriva.

En este sentido, las calles y pasillos de los hogares de Fontainhas son estrechos e inhóspitos como los que conducen al camarote de un barco. Así, el movimiento de escapatoria de la profesora y su hija en el barco se produce en un plano (fig. 17) que establece un claro diálogo con

<sup>19</sup> CONRAD, Joseph. *Nostramo*. Madrid: Alianza, 1991.

<sup>20</sup> "El gran logro de Conrad consiste en haber transformado la experiencia de su vida marinera en metáfora convincente de la existencia humana. El barco se convierte en un microcosmos del mundo humano, en una imagen de la humanidad navegando en el vasto océano de la vida, "flotando en un abismo y en contacto con la inmensidad". CASHFORD, Jules. "Joseph Conrad: Homo duplex". En: CONRAD, Joseph. *El copartícipe secreto*. Girona: Atalanta, 2005, p. 99.

<sup>21</sup> "En *El negro del Narcissus*, el "pequeño mundo" del barco es como "un fragmento separado de la tierra" o un "pequeño planeta [...] cargado de vida", alrededor del cual se unen los abismos del mar y el cielo en una frontera inalcanzable". Su "peregrinación" les lleva a través de una "gran soledad circular" que se desplaza con ellos, siempre cambiante y siempre la misma, que parece vivir con las vidas de los marinos. Desde el punto de vista de Conrad, el viaje por la vida, tanto en tierra como en el mar, es también un ir a la deriva en un mundo donde las marcas de situación pueden desaparecer en cualquier momento, donde traicioneros bancos de arena acechan bajo la superficie y los horizontes se desvanecen en la lejanía [...]. *Ibid.*, p. 100.

<sup>22</sup> En este sentido es interesante el trabajo visual que propone Oliveira ya que filma el mar y la ciudad con los mismos ojos. El mar de agua y el mar de ladrillo se confunden en un mismo horizonte:



otra imagen de *Ossos* (fig. 18) en la cual se da una situación análoga, O Pai aleja a su hijo de su desoladora vida cotidiana. Cada progenitor intenta proteger a su hijo de un peligro apremiante.



*Fig. 17. Um filme falado: debemos huir del barco.*

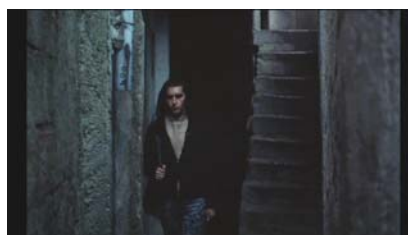


*Fig. 18. Ossos: debemos huir del suburbio.*

En los filmes de Manoel de Oliveira y Pedro Costa los personajes sienten el ahogo de la existencia. Asimismo cabe tener en cuenta que la desesperación y la ansiedad que, en la película de Oliveira, experimentan madre e hija (fig. 19) ante la necesidad de escapar del barco amenazado es de igual intensidad a la que siente Clotilde/Vanda en *Ossos* por huir de la opresión oscura y decadente del Barrio de Fontainhas (fig. 20). La huida laberíntica no ofrece una salida victoriosa sino un final trágico. Angustia vital, desasosiego ante una muerte inminente, tormento ante una muerte lenta y perezosa: el flujo de imágenes e ideas es constante entre ambas películas<sup>23</sup>.



*Fig. 19. Escapada por las escaleras que conducen a borda.*



*Fig. 20. La escalera no conduce a ninguna salida.*

*En ambos casos, las mujeres están condenadas a quedarse en el sitio donde están.*

<sup>23</sup> "En *Nostramo*, la novela sudamericana de Conrad, el doctor Monygham, también culpable de traición, cita como el elemento más peligroso "el opresivo y paralizante sentimiento de pequeñez humana, que es lo que realmente derrota al hombre que lucha contra las fuerzas de la naturaleza, solo, lejos de la vista de sus semejantes". [...] La visión conradiana de la "infinita pequeñez" del género humano es tan acusada que a veces parece que sea la profunda indiferencia de las cosas -imaginada como oscuridad, como desierto, como mar, como nieve- la que socava el propósito de sus personajes de ser leales, e incluso su propia voluntad de existir". *Ibid.*, p. 107 y 108.

### ***Cuando mirando ojos vemos muertos y mirando muertos vemos el mar***

Frank Kermode apunta que "*hay la necesidad de hablar humanamente de la importancia de una vida en relación con él (el tiempo), una necesidad en el momento de la existencia de pertenecer, de estar relacionados con un principio y con un fin*"<sup>24</sup>. Del mismo modo ocurre con un relato cinematográfico y en las películas aquí analizadas confluyen ambas cosas: los personajes se preguntan por su existencia y el filme en sí mismo toma sentido con relación a un principio y a un final.

Dos finales abruptos y un final sin fin. La muerte de un director, la presencia de unos personajes reales, el mar, la muerte, un país ignorado en el mapa y la necesidad de expresar un cúmulo de ideas y de reivindicar una existencia geográfica. Todo ello es motor de los discursos cinematográficos más radicales, experimentales e innovadores del panorama europeo actual sobre los cuales en estas páginas se han apuntado algunas ideas.



Fig. 21. El ojo inmóvil de Monteiro podría ser un únicamente un juego del director. RO-SE-BUD.

<sup>24</sup> KERMODE, Frank. *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa, 1983.