

# La experiencia directa. Entre el cine del Norte y Japón.

## The direct experience. Between Northern cinema and Japan.

Paulo Rocha

### Cuestionario

1. ¿Qué motivo o motivos lo llevaron a escoger el cine como forma de expresión artística y qué recorrido hizo antes de llegar a la realización?
2. ¿Cómo fue financiada y en qué condiciones se realizó la producción de su primera película?
3. En relación a décadas anteriores, y en particular a la de los 50, ¿considera que hubo una alteración significativa en el cine portugués de los años 60?
4. Ante el cuadro del cine de los años 60, ¿cómo sitúa sus películas de aquel periodo?
5. ¿Considera que sus películas (tanto a nivel de producción, como a nivel estético) tuvieron filiaciones o recibieron influencias de movimientos internacionales?
6. ¿Establece algún paralelo entre las películas que hace hoy y las premisas (estéticas y de producción) del cine portugués de los años 60?
7. ¿Cuáles son, en su opinión, las diez mejores películas portuguesas de la historia?

1. En Oporto, entre los siete y los doce años escribía ficciones, que se hacían eco de mis caóticas lecturas juveniles. Mi padre, «brasileño» de vuelta, y poeta en horas libres, me orientaba para ser escritor. Descubrí el cine en el Trindade, escapándome de las clases del colegio Almeida Garrett. Recuerdo haber visto en aquella época la primera película en color de Kinugasa, que acababa de ganar la palma de oro en Cannes. Empezaba la tentación japonesa...

Vine a estudiar Derecho a Lisboa, donde fui colega de Nuno de Bragança, de Pedro Tamen, de Bénard da Costa, de Alberto Vaz da Silva, gente muy ligada a un cineclub poco convencional, el C.C.C., que funcionaba en el Jardim Cine. Día y noche, empecé a imaginar argumentos de películas. Entre los diecinueve y los veintisiete años debí de hacer un centenar. Me pasaba la vida paseando, mirando las casas y a las personas. Me daba pena que aquella gente muriera, quería parar el río del tiempo. El remedio era hacer películas. Eran ideas muy visuales, ligadas a las casas, y a los espacios concretos. Los personajes se me aparecían como si fueran «almas en pena» de aquellos lugares, y yo estuviera ahí haciendo de médium. Tenía una gran fragilidad física, y todo

se imprimía en mí como en cera caliente. De aquella época me quedaron escenas e imágenes obsesivas que van entrando poco a poco en las películas que hago ahora.

A través del ingeniero Neves Real conocí en Oporto a Manoel de Oliveira, en la época de *O Pão* (1959), en cuyo rodaje me inicié con unas prácticas. Me gustaba mucho lo que hacía Manoel, pese a que no lo podría entender hasta más adelante. Considero que Oporto es una ciudad más cinematográfica que Lisboa: fíjate en António Reis, que también es de ahí, como yo, y no es casualidad. Oporto es una ciudad «dramática» del norte de Europa, donde la imagen nace al mismo tiempo de un acto carnal y de una síntesis de la inteligencia. Lisboa es ya árabe, no quiere ni drama ni teatro, quiere poesía, música de cuerda, pintura de paisaje, fusión lírica, sensualidad depurada. Falta aquí abajo la noción del conflicto dramático, del enfrentamiento cuerpo a cuerpo, del peso de la carne...

No conseguí acabar Derecho. Fui al IDHEC [Institut des Hautes Études Cinématographiques], en París (aunque el SNI había rechazado la carta de presentación reglamentaria). Era la época dorada de la nueva ola, y la Cinemateca estaba llena de gente nueva venida del mundo entero. En el IDHEC estaban Sadoul, Mitry, Varda, Pierre L'Homme, pero la enseñanza era poco inspirada. Quedé en deuda con Renoir, visto y revisto, y empecé a estudiar las películas de Mizoguchi. Conocí en aquella época a mucha gente del cine japonés, que pasaba por París. Actores, técnicos, argumentistas. Me volví poco a poco casi íntimo del gran Kinugasa, y empecé a leerlo todo sobre el extremo oriente, y a aprender la lengua. En el IDHEC estaban Cunha Telles y Costa e Silva. Telles ya tenía mil ideas para el futuro del cine portugués, y hablábamos de ello con Margareta Mangs, una sueca inteligente y de gran corazón que vino a Portugal (casada con António), donde montó *Os Verdes Anos* (1963) y *Mudar de Vida* (1966). Acabado el IDHEC hice prácticas en Viena, en *El cabo atrapado* (*Le caporal épinglé*, 1962), de mi maestro Renoir, y me gustó todavía más el hombre que el artista. Justo después ayudé un poco a hacer *A Caça* (Manoel de Oliveira, 1964), y pronto me di cuenta de que el casi desconocido Manoel era tan grande como el gran Renoir. Por eso no me sorprendí cuando, tantos años más tarde, las capitales del mundo empezaron a descubrir su genio.

2. *Os Verdes Anos* fue la primera obra de las producciones C. Telles. António tenía un poder de convicción impresionante, y escogía muy bien a los colaboradores. Sin contar al cámara francés (Luc Mirot) y a Paulo Renato, era un equipo técnico y artístico de debutantes. El entusiasmo era enorme, pero no teníamos ninguna experiencia. La película costó 600 contos (¿entre diez y doce mil de ahora?). Yo no recibí nada, y los salarios eran modestos. La gasolina era barata... y el ingeniero Gil, de la Ulyssea Filme, quedó fascinado por el dinamismo de Telles y dio algún crédito. Un primo de Rui Gomes entró con cien contos y pico, y Telles hipotecó una casa de su madre, si no recuerdo mal. Más tarde la Vitória Filme avanzó 200 contos sobre los gastos futuros. La película acabó vendiéndose a algunas televisiones extranjeras, cosa que casi debía de cubrir los gastos más grandes. Hoy, el mercado portugués, aunque con más de cien mil espectadores, una vez pagada toda la publicidad ya no deja nada al productor.

3. En los años 50 las películas portuguesas tradicionales habían perdido su público popular, y la gente de las Avenidas Novas (Roma, Estados Unidos) estaba a la espera de otra cosa. Los años 60 dieron una primera respuesta: por un lado las Produções Cunha Telles, ya muy «Nueva Ola», con actores desconocidos, equipos técnicos ligeros, y decorados naturales, de la otra las heroicidades proféticas de Manoel de Oliveira, filmando solo en el campo, y que, vía *Acto da Primavera* (1963), anunciaba ya toda la vanguardia europea de los años 70 y 80: predominio de la escena teatral, redescubrimiento del texto, nuevos rituales. Cuando el cinema novo decidió apoyar a Manoel (una célebre comida en la Casa do Alentejo), estaba creada la dinámica que ha seguido el cine portugués de los últimos veinte años. Sólo faltaba el regreso al estudio, que sería la novedad de la década siguiente.

4-5. Mis películas de los años 60 tienen más que ver con el ambiente general de la ciudad (el fin del Salazarismo, la cultura de las Avenidas Novas), que con el otro cine que se hacía. Yo admiraba a Fernando Lopes, pero las referencias artísticas eran otras. *Os Verdes Anos* tiene muchos homenajes subliminales al cine japonés, pero hay una desesperación suicida casi expresionista que le da un peso y una negrura que vienen de mi experiencia directa de las personas y de los lugares, sin mediaciones artísticas externas. *Os Verdes Anos* era una amable película juvenil y lisboeta sólo en apariencia. *Mudar de Vida* es mi primera tentativa de cine “norteño”. Está rodada en el Furadouro, tierra de mi madre y de mis abuelos. La imagen es pesada y monumental, vuelve a estar cerca de los japoneses y de algún cineasta ruso. Es también una cuestión de experiencia directa: desde pequeño viví subyugado por la fuerza de aquellos pescadores y de aquellos barcos. Es lo contrario de la cultura plástica y literaria de Lisboa. Pero está cerca de la

pintura de Júlio Resende. La colaboración de António Reis, en los diálogos, fue decisiva para conseguir aquel ambiente de violencia hierática. *A Caça*, que yo admiro mucho, fue filmada cerca de ahí.

6. Acabada *Mudar de Vida*, descubrí al mismo tiempo el teatro clásico japonés y el arte de vanguardia. Invitado por la Fundação, de repente tuve que filmar el nuevo Museo de Óbidos. Casi sin pensar, puesto que no había tiempo, avancé por un camino nuevo, que me llevó a *A Pousada das Chagas* (1972).

*A Ilha dos Amores* (1982) es hija de *A Pousada* (e, inconscientemente, de *Acto da Primavera*). *A Ilha* y *A Pousada* son películas-ópera, neokabuki, en las que cada elemento (colores, sueños, formas, palabras, cuerpos) es exacerbado, en una estética del exceso que tiene que ver con ciertos caminos del arte moderno en los que el dispendio de energía intenta refundir los fragmentos de un mundo fracturado. *Le Soulier*, *A Ilha* y *A Pousada* son «autos modernistas», tan cercanos al teatro vicentino como las obras de Glauber Rocha.

*O Desejado* (1987) tendrá que ver con las películas que no hice pero que escribí alrededor de *Os Verdes Anos*, *El río de oro* (*O Rio de Ouro*, 1998), *A Viagem de Inverno*, etc. Vuelven las mismas imágenes obsesivas de las aguas que corren, y el mismo tipo de relaciones humanas. Considero que en el futuro alternaré entre el estilo *Ilha* y el estilo *Verdes Anos*, entre el fresco monumental y la urgencia descompuesta de las pasiones.

7. He vivido diez años en Japón. He visto pocas películas recientes, y de las antiguas me he olvidado mucho. *Francisca* (Manoel de Oliveira, 1981); *Amor de Perdição* (Manoel de Oliveira, 1979); *A Caça* (Manoel de Oliveira, 1964); *Ana* (António Reis y Margarida Cordeiro, 1982); *Trás-os-Montes* (António Reis y Margarida Cordeiro, 1976); *Ninguém Duas Vezes* (Jorge Silva Melo, 1984); *A Canção de Lisboa* (José Cottinelli Telmo, 1933); *Vilarinho das Furnas* (António Campos, 1970); *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964); *Quem Espera por Sapatos de Defunto* (João César Monteiro, 1970). •