

La isla de Moraes

Paulo Rocha. Portugal. 1984. 100 min. ByN-Color. v.o.s.e.



FICHA TÉCNICA

Título original: *A Ilha de Moraes*.

Título español: *La isla de Moraes*.

Nacionalidad: Portugal. **Año de producción:** 1984.

Dirección: Paulo Rocha.

Guión: Paulo Rocha.

Producción: Suma Filmes.

Productor: José Maria Gomes, Manuel Guanilho, Etsuko Takano, Katsuhiko Takemura.

Fotografía: António Escudeiro, Yoshihiro Kono, Ryoichi Sakai.

Montaje: Masaji Kurokawa, Takao Saotome.

Música: Paulo Brandão.

Sonido: Tsutomu Honda, Mamoru Komar, Akira Kurosu.

Intérpretes: Emiko Akagawa, Adelaide Moraes Costa, Venceslau de Couto, Henrique de Senna Fernandes, Armando Martins Janeira, Ekiji Matsumura, Jakuchô Setouchi, Manuel Teixeira, Yujun Washino, Paulo Rocha.

Duración: 100 min. **Versión:** v.o.s.e. Color y ByN.

SINOPSIS

Retrato fascinado de Wenceslao de Moraes, escritor clave del Orientalismo portugués. Alejándose de su estilo despojado previo para volcarse a formas más clásicas, Rocha filmó durante 14 años entre Japón y Portugal, basándose en las memorias del propio Moraes durante sus cuatro décadas en la isla.

COMENTARIO

¿Qué verdadero motivo podría haber llevado a Paulo Rocha a filmar este «documental» tras el inmenso *tour de force* constituido por el decenio que dedicó a *A Ilha dos Amores*? ¿Qué lleva a un gran autor de «ficción» –y tantos hay y habrá que lo hagan– a «regresar» puntualmente al documento? ¿El deseo de regreso a una simplicidad en la producción –a un equipo pequeño, a la rapidez en la concepción–? ¿El deseo de exorcizar la carga fantasmal acumulada en densos recorridos ficcionales? ¿La voluntad de encontrar el diálogo más directo con lo real o, mejor, de volver a sentir más directamente las barreras de la realidad? ¿El puro y simple deseo de poner el pie en «tierra firme» y con eso volver a pensar en un trayecto, una obra, una forma de mirar? Es obvio que el caso de este filme no agota, o no alcanza la generalidad del fenómeno, tratándose aquí por una vez de una relación íntima, y aparentemente única, con la *ilha* anterior, o sea, de un «par» o de un «reverso» de aquel otro filme. Pero, si hay cuestiones más específicas, no dejan ciertamente de tener que ver con aquellas. En la especificidad de la relación con *A Ilha dos Amores* se espejan también, creo que ejemplarmente, todas esas preguntas. Las preguntas y no las respuestas, una vez que –y estamos ya en el propio terreno de la obra– ni en la película ni en el texto se pueden, en realidad, responder. En *A Ilha de Moraes*, «documental» que no lo es, «simplicidad» que no lo es, «realidad» que no lo es, se suceden todos aquellos temas e incluso todo aquello que estaba ya en el germen de *A Ilha dos Amores*: sin embargo, en su discurso, si algo se multiplica son justamente las preguntas y si se quiere la capacidad de preguntar.

Estamos entonces ante una película que se sitúa en la prolongación de otra y que de ella nace, hipotética, en uno de los contextos enunciados atrás. La razón «específica» será una zambullida en los bastidores de *A Ilha dos Amores*: recorrer los lugares de Moraes, ver los documentos de su obra, de su vida y de su tiempo; ver a aquellos que le vieron, oír a aquellos que lo oyeron, filmar las piedras que tocó. Así se comienza, de hecho, en Tokushima (lugar del fin de Moraes, pero hasta eso es coherente con la idea de retorno, de recorrido simétrico al del filme anterior), en el espacio por excelencia de los documentos (el museo) y siguiendo un proceso lineal de auscultación: la cámara viaja por los cuadernos, las cartas, las fotografías, y Paulo Rocha pregunta sobre Moraes y sobre algunos de esos documentos. Después el espacio se abre y, todavía en Japón, llegará aquel bello plano del río –la entrada de uno de los asombrosos grandes personajes de este filme, la monja budista–, otras preguntas y otros testimonios. Es la primera

Esta programación está sujeta a posibles cambios de horarios

FILMOTECA DE ANDALUCÍA

Medina y Corella, 5 - 14003 Córdoba



sensación de apertura de un lugar –su propia respiración, su clima, su sentir–, antecedendo lo que, poco después, retomado el hilo más o menos cronológico y pasado el punto de partida (Lisboa, la escuela naval) irá a suceder en Macao. Aquí, por algún tiempo, es el lugar el que impera y la película parece prolongar ese primer impulso documental. Procurando el encuentro temporal con la vida y el movimiento propio de ese espacio –y aquí recuerdo lo que dice a propósito de la idea de documental en el catálogo dedicado a Ivens– la intención de Rocha es más bien «dejar que acontezcan» ahí una serie de «claves» sobre la naturaleza de la película, que en muy corto plazo se revelarán ilusorias (o tan sólo cuestionables). La sensación de apertura de este trozo, el gusto por el deambular de la cámara y por la prolongación de la mirada que el descubrimiento geográfico permite, todo eso que tanto crece en esos instantes y que tanto se identifica con la naturaleza documental, es de algún modo llamado a la superficie y está relacionado con los temas centrales de toda esta obra. Macao, lugar de las primeras mujeres de Oriente –tema crucial tanto en esta película como en la anterior–, lugar de la frontera en el trayecto y en el sentir de Moraes (¿habría sido el último de los lugares en el que sentiría un impulso vital?), lugar de él y lugar de Pessanha (y del encuentro que Paulo Rocha protagonizara con Luis Miguel Cintra en *A Ilha dos Amores*), lugar de Camoes y evocación primera de la *Ilha* anterior y del tema subyacente del siglo XVI portugués, es, en realidad, lo que parece constituir el centro y el punto de encuentro de todo en esta película. Parece que hasta cierto punto se constituye, puesto que esa fusión temática tiene lugar, ese suspiro existe, y Rocha lo afirma, inventando el título, *A Ilha de Moraes*. Sólo que... de todo lo que dice encontramos aquí el reverso, este lugar de hipoté-

ticas raíces es tan fugitivo como los otros. Macao, el *no man's land* que Moraes y la película atraviesan, recuerda todos aquellos datos pero no los convierte en auténticas claves. Todos están ahí pero de ninguno se puede decir que la película los privilegie. Ni siquiera hay ninguna razón para pensar que *A Ilha de Moraes* es más ésta que la otra (esa sí, geográficamente auténtica) la de sus últimos días, o incluso la isla de su pensamiento (patria única de Wenceslau de Moraes, según dice el cineasta); tal y como la recoge y la sobrepasa la breve deambulación de la mirada, no habrá muchas más razones para llamar a este filme «documental».

En efecto, todavía en esa secuencia, el gusto por la auscultación del lugar surge súbitamente dislocado por el propio gusto del autor al experimentar físicamente ese lugar (¿o apenas será nuestra propia percepción, que se invierte?). Por lo menos en la escena de los pregones chinos (con Paulo Rocha anticipando, a nivel de sonidos, lo que se escuchará más adelante, en Japón, a nivel de gusto) es evidentemente eso lo que sucede: la figura del autor –que finalmente siempre estuvo ahí– ocupa y moviliza la película en torno a esa experiencia. Sin embargo, de ahí hasta el final, en toda la parte japonesa, no hay duda de que esto se confirma. Es decir, llega entonces a la cumbre la evidencia mayor de esta película, en gran parte destructora del impulso inicial –quien sabe si destructora contra el propio deseo consciente de Rocha–, que es el protagonismo excesivo por parte de su autor y el carácter progresivamente concentrado (y encadenadamente concentrado) de la mirada sobre esa autoconvocada experiencia, sin que ninguna vez se distinga bien si Paulo Rocha se deja cercar o si atrae voluntariamente este cerco, y la verdad es que plano a plano *A Ilha de Moraes* se cierra en torno a su autor –des-

bordando así el origen y el objetivo de la mirada, empujándola hacia el lugar inverso ocupado al inicio: de entrevistador pasa casi a «entrevistado», de «despoletador de la realidad» al objetivo de ésta, de realizador a «dirigido» (¿por él mismo? ¿por el contexto? ¿por Moraes?). Y, paralelamente a esto (y como apoyo de ello), el documental cierra, también, la realidad registrada, la controla, la vuelve más austera –es decir, en el límite, se anula en tanto que tal–: este filme, nos damos cuenta al cabo de algunas escenas, es visto como una exaltación creciente, producto de múltiples identificaciones –la nuestra con el protagonista, la de él con la figura de Moraes, la de todos con ese espacio y ese universo cultural envolvente (o los espacios y universos envolventes)– de acuerdo con un recorrido esencialmente típico de la declarada ficción. Al aproximarse a su final, si aún existe en ella algún margen de lo imponderable, parece ser que pasa a la contradicción, a lo que se dice respecto a las propias reacciones del autor-protagonista. Él, cineasta, se concentra en él, protagonista, en esa carta de sorpresa de lo «real» y la imposibilidad de la huida. Y en eso que se dice en la pregunta del final, o mejor, en la falsa respuesta final: «No me haga preguntas de esas».

Como *A Ilha dos Amores* –todo, dice, parte de ella, pero también no deja de dar vueltas en torno a ella– este es un filme sorbe Portugal y Europa y Oriente, sobre los siglos XVI y XIX, sobre nuestro propio siglo y el cambio –la Tokushima «verde», que la cámara ya no cosecha– sobre la mujer y sobre la muerte, sobre el viaje y el conocimiento, sobre la Historia y los documentos. Al rehacer, de otro modo, el recorrido de esa otra *ilha*, no lleva a cabo, con todo, el cierre de un ciclo. Porque aún en la senda de ese otro filme, se trata de una obra sobre un hombre que justamente descubre que no es posible encerrarse en ese ciclo, y sobre la imposibilidad última de explicar por qué, cómo, con qué objetivo ese ciclo es siempre retomado.

Hojas de la Cinemateca Portuguesa, 19/12/1986.
Publicado en Paulo Rocha. O Rio do Ouro, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa, 1996.
Traducido del portugués por Francisco Algarín Navarro.

Esta programación está sujeta a posibles cambios de horarios