

Manoel de Oliveira

¡Singular trayectoria la de Manoel de Oliveira!

No, no estoy pensando, o no solamente, en el hecho, inhabitual, de que un cineasta siga en activo a los ochenta y siete años. (...) ¿Cuántos cineastas han hecho películas hasta esa edad? Me viene inmediatamente a la memoria Joris Ivens, que tenía noventa años cuando hizo *Une histoire de vent*, pero ningún otro.

Pero mucho más sorprendente es la evolución de su carrera y el reparto de ésta a lo largo de los años. Vemos en su filmografía que de sus diecisiete largometrajes, diez, casi dos tercios, datan de los últimos diez años, y quince de las década de los setenta, ochenta y noventa.

Aparentemente (aunque las apariencias engañen, ya lo explicaré) Manoel de Oliveira "nació" a los sesenta años, o, al menos, a partir de entonces ha hecho lo que se suele llamar una carrera. A los sesenta años, la mayoría de los grandes nombres de la historia del cine ya habían hecho su obra y incluso los que siguieron hasta una edad avanzada (Ford, Lang, Renoir, Dreyer, Vidor, Cukor...) espaciaron considerablemente sus películas. Los espacios en Oliveira están hasta la mitad de los años ochenta. A partir de sus setenta y siete años estrena una película por año, el ritmo de los cineastas antes citados a sus treinta o cuarenta años.

¿Entonces Oliveira es un cineasta tardío?, se preguntará quien no esté al tanto. En absoluto. Empezó muy joven, más que la media. A los dieciocho años figuraba como extra en una película. A los veinte años concebía el proyecto *Douro, faina fluvial*, que se estrenó (tenía veintidós años) en 1931. *Douro*, en su versión de 1931, era una película muda. Manoel de Oliveira es, pues, el único cineasta en activo cuya carrera comenzó en la época muda. (...)

De la década de los cuarenta data el primer largometraje, *Aniki-Bobó*. ¿Qué hizo el cineasta en los años treinta, después de *Douro*? Algunos cortometrajes y numerosos guiones o bosquejos de guiones para los que nunca encontró medios para trasponerlos a la pantalla. Tras *Aniki-Bobó* es aún más extraño. Hubo catorce años de silencio (de 1942 a 1956) durante los que todo el mundo estaba convencido de que Oliveira había abandonado el cine y él mismo admitía que no volvería a rodar. En 1956, un nuevo cortometraje, *O pintor e a cidade*. ¿Vuelta atrás? Sí, pero... Otro cortometraje, *O Pão*, en 1959, y solamente en 1963, a los cincuenta y cuatro años, el segundo largometraje, *Acto da primavera*, y la segunda película de ficción, *A caça*. Dos películas rodadas casi simultáneamente, casi en los mismos lugares, para beneficiarse de la primera subvención que le concedían las instancias oficiales.

Después, un nuevo silencio, esta vez de siete años, apenas interrumpido por otro cortometraje, *As pinturas do meu irmão Julio*, en 1965. Y únicamente en 1970, obtiene un apoyo importante (esta vez de la Fundación Calouste Gulbenkian) y empieza el rodaje de *O passado e o presente*, estrenada en 1972. Desde este momento, la obra de Oliveira, iniciada cuarenta años antes, se desarrolla a un ritmo "normal".

¿Ha habido trayectoria más extraña y dispersa? Dreyer, con quien se le suele comparar, no sufrió tantas interrupciones. Ni siquiera Buñuel paró tanto tiempo en los años decisivos de la vida, en los que se dice que la fuerza creativa está en su apogeo. Y Dreyer y Buñuel hicieron *Gertrud* y *Ese oscuro objeto del deseo* a los setenta y seis años, justamente la edad que tenía Oliveira cuando empezó a hacer una película al año. (...)

Se dice que Oliveira es un cineasta difícil, que se dirige a los "happy few" o a la gente culta, pero que no dice nada al común de los mortales. Que su lugar está en las filmotecas y festivales, para las "ratas" de uno y otro sitio, pero que pocos distribuidores se arriesgan con él. Sin embargo, en el país más hostil (Portugal) *Francisca, Os*

cannibais, *NON*, *ou a vã gloria de mandar* o *Vale Abraão* estuvieron entre los mayores éxitos de taquilla del cine nacional. Se dice que es un cineasta que hace películas muy largas, que se desarrollan interminablemente durante horas y horas. Y se da entonces el ejemplo de *Le Soulier de satin*, de *Amor de perdicão* o de *Vale Abraão*. Sin embargo, pocos cineastas de la talla de Oliveira han realizado tantos cortos y medimétrajes (al menos once), no solamente antes de los años setenta. Volvió al cortometraje en 1983 (*Nice... à propos de Jean Vigo*, y *Lisboa cultural*). Y de los nueve largometrajes de los diez últimos años, seis tienen la duración "clásica" de los 90 minutos. Las películas "enormes" son la excepción y no la regla.

Se dice que es un autor de películas estáticas, en las que los planos duran todo lo que permite la bobina y que la cámara no se mueve. Desafía los límites de la austeridad y los límites de la paciencia del espectador más preparado. Duración de los planos e inmovilidad de la cámara son dos cosas distintas y entre las películas más estáticas de Oliveira están las más "montadas" y en las películas cuyos planos son más largos se encuentran los más hermosos movimientos de cámara de la obra de Oliveira. Se dice que es un cineasta teatral (otros dicen: un cineasta literario) y se cita con frecuencia una idea sobre la que él insistía en los años ochenta según la cual el cine no es más que un medio audiovisual para grabar el teatro. Pero esa idea la defendía Oliveira sobre todo en la primera mitad de los años ochenta. Cuando volvió a la literatura (*Vale Abraão*) o al teatro (*A caixa*) no se puede decir que Oliveira empleara el cine como simple grabadora. Se dice que es un cineasta extremadamente verboso, que se complace en diálogos o monólogos interminables, declamados de forma monocorde por actores inexpresivos. Sin embargo, con la excepción de Luís Miguel Cintra, poco cineasta han cambiado tanto de actores como Oliveira e incluso en el caso de Cintra la gama de sus personajes es de una variedad impresionante. No hay diálogos (sólo canto) en la película ópera *Os canibais*, y pocas obras han empleado así el silencio de los actores. (...)

Se confirma que las características que esgrimen sus detractores no son tales, o no son una constante en su obra y si se manifiestan es únicamente a partir de *Amor de perdicão* o, para ser más exactos, a partir de *Benilde*. El "oliveirismo", en la descripción rápida y resumida que he dado, tiene veinte años. ¿Y antes, que teníamos? Teníamos *Douro*, *faina fluvial*, hecho bajo la expresa influencia de *Berlín*, *sinfonía de una gran ciudad*, que es prácticamente lo contrario de lo que acabo de resumir. (...) Teníamos *Aniki-Bobó*, largometraje de 1942, del que las historias del cine dicen que es el precursor del neorrealismo. (...) Teníamos *O pintor e a cidade*, el documental con el que Oliveira reanuda su actividad. La ciudad es de nuevo Oporto, como en *Douro*, como en *Aniki-Bobó* y la cámara se pasea por las calles, siguiendo la mirada y los lienzos del pintor. En el momento se impuso el parecido con la primera película y nadie se dio verdaderamente cuenta de que la duración de los planos era, por primera vez, muy larga, de hecho inusitada para el cine de la época. Pero literario o teatral son adjetivos sin sentido para este documental sin palabras, como lo serán para la película siguiente, *O pãõ*, en el que la voz está igualmente ausente.

El texto no empieza a adquirir importancia en la obra de Oliveira hasta 1963, con *Acto da primavera*, basado en una obra popular del siglo XVI conservada por la tradición oral. (...) Simultáneamente esa película se hizo *A Caça*, en la que los diálogos son mínimos y hay muchas secuencias que carecen de ellos.

Tenemos *O passado e o presente* en la que hay muchos diálogos y una teatralidad asumida, donde la cámara se desplaza incesantemente, con un extremo virtuosismo y nunca es estática ni "objetiva". Dicho de otra forma, durante cuarenta de sus sesenta años de actividad, las películas de Oliveira no tienen nada que ver con el cliché al que han dado lugar. ¿Es que Oliveira no encontró su estilo hasta sus sesenta y cinco años,

con *Benilde*? ¿O es que hay que buscar la unidad de su obra en otros factores? (...) Cuando se estrenó *A Caixa*, Oliveira dijo que los personajes de esta película eran, en cierta medida, los niños de *Aniki-Bobó* envejecidos. (...) *O dia do desespero*, la obra inmediatamente anterior, se centra en los últimos días de Camilo Castelo Branco, uno de los mejores novelistas portugueses del siglo XIX. La acción se desarrolla en la casa en la que vivió Camilo los últimos años de su vida, en S. Miguel de Seide, en el norte de Portugal. En esa casa Oliveira había filmado, en 1940, el cortometraje *Famalicão*. Y en esta película ya había escenificado el suicidio de Camilo empleando la misma metáfora que en *O dia do desespero*. (...)

Se podrían multiplicar los ejemplos. Pero bastan unos pocos para destacar la continuidad sobre la ruptura. Sin ninguna duda, el cine de Oliveira, o la concepción oliveiriana del cine han cambiado mucho desde 1931. Es cierto que el descubrimiento del valor de la duración del plano y de la estética que conlleva data de 1956 y de *O pintor e a cidade*. Es cierto que el valor dominante conferido a la unidad del punto de vista aparece en 1975 con *Benilde*. Pero estas "rupturas" (epistemológicas o de otro tipo) no afectan, a mis ojos, a la unidad profunda de la obra de Oliveira: unidad temática e unidad obsesiva. Hablaré de esas unidades. (*continuará*).

João Bénard da Costa, *Cinémathèque*, nº 9, primavera 1996.