

EL “SEBASTIANISMO” DE MANOEL DE OLIVEIRA

Xurxo González Rodríguez

Universidad de Santiago de Compostela

ghrelo@yahoo.es

ABSTRACT: El objetivo de esta comunicación es dar la vuelta al tópico de que pertenecer a un país pequeño supone que sus creadores artísticos únicamente se limitan a reflejar las singularidades con las que se identifica su sociedad. Sirviéndonos de la larga trayectoria cinematográfica de Manoel de Oliveira vemos como la ambición de su genio creador es capaz de subvertir y actualizar corrientes de pensamiento ancestrales muy afincadas en el “ser portugués” y afrontar, con ellas, una temática más universal. Por las constantes reiteraciones formales y temáticas vemos como Oliveira refleja en sus películas cierto “Atlantismo”, una corriente que hacía a los portugueses ver más hacia el horizonte del océano, hacia Ultramar, que hacia el amenazante “León de Castilla”, es decir, España, o un “Saudosismo” en el que se pregunta con melancolía por los tiempos sepultados por el progreso de la humanidad. Pero existe otra corriente más antigua que se hace más patente en sus últimos filmes, coincidiendo –precisamente-, con su elevada edad, me estoy a referir al “Sebastianismo”. Un pensamiento mesiánico del siglo XVI en el que el pueblo luso deseaban la llegada de El-Rei Sebastião tras su muerte funesta en África. A pesar que fue enterrado en suelo portugués sus súbditos confiaban en que todavía seguía vivo y que regresaría triunfal para solucionar los problemas del país. Oliveira recoge el testigo de promover este mito, una tradición de la que formaron parte, a lo largo de distintas épocas, ilustres intelectuales; personajes importantes de la talla de Bandarra, Padre Vieira, Sampaio Bruno, Fernando Pessoa, José Marinho o de José Régio. El cineasta hace suyo este pensamiento para, a través del fantasma del cine, primero hacer un retrato crítico de los problemas seculares de Portugal y, seguidamente, cuestionarse los derroteros de la humanidad de nuestros días.

No me cabe duda de que Portugal sigue siendo para España ese “gran desconocido” y a pesar de los numerosos “reproches” al respecto seguimos teniendo una idea preconcebida muy pobre que no deja más que ser un síntoma de las carencias propiamente españolas¹. Esta consideración es trasladada a todos los ámbitos y el cine no va a ser una excepción. Los aires de superioridad vienen esgrimidos por cuestiones industriales sobre todo en cuestiones cuantificables, pero la cuestión no se queda ahí, ya que no existe grado de comparación en la media de valores artísticos teniendo en cuenta lo reducido de su producción. Tampoco voy a ser tan iluso de desestimar todos los esfuerzos por subsanar una valoración tan poco ecuánime. El mayor de todos fue el reconocer -ya iba siendo hora-, la carrera artística de uno de los creadores cinematográficos más importantes del panorama internacional, estoy hablando de Manoel de Oliveira.

Aún así, en cuestión de este reconocimiento aún quedan muchos lastres de infravaloración. Recientemente la vaporosa crítica cinematográfica galaica –de la que, por desgracia, pertenezco-, comentaba, a propósito de la crítica de *Instinto Básico 2* (2006), que “El mítico cruce de piernas de la Stone ha generado más literatura durante este tiempo que la filmografía (todavía por completar) de Manoel de Oliveira”². Recurrir a este tipo de humor para suplir la falta de inventiva ilustra muy bien eso que se dio en llamar la crisis heurística de la que hace gala la posmodernidad. Pero esta *boutade* es una clara muestra de lo poco estimado el cine de Oliveira en España, donde -según mi apreciación-, más de uno piensa que es un producto sobredimensionado de la cinefilia francesa y que poco, por no decir nada, tiene que decir una voz portuguesa por muchos años que esta tenga. También es de recibo comentar que existen opiniones intermedias donde se le reconoce sus “contenidos” pero se le critica su “punto de vista”, tildándolo de “aristocrático y no admite matices en determinadas cuestiones, de ahí que ni la emigración, ni el paro, ni la precariedad social y las cada vez más profundas

¹ “Mas, aun siendo los dos países vecinos aislados los dos, en cierto modo, del resto de Europa, yo no se que absurdo nos ha mantenido separados en lo espiritual. Y siendo así, ¿a qué se debe este alejamiento espiritual y a esta escasa comunicación de cultura? Creo que puede responderse. A la petulante soberbia española, de una parte, y a la quisquillosa suspicacia portuguesa, de la otra parte. El español, el castellano sobre todo, es desdeñoso y arrogante y el portugués, lo mismo que el gallego, es receloso y susceptible. Aquí se da en desdeñar a Portugal y en tomarlo como blanco de chacotas y burlas, sin conocerlo, y en Portugal hasta hay quien se imagina que aquí se sueña en conquistarlos”. UNAMUNO, Miguel: *Por tierras de España y Portugal*, Madrid, Espasa Calpe, 1964, pp. 15-16.

² WONEMBURGER, César: “Caricatura grotesca”, en *La Voz de Galicia*, 2 de abril de 2006.

diferencias parezcan importarle”³. Vemos como con esta opinión la crítica, en este caso la catalana, es más condescendiente y aunque reconocen que el director portugués es capaz de tratar temas importantes le piden un mayor contacto con la realidad, no sé, quizás pretendan que se parezca más a directores como Ken Loach. En esta comunicación voy a intentar despejar algunas de estas dudas que surgen a la hora de hablar de los temas y los enfoques a los que llegó Manoel de Oliveira.

Antes de nada me gustaría dejar claro un concepto sobre Portugal donde, a pesar de poseer menos kilómetros cuadrados que España, posee cualidades históricas que le llevaron a ver más allá de sus fronteras continentales. Si recordamos los versos de *Lusiadas* de Camões asistimos a un canto en el que se define la teoría del “Atlantismo” que basculó siglos y siglos del devenir luso. Vivir al lado pero de espaldas del “león de Castilla” (España) le hizo apostar por ultramar, por las relaciones marítimas y por los territorios coloniales. Sobre esta base cobró fuerza la misión divina de Portugal de agrupar, bajo una sola bandera, a todo el catolicismo europeo, para luchar contra los musulmanes en lo que se denominó como “O Quinto Império”. El mandato de Dios cobró vida bajo las atribuciones funestas de El-Rei Sebastião que se materializaron con su muerte en la derrota de Alcácer-Quibir en 1578. Un fracaso que, a parte de provocar la incorporación de Portugal bajo la corona de Felipe II, hizo que a nivel popular, ante el anhelo de su vuelta, se mezclase lo histórico y lo religioso acabando por constituirse en una leyenda mesiánica de *O Desejado* en lo que se dio en llamar el “Sebastianismo”. Un movimiento patriótico que se fue inculcando hasta los tuétanos de lo portugués, participando de él, a lo largo de los tiempos, personalidades culturales (como Bandarra, Padre Vieira, Sampaio Bruno, Fernando Pessoa, José Marinho o José Régio) y siendo de capital importancia para reponerse de los continuos reveses de la historia (anexión a España, invasión de los franceses, pérdida de Brasil, el ultimátum de los ingleses, la pérdida de las colonias o la crisis económica actual).

Este repaso histórico es necesario porque vemos como estos contenidos reaparecen constantemente en la filmografía *oliveriana*. Así, desde su ópera prima, *Douro Faina Fluvial* (1931) vemos a un Portugal volcado sobre el mar. Una imagen, la del líquido elemento que será el *leit-motiv* de la mayoría de sus películas ya que, tanto

³ RODRÍGUEZ, Hilario, J.: “El porvenir de Europa”, *Dirigido por...*, nº 334, mayo 2004, pp.24-25.

los ríos como el mar, son canales de comunicación entre países, civilizaciones y mundos⁴. La historia de Portugal será el otro gran contingente que absorben sus obras. Hay filmes que se basan, de manera directa o adaptando obras literarias, en episodios históricos; *Amor de Perdição* (1978), *Francisca* (1981), *Le Soulier de Satin* (1985), *Non, ou A Vã Gloria de Mandar* (1990), *Palavra e Utopía* (2000), *O Quinto Império. Ontem como hoje* (2004). Otros, la mayoría, se convierten en documentos perfectos sobre los distintos y variadas etapas históricas de Portugal que al cineasta le tocó vivir (monarquía, república, dictadura, revolución, democracia). Un paso del tiempo voraz más evidente si tenemos en cuenta el frenesí tecnológico del siglo XX y al que motiva cierta mirada *saudosista* en Oliveira, incorporando constantes elegías por cosas, costumbres y personas que quedaron atrás. De manera curiosa, paralelamente a la apertura política de su país, Manoel de Oliveira también fue incorporando nuevos temas como “savia nutricia” de sus filmes. Así, coincidiendo con la incorporación de actores extranjeros en sus películas Oliveira, desde *Le Soulier de Satin*, fue abriéndose hacia el exterior, tratando temas que trascendían lo meramente local.

Con esta última afirmación no estoy afirmando que anteriormente no los tratase sino que antes los temas estaban predispuestos en clave local. En esta evolución jugó en contra su elevada edad ya que resulta bastante contradictorio ser más ambicioso cuando se llega a los ochenta años. La cuestión biológica es determinante pero también hay que nombrar la depuración de su concepción cinematográfica y las limitaciones económicas de sus producciones. Si nos remontamos a los comienzos de su carrera, vemos como se ciñe a los patrones de las vanguardias históricas y procede a reflejar en sus imágenes la dialéctica del mundo contradictorio de entreguerras. Esa proximidad con la realidad de la que -en la actualidad-, algunos echan de menos, vino derivada del humanismo que transpiró su formación jesuita y por la teoría y la praxis de los modelos del cine experimental que alimentaba su cinefilia. Pero sus largos periodos inactivos se convirtieron en capitales para ir depurando su búsqueda cinematográfica, sobre todo en su concepción respecto a la realidad que se puede aprehender con el cine. A lo largo de este trayecto Oliveira se interesó por los desfavorecidos, por la pobreza, por el paro, por la diferencia de clases, la guerra colonial, las consecuencias negativas del progreso, etc.

⁴ DE OLIVEIRA, Manoel: “Rios da terra, rios da nossa aldeia”, VV. AA.: “Manoel de Oliveira”, *Camões*, nº 12-13, Junio, 2003, pp.55-56 o en DE OLIVEIRA, Manoel: “Rios da terra, rios da nossa aldeia”, Machado, Álvaro (org.): *Manoel de Oliveira*, Cosacfany, São Paulo, 2005, pp. 184-186.

Esta predilección se puede ver en algunos filmes como en *Aniki-Bóbo* (1942), *O Pintor e a Cidade* (1956), *O Pão* (1959), *Acto de Primavera* (1962), *A Caça* (1963) o en proyectos que no pudo llevar a la gran pantalla por su imposibilidad de pasar la censura; *Desemprego* (1934), *Gigantes do Douro* (1934), *A Mulher que passa* (1938), *Saltimbancos* (1944), *O Bairro de Xangai* (1958), *Do Ano 2000 não Passarás* (1958), *A Mulher do Ladrão* (1964). Esta excesiva identificación con contenidos críticos y de denuncia de los problemas de la sociedad fue lo que le llevó a sufrir en propias carnes la represión de Salazar que le acusaba, de manera errónea, de comunista⁵. Sin embargo, toda esta preocupación viene por sus necesidades a la hora de filmar ya que necesitaba un referente de realidad próximo y que no necesitase ningún tipo de aditamento. Pero a pesar de estas limitaciones Oliveira no se pudo mantener alejado de lo que pasaba en el mundo y a comienzos de la década de los sesenta se hizo eco de la Guerra Fría y del temor nuclear primero con la historia futurista de *Do Ano 2000 não Passarás* y, después, con el epílogo final de *Acto de Primavera*, en el que por medio del negativo de *stock-shots* hace referencias al fin del mundo a través del desastre atómico.

Con *Acto de Primavera* Oliveira cierra una etapa que se podría denominar *O Palco dum Povo*, películas englobadas dentro de un término genérico más amplio donde el denominador común son las historias cercanas a la gente del “pueblo”, y pasa a otra que se podría denominar *O Palco da Burguesía*⁶, donde su atención recaerá en las contingencias de la clase alta. Con la base de la tetralogía de los *Amores Frustrados* Oliveira comienza a diseñar retablos con los que poder diseccionar a la clase social que, curiosamente, pertenece. Con este cambio de registro el director luso se interesa por temas “menos reales”. Así comienza a hacer un retrato de las clases dirigentes cuestionándose su moralidad, su conducta, sus pensamientos, su fe, sus prejuicios, sus temores,... Curiosamente este “ajuste de cuentas” se da cuando el sufre las represalias revolucionarias hacia esta clase social en el 1974, requisándole todos sus bienes familiares.

Muy desencantado con su país da paso a su siguiente etapa en las que realiza crónicas desnaturalizadas de los males y los miedos históricos en los que se fundamenta

⁵ CACKOFF, Leon: “Memoria e deconstrução”, Machado, Álvaro (org.): *Manoel de Oliveira*, Op.cit., p.73.

⁶ VASCONCELOS, António-Pedro: “Meio século de cinema” en VV. AA.: *Manoel de Oliveira*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1981, p.26.

Portugal por medio de las películas plenamente históricas -ya referidas-, y de otras que están pegadas a la realidad; como la emigración portuguesa en Francia en *Nice, À propós de Jean Vigo* (1983), la ficción esperpéntica del lumpen lisboeta en *A Caixa* (1994) o las condiciones de vida del rural en *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997). Pero Manoel de Oliveira ya no le interesa mostrar la realidad, su verdad más verosímil es hacer ostensible el mecanismo cinematográfico que fija el teatro. Con estas premisas Oliveira le da valor a la palabra, escenifica conversaciones que cubren elipsis y que le permiten incorporar sus observaciones sobre el mundo. Como si fuera un viejo sabio, la proximidad de su muerte le faculta para contar historias ejemplares y hacer glosas utópicas sobre el destino del mundo, su espíritu combativo ya quedó relegado a los tiempos pasados, ahora está cansado y afronta las cosas con distancia, teorizando, cuestionándose la relatividad de las cosas. Su condición vital, extremadamente longeva, le sirve para actuar como un médium entre la vida y el más allá. Una posición profética que lo ensalza como un “instrumento divino”, una responsabilidad turbadora muy parecida a la que debió sentir, hace casi quinientos años, El-Rei Sebastião.

No es gratuito mostrar esta analogía ya que fruto de esta identificación con este personaje histórico es la realización de una de sus últimas películas realizadas hasta el momento: *O Quinto Império. Ontem coma hoje*⁷. En este filme se ilustra con imágenes de la obra de teatro *El-Rei Sebastião* escrita en 1948 por el dramaturgo y amigo personal del cineasta, José Régio. En ella se relata la noche en la que El-Rei Sebastião toma la decisión de afrontar la misión divina de iniciar una campaña en África que acabará en la batalla que centra *Non, ou A Vã Gloria de Mandar*. En esta película, igual que pasa en los tres actos de la obra de Régio, apenas pasa ninguna acción, su cometido se centra en intentar reflejar las atribuciones del monarca ante los mandatos divinos y la contrariedad que le aportan las opiniones de sus consejeros. Esta dualidad es la que siente el propio Oliveira en sus últimas películas. El cineasta se encuentra agotando, su existencia física busca servir de puente entre el mundo de la muerte y la vida.

A pesar de la parquedad del lenguaje cinematográfico del que hace gala Oliveira, en *O Quinto Império* el cineasta mantiene el suspense o la duda en el espectador si en

⁷ Película difícil de ver ya que fue muy mal acogida por el público. Fue presentada en el Festival de Venecia del 2004 y fue estrenada fugazmente en Portugal y, en muy contadas veces, fue proyectada en España.

verdad es Dios quién está detrás de esta historia. A lo largo de la película esta sospecha está patente por el movimiento de la cámara demiúrgica por la oscuridad, por la luz de la luna que atraviesa la ventana, por los silencios eternos, por algunos trucos *mèlisianos* o por la intensidad de la locura que interpreta el sobrino del director, Ricardo Trepa. La magia de los sueños está ahí coincidiendo con el epígrafe del título de la obra de Régio; “num poema espectacular em tres actos”. En el preámbulo Régio reincide en la “concepción espectacular” comparándola a lo que le sucedió a las figuras bíblicas de Jacob y el Ángel, a Abraham e Isaac o al mismísimo Moisés⁸. Y es que en la cuestión religiosa, concretamente la cristiana, es lo que condiciona toda las reflexiones que irrumpen en la escena, así el propio rey se da en llamar el “Capitán de Deus” que condiciona su actuación en el presente y se devenir futuro. Un encargo que viene incluso a distinguirse entre las exaltaciones de las glorias pasadas del reino, retralléndose hasta el principio, a Alfonso Henriques, el primer rey portugués que consiguió la independencia del país, o la figuras de su abuelo, João II, y su padre, João III, que murió antes de nacer su hijo, El-Rei Sebastião. En la obra de teatro se cantan algunos versos de Camões que da un apunte fatalista a la historia de Portugal, una genealogía de oráculos nihilistas en las que se pueden incorporar primero Régio y, después, Oliveira. De este modo el cineasta participa del grito con el que comienza la obra: “Reino de Portugal!, que estão fazendo de ti os que hoje têm nas mãos o teu governo?”⁹.

Pero claro, para ser digno de Dios tanto El-Rei Sebastião como Oliveira le produce la obligación de “dominar las flaquezas humanas” y ser “fuerte contra las cosas del mundo” para mantener “la pureza de la carne y de la mente”. Oliveira asume el reto e intenta erigirse como el Bandarra del siglo XXI e intenta materializar sus versos de “Oh, quien tivera poder/ para dizer./ Os sonhos que o homem sonha!”. El cineasta a través del “espectro” del cine intenta reflejar no solo los sueños de los hombres de hoy sino también sus pesadillas.

Oliveira práctica un Sebastianismo actualizado. Mantiene la dualidad de este pensamiento oscilando entre lo místico y lo secular, entre lo religioso y lo cotidiano. Sus películas pueden desenvolver historias aparentemente distantes pero están

⁸ RÉGIO, José: *El-Rei Sebastião*, Lisboa, Atlântida, 1949, p.XIV.

⁹ *Ídem*, p.5.

sazonadas con una lista de comentarios en los que el director hace patente su disconformidad ante la situación del mundo y el camino que lleva la humanidad. Con estas glosas desencantadas. Oliveira pretende hacer un doble trabajo; por un lado ser ejemplificante para aleccionar al espectador y, por otra, exhortar sus propios “pecados” ante la proximidad del trance final. Unas expectativas de salvación “milagrosas” que, como para el Sebastianismo tradicional, necesita creer en la resurrección de un “muerto ilustre”. Para Oliveira este camino heroico de volver a creer en lo que está vivo se hace por medio del cine, pero no construyendo una realidad sino “aconsejando” sobre la naturaleza de esa realidad para que el espectador, con su propia experiencia, cierre esa imagen. Y así lo suscribe en la siguiente declaración: “El cine no es la vida, ni una representación de la vida, es un fantasma de la propia vida: las personas ya no son personas, los actos ya no son los actos, las casas ya no son las casas. El cine para mí tiene que ver como –mas que de ver o oír- sugiere. Lo que se ve y lo que se oye es un estímulo para aquello que no ve y ni se oye y, por lo tanto, es más rico. Tal vez sea eso lo que torna a mi cine difícil”¹⁰.

Como conclusión podemos decir que Manoel de Oliveira, a través del contenido de sus películas, fue capaz de ir más allá de su especificidad lusa y traspasar fronteras tratando temas de enorme universalidad. Un deseo que, en la última etapa de su carrera, muestra muchas similitudes con el Sebastianismo, un movimiento basado en la disconformidad y el cuestionamiento de la situación de la sociedad y que espera el cambio de esta a través de la resurrección fantasmal de El-Rei Sebastião. En Oliveira se produce de una manera casi idéntica: critica los problemas que tiene la humanidad de nuestros días con el propósito de lavar “consciencias activas” a través del revivir fantasmagórico que propone la pantalla cinematográfica.

¹⁰ RODRIGUES DA SILVA; “Um homem de fé”, en *Journal das Letras, Artes e Ideas*, nº 735, diciembre, 1998, p.5-7.