

El teatro en el cine de Manoel de Oliveira

The theatre in Manoel de Oliveira's cinema

Luis Miguel Cintra

RESUMEN

En este ensayo, el autor, partiendo de su doble experiencia como actor en los filmes de Manoel de Oliveira, y de espectador, reflexiona sobre la relación del cineasta con el teatro, y su forma de trabajar el espacio, el texto, los actores y el tiempo. Desde *Acto da Primavera*, entendida como un verdadero arte poético, el artículo recorre la obra de Oliveira para mostrar el modo en que sus películas parten del documental para llegar al actor, y con él a la construcción del artificio y la representación como mejor forma para captar la verdad de una realidad misteriosa: la vida humana.

PALABRAS CLAVE

Manoel de Oliveira, teatro, actores, cámara, ficción, documental, distanciamiento, espacio, texto, tiempo.

ABSTRACT

Based on his experience as both an actor and spectator in Manuel de Oliveira's films, the author reflects about the relation of the filmmaker with theatre, and his way of working the space, the texts, the actors and time. From *Acto da Primavera*, conceived as a truly poetic art, this essay visits Oliveira's filmography to show the way in which his films are based in documentary to reach the actor, and how artifice and representation is constructed from there as the best way of capturing the truth of a mysterious reality: the human life.

KEYWORDS

Manoel de Oliveira, theatre, actors, camera, fiction, documentary, distancing effect, space, text, time.

Muchas veces me he encontrado ante la afirmación de que las películas de Manoel de Oliveira son muy teatrales, por lo que me he preguntado sobre la razón de ser de la presencia indelible del teatro en sus filmes. Son cuestiones que me resultan incómodas. No quisiera negar el derecho de meterse en mi oficio, pero yo, que vivo en el teatro desde hace tantos años, no reconozco el teatro en sus películas. Lo que veo en sus películas no es teatro. Y tampoco veo en ellas ni siquiera lo que se llamaría teatro filmado. Lo que veo en ellas es solo cine.

Pero de una cosa por lo menos no hay duda: desde 1963 Manoel de Oliveira se ha servido de textos teatrales para ocho de sus filmes: *Acto da Primavera* (1963), *El pasado y el presente* (*O Passado e o Presente*, 1972), *Benilde o la Virgen Madre* (*Benilde ou a Virgem Mãe*, 1975), *El Zapato de raso* (*Le Soulier de Satin*, 1985), *Mi caso* (*Mon Cas*, 1986), *La caja* (*A Caixa*, 1994), *Inquietud* (*Inquietude*, 1998), *El quinto imperio: hoy como ayer* (*O Quinto Império, ontem como hoje*, 2004). Y en muchas otras películas ha introducido el teatro: *Francisca* (1981), en la que los personajes van al teatro; *Lisboa Cultural* (1983), en la que en el monasterio de los Jerónimos transcurre una representación teatral; *La Divina Comedia* (*A Divina Comédia*, 1991), en la que varios de los personajes locos representan escenas; *Vuelvo a casa* (*Je rentre à la maison*, 2001), en la que el personaje principal es actor y se ven escenas de *Le Roi se Meurt* de Ionesco; y *Oporto de mi infancia* (*Porto da Minha Infância*, 2001), en la que el propio realizador encarna al actor Estêvão Amarante en una escena de teatro. El teatro es realmente un tema de sus películas, y fue una presencia dominante en cierta etapa de su obra, durante los años 70 y 80.

Para mí todo empieza con el *Acto da Primavera*, esa película que considero como un verdadero arte poético y que señala su entrada clara en la producción de ficciones. Es la primera película suya que vi, y quedé deslumbrado (todavía me acuerdo de la emoción que sentí: no quería creer en el milagro). No conocía a nadie que en el cine hubiese mirado tan bien hacia el teatro. Hacia el teatro tal como yo lo entendía: la representación de la vida. Fue ahí donde me volví fiel para siempre a su cine, y es la película que desde siempre entiendo como acto fundador de su obra, a pesar de que llegara ya dentro de la secuencia de muchas otras grandes obras.

Comienza el Acto con las primeras palabras del Evangelio de San Juan dichas en *off* por un campesino: «En el principio era el Verbo. Y el Verbo estaba con Dios. Y el Verbo era Dios. Al principio él estaba con Dios. Todas las cosas fueron hechas por Él y nada de lo que fue hecho fue hecho sin Él. En Él estaba la vida y la vida era la luz de los hombres y la luz resplandece en las tinieblas, pero las tinieblas no lo comprendieron». De aquí sale el tema de la película y al final el de toda la obra del realizador:

la vida como misterio. Y de cómo los hombres no entienden el milagro. Y en cuanto oímos esto vemos imágenes que se dirían de un documental, y que por su yuxtaposición son una representación de la humanidad después del pecado, después de Adán: la paz de la naturaleza original en el pastor con las ovejas, el trabajo en la azada del cavador, la guerra y la violencia en el combate de toros, en el juego de palo, en la aglomeración extraña de la multitud desordenada y los cascos militares (¿para reprimirla?), el curso del tiempo con la vieja de largos cabellos blancos peinándose al paso de la muchacha y, evidentemente, la relación hombre/mujer con la escena entre la joven que veremos hacer de samaritana y su amante ardiendo de deseo. Sí, la mujer, su vanidad y su mentira. Y hasta la boda: ella no estaba con el marido. Y poco a poco se entra en la vida social, gente que se cruza en las calles de la aldea, la plaza donde se leen las noticias, el progreso (con la noticia de la llegada del hombre a la luna), hasta que asistimos al anuncio del teatro: «¡Vengan a ver! ¡Vengan a ver!». Con el anuncio del auto vienen las diversas preparaciones de la función, la construcción del decorado, la distribución del vestuario, los actores dirigiéndose al lugar, la llegada del pueblo que viene a presenciarlo, el público burgués como turista presuntuoso y atontado, hasta la aparición en la pantalla de la propia máquina del cine (o hasta su representación): delante del actor que abrirá la función está la cámara, con el propio Manoel de Oliveira operándola y dando órdenes al operador de sonido para grabar las voces y los ruidos. Finalmente, coronando la pirámide, la pantalla coincide con lo que la cámara de Oliveira ve, llega el plano del propio actor, en un contrapicado que lo ennoblece, dirigiéndose al público, consciente de la responsabilidad del momento, en un tono tan solemne y artificial que casi desentona. Y el actor comienza, casi como un celebrante, definiendo para siempre la razón de ser de esta estructura de producción de sentido: «¡Que contemple esto cualquier pecador!»

En esta secuencia para mí está toda la definición del cine de Oliveira, partiendo del documental hasta llegar al actor, y con él a la construcción del artificio como mejor forma para captar la verdad de una realidad misteriosa: la vida humana. Al inicio de la película, con el texto bíblico superpuesto a la más que construida secuencia de imágenes no escenificadas, está la definición de la materia cinematográfica: el Hombre como creación de Dios y como pecador. A medida que las imágenes se van centrando en la vida de la aldea, es la imagen del Hombre en sociedad, de su relación con los demás, que comienza a representarse, y es en esa imagen que se inserta el Arte, cuando ese hombre pasa a representarse a sí mismo como el Hombre en su ligazón con la visión religiosa que le da sentido delante de los demás hombres, delante de «cualquier pecador». Llega el teatro. Y es delante del teatro que, efectivamente, Oliveira se coloca, o mejor, delante de esta idea de teatro, filmándola, o sea,

filmando al hombre representándose a través de la pasión de Cristo delante de otros, a quienes dejamos de llamar “público” porque pasan a ser personas.

Es a la luz de esta secuencia simbólica, de esta increíblemente bella y sencilla declaración de principios, definida por primera vez en la apertura de este filme (y no me sorprendería que la forma de estar en el mundo de Oliveira lo hubiese llevado a exponerlo, de forma tan clara, en el momento en el que comienza a alejarse del documental para comenzar a escenificar lo que va a filmar), que consigo ver la naturaleza de la presencia del “teatro” en las películas de Oliveira. Y creo que de ahí en adelante su cine, incluso cuando filma novelas o la Historia, nunca dejará completamente de filmar la vida a través de la construcción de un evidente aunque extraño “teatro” que se sirve a veces de textos de teatro propiamente dicho, del escenario de los teatros y de una actuación de los actores a la que se podría llamar “declamada”, pero que por encima de todo es la evidente construcción de una “máscara” o de un proceso de “desnaturalización” de la materia filmada hacia un efecto de distanciamiento del espectador y, a través de eso, sobre todo hacia su responsabilización, para ponerlo a pensar, a ver y a oír la vida de otra manera, transformada o “representada” por sí misma, a ver más lejos de aquello que normalmente vemos, para sentir la necesidad (¿imposible?) de darle un sentido.

Está claro en esa apertura del *Acto da Primavera*, estructurada en la relación del cine con el público, o sea, con la existencia de otros, cómo esta le es fundamental. Para Oliveira hacer un filme es presentarse al mundo y a los demás, es intervenir en la vida. En cierto modo, celebrarla. Como hacen los campesinos en la representación de la Curalha. Y es hacerlo sin trampas, con las reglas del juego al desnudo. Una sala de teatro como “idea” es la exposición misma de esta condición: una platea (personas vivas) delante de un espacio convencional de construcción de artificios (el escenario o la escenografía) donde otras personas vivas (los actores) se exponen disfrazadas (los papeles) para representar la vida que, sin embargo, no deja de estar presente en sus propios cuerpos y en sus almas, que la representan. Se entiende que Manoel de Oliverira recurra al teatro y sus atributos como proceso de su cine, o de su pensamiento artístico. Varias veces vuelve a utilizarlo de forma tan clara como en el *Acto*. En la apertura de *El Zapato de raso* más que nunca, con la entrada del público en el Teatro de San Carlos, los golpes de Molière, la pantalla dentro del propio escenario. En el paso de la primera parte de *Inquietud* a la segunda “historia”, con la *mise-en-abyme* de *Os Imortais* a través de cerrar el telón sobre la representación y los actores, que al final estaban en un escenario (pero que no estaban de hecho en la filmación, como se vuelve evidente con la escena del *picnic*, filmada al aire libre), agradeciendo los aplausos de los personajes de la “historia”

siguiente. En los separadores de las distintas partes de *Mi caso* con la cortina de teatro, máscaras de la comedia y de la tragedia y “claquette”. Pero lo que le interesa no es el teatro. El teatro es un utensilio para una forma suya de “representar”. Que, aunque “representación”, siendo cine, nunca deja de ser la fijación en la imagen de la vida que ha filmado.

Se trata en el fondo de un artificio que es el trabajo de un autor-artista y que como tal se quiere mostrar, que valientemente se deja ver, no permitiendo que el cine se vuelva esa máquina de ilusiones y de fuga de nuestra responsabilidad intelectual de espectadores, en el olvido de nosotros mismos en el que tan maravillosamente el cine puede convertirse. Es más un instrumento, como la luz, la fotografía, los movimientos de cámara, el montaje, hacia un trabajo sobre la vida que el cine puede ser y que, como en el fondo sucede con todas las artes, a su vez es un instrumento que nos es propuesto para una mayor inteligencia de la verdad menos evidente de la propia vida.

¿Y en qué consiste fundamentalmente ese artificio? ¿Por qué reconocemos en esa extrañeza del cine de Oliveira algo a lo que se llama “teatro”?

Creo que en tres puntos: el espacio, el texto, los actores y tal vez el tiempo. Todos notamos cómo la posición de la cámara se hace sentir en este cine. Casi toda la acción filmada se organiza sin coartadas internas a la ficción, en función de la cámara. Igual que en el teatro. Como si el encuadre, más tarde la pantalla, fuese un proscenio. El *súmmum* de esto es la filmación de *Mi caso*, donde, por otro lado, también el proceso del *Acto* se repite: en el momento de felicidad final, cuando Dios cura a Job de la lepra y le da mucha familia en la ciudad ideal, la situación se invierte y desde el escenario se ve la platea donde está la cámara y todo el equipo técnico. La cámara se mira al espejo y muestra el proceso. La cámara tal como quiere que la noten. Y el espacio, más que la ciudad ideal de Job, es la distancia que hay entre la cámara y el actor. Y en la sala de proyección es el público quien estará en el lugar donde ahora vemos la máquina de filmar. Nunca olvidaré el día en el que Oliveira me dijo por primera vez, sobre mi función como actor suyo, algo contrario a lo que diría cualquier realizador: «¡Mire hacia la cámara!». Y otro día (pues nunca da lecciones acabadas) añadió: «Recuerde que cuando usted mira hacia la cámara está mirando hacia la sala de proyección». Nosotros podemos decir: «Nada es más teatral». Sí, porque en el teatro hay un juego en directo con la presencia del público y porque en el teatro nadie en el escenario se olvida de que los espectadores están allí enfrente, en la platea, mirándonos, y en la platea no hay cuarta pared que consiga que alguien se olvide de que los actores están encima o dentro de un escenario, en un lugar convencional de “representación”. ¿Pero será esto lo que se hace en el teatro, representar hacia enfrente?

Muy pocas veces. En el teatro el artificio es lo opuesto: sobre todo nos miramos los unos a los otros para que parezca que el público no está ahí. Pero también los personajes se “encajan” en escena en función de los ojos de los espectadores, como aquí. Es en función de lo que la cámara ve que las figuras se distribuyen en el espacio, y casi nunca por razones internas a la ficción, cosa además que confunde a muchos actores que aprendieron como regla que en el cine la cámara no existe, es el ojo de la cerradura. No es así en este cine. El actor está, como es obvio, y por suerte, representando delante de una cámara, como en el teatro delante del público. ¿Cuántas veces Oliveira falsea las miradas de los actores en una situación cara a cara, en planos de perfil, en función de lo que la cámara ve (para que los ojos de los actores no queden blancos, sin pupila) hasta el punto de desencuadrarlos de tal modo de su relación natural que la ficción del diálogo que traban pasa a ser totalmente artificial? Y es de esto, de esta visión de la cámara, que nos viene la sensación de teatro. Porque si casi siempre la invención del espacio es parecida a la que en el teatro se construye en la relación con la sala, no es esa relación la que se reproduce, sino su reinención con los medios del cine. La distancia del espectador al actor varía con el tamaño del plano, la cámara se mueve durante cada plano o de plano en plano, entra por el espacio de la ficción adentro. Son innumerables las relaciones escenario/platea, tantas como cada plano, que la película va haciendo. Y eso no se hace en el teatro. Y cuando al final de *Benilde* la cámara recula para mostrar que la casa de Régio – en la que en principio transcurre el filme –, era finalmente un decorado dentro de un estudio, decimos que es teatro, pero en ningún escenario se podría construir aquel decorado cerrado ni las figuras se podrían mover así.

Pero no solo es en el espacio de la ficción que la cámara construye o deconstruye, ya que en función de la visión del espectador también se siente la “teatralización” del espacio. Muchas veces es la propia naturaleza del decorado que lo vuelve teatral, falso (y de nuevo se expone la naturaleza de artefacto del filme). Es obviamente eso lo que ocurre en los diferentes decorados de las distintas escenas de *El Zapato de raso*. Curiosamente, cuanto menos el argumento es una obra de teatro, más necesidad de ello puede sentir el realizador: el decorado de *Benilde* no parece fabricado, pero los de *Amor de perdición* (*Amor de Perdição*, 1979) sí. La caja se desarrolla en un “décor” real. En mi caso la filmación de la obra de Régio, si no fuese por su forma expositiva de medio óvalo, casi podría ser un “décor” real, pero la última parte, el *Libro de Job*, es representada en un evidente decorado pintado, por cierto totalmente anacrónico. La escena en la que Ema Paiva en *El valle de Abraham* (*Vale Abraão*, 1993) barre la puerta de la iglesia, ¿es un “décor” verdadero o estamos en un escenario? En *Una película hablada* (*Um filme Falado*, 2003) las pirámides de

Egipto, filmadas en la localización real, (y gracias a eso conozco El Cairo), enfrente de las cuales me encuentro interpretándome a mí mismo con Leonor Silveira, que interpreta a un personaje de ficción, en el juego entre realidad y ficción más divertido que me ha ofrecido en sus muchas películas, ¿no parecen tan falsas como un folleto de agencia de viajes? ¿Y no existe desde siempre, desde las primeras películas, una capacidad y un gusto por “formalizar” los propios paisajes o por desnaturalizar los decorados naturales a través del “cuadro”? ¿Y cuántas veces es el propio color que los teatraliza? ¿La sala de la cena de Piccoli y Bulle Ogier en *Belle Toujours* (2006) puede existir en aquel color? Y quien habla del decorado podría hablar del vestuario, tantas veces de evidente falsedad, como pasa en el teatro.

También el texto que los actores dicen, sus parlamentos, se dice que parecen artificiales como el teatro. ¿Por qué, si en el teatro nadie se queja de ello? Todo, casi siempre, hace Oliveira para que el texto no nos salga, a nosotros actores, “natural”. Ya con otra orden que muchas veces le he oído: «¡Hable alto!». Y es otra vez lo contrario de lo que haría cualquier realizador, que hace todo lo posible para disimular que las frases que el personaje dice no son del actor ni del personaje, son del argumentista. Oliveira suspira por ver en los actores una manera de representar “artificial” porque no quiere ninguna ilusión a través del cine y también porque las palabras literarias son mejores, producto del trabajo de otros artistas. ¿Y qué teatro pone Oliveira en el cine? ¿Qué obras de teatro lleva a la pantalla? Textos que no forman parte del repertorio normal, más “artificiales” de lo que incluso el teatro suele comportar. Todos son textos particularmente elaborados, muchas veces laboriosos y alejados del lenguaje hablado, que es lo opuesto de aquello que se suele considerar adecuado al cine, obras que hasta en el teatro, donde estamos habituados a que los personajes hablen en lenguaje literario, fácilmente serían consideradas irrepresentables. En el *Acto* un texto del siglo XVI a partir de la Biblia y transformado por la tradición hasta el siglo XX, dos obras de Vicente Sanches, tres obras de Régio, dos obras de Prista Monteiro, una obra monumental de Paul Claudel (siete horas de versos). A través de un tipo de dicción no natural a la que se acostumbra a llamar “teatral” y de los propios textos para el teatro que ha escogido, Oliveira construye un cine que se expone como artificial, pero que no lleva el teatro hacia el cine, sino que convierte el teatro en puro artificio distanciado. Inventa un proceso. *A Caixa* de Prista Monteiro está toda ella escrita en un lenguaje que Prista declara que es la reproducción de una variante del habla popular lisboeta, pero que en realidad es un artificialísimo pastiche dialectal. En *Los canibales* (*Os Canibais*, 1988) quiso que el artificio llegase tan lejos que filmó una ópera en decorados naturales y puso a los actores a hacer *play-back*, los privó de su voz, la mayor de las distintas “torturas” a las que me ha sometido, probablemente creyendo

que, cuanto mayor fuese el artificio en la forma de representar, menos artificio yo sería capaz de fabricar para mi presencia en la pantalla, y con más verdad me expondría. Y de hecho, por detrás de la imagen del Job leproso de *Mi caso*, que muchas horas antes de la filmación la maquilladora construía sobre mi piel hasta el punto de dejarme visibles sólo los ojos y la boca, y de la dicción en francés del texto bíblico, o del pseudobrasileño de Vieira, están ahí algunos de los momentos en los que menos me he defendido delante de su máquina de filmar. ¿Pero este gusto de artificializar la palabra en el cine no se extiende también a otros procesos de tratar el texto que no tienen nada que ver con el teatro y a películas que son, por ejemplo, adaptaciones de novelas? En el sentido en que se acusa de “teatral” a su cine, ¿no son tanto o más teatrales los diálogos del propio Oliveira, por ejemplo, en *Non*, o los diálogos de Agustina, por ejemplo, en *El principio de la incertidumbre* (O *Princípio da Incerteza*, 2002), que muchos textos dramáticos? ¿Y será solo por el teatro que Oliveira crea ese efecto en el espectador? La narración de *El valle de Abraham*, las cartas de *Amor de perdición*, efectos propios de la novela que transporta hacia el cine, ¿no distanciarán al espectador o lo encantarán por procesos más responsables que los puros efectos prestados por el teatro?

También se habla de los actores cuando se habla de la presencia del teatro en el cine de Oliveira. Tal vez solo a partir del momento en que Oliveira filmó con grandes actores extranjeros, o por lo menos cuando pasó a filmar también en francés, se dejaron de oír las quejas sobre qué mal interpretaban sus actores, que eran actores de teatro sin técnica de cine, que eran falsos, etc. No creo que haya ningún problema de falta de calidad en la actuación de ningún actor de las películas de Oliveira. Y es un disparate llamar “teatral” a la manera de interpretar de sus actores, incluso en *El Zapato de raso*. En el cine de Oliveira hay –y menos mal y de qué manera–, la presencia del concepto del bien y del mal. Pero nunca sería aplicable a la manera de interpretar de los actores. No hay reglas para la materia que se filma. Ningún actor puede “estar mal” porque “interpretar” en las películas de Oliveira nunca es un medio técnico para hacer nacer la ficción, es decir, para que el espectador se olvide de que está viendo actores y crea que ve personajes. Nunca se ven personajes en sus películas. Se forman tal vez en la cabeza de los espectadores a partir de la forma con la que los actores interpretan sus gestos y dicen sus parlamentos. En unos casos más y en otros menos. Pero lo que la cámara registra son personajes en el acto de representar, como por otro lado es evidente también en el *Acto*. ¿Quién ve en esa inolvidable Virgen María llorando a los pies de Cristo o en la sublime Verónica la propia Virgen y la Verónica, más que dos campesinas de Trás-os-Montes en el acto de la más conmovedora fe? ¿El subtítulo con el que el filme fue anunciado no es: «El pueblo de la Curalha en el Auto de la

Pasión»? Se diría que eso pasa siempre, por definición, en el cine, incluso cuando la representación no parece “teatral”. Sí, pero la diferencia es que, al contrario de lo que pasa en el cine “normal” o “normalizado”, Oliveira convierte eso en un medio de expresión artística y lo da a ver al espectador. Y se diría que también eso pasa en el teatro. Pero no en realidad, porque en el teatro la representación de los actores es el propio lenguaje artístico con el que se dialoga con el espectador, y para que eso pase es indispensable una coherencia de actuación en los actores a la luz de la cual se puede decir que uno está mal y otro bien. En el cine de Oliveira la coherencia del lenguaje artístico viene de la mirada con que el realizador filma a los actores. Y nunca nadie puede ir mal. Por otro lado nadie “va”, todos “son” solo lo que son (tanto como un ser humano). Y como siempre hace Oliveira, también de esto él hace una clara afirmación en el interior de su cine, en *O Dia do Desespero* (1992), cuando pone a Teresa Madruga delante de la cámara diciendo quién es (Teresa Madruga) y cual el personaje que va a interpretar: Ana Plácido. Algunos actores serán más interesantes que otros en su manera de representar, eso sí, pero ver cómo cada uno interpreta, y lo que de ahí transpira de su profunda verdad de seres vivos, es uno de los placeres mayores que nos puede dar este cine. Por eso le es posible a Oliveira obtener de personas que no son actores, y que en el teatro tendrían dificultad en interpretar, momentos sublimes, y de actores profesionales momentos menos interesantes cuando se ayudan de medios técnicos normalizados o estereotipados para actuar. Y le es posible hacer cohabitar en igualdad y en el mismo filme grandes profesionales con principiantes y amateurs. ¿Quién en *Francisca* no encontrará tan sublime a la no actriz Teresa Menezes como a la gran actriz que es Manuela de Freitas? No, no tiene nada que ver con el teatro la manera “artificial” de interpretar en los filmes de Oliveira, incluso cuando se trata de textos de teatro. ¿Alguien creería que está viendo teatro si viese encima de un escenario *Le Soulier de Satin* representada como en la película de Oliveira?

También el tiempo de sus películas, siempre considerado lento, se suele llamar “teatral”. ¿Por qué? ¿Porque en el teatro no existe montaje de imágenes y el tiempo de las acciones no es manipulado por ningún intermediario entre la acción dramática y el espectador? ¿Y porque el cine, si quiere, puede crear dinámicas en las que las dinámicas generadas entre actores, espacio y tiempo de acción son manipuladas por el tiempo de la sucesión de imágenes discontinuas creado por el montaje? Tal vez, pero creo que la cuestión se plantea solo porque el espectador se sorprende con un cine que no le presenta, como de costumbre, todo ya listo para que él lo pueda consumir pasivamente. Este cine se quiere diferente y exige a sí mismo una permanente sorpresa. Oliveira no tiene, y creo que no quiere tener, ni siquiera una manera suya, un estilo. Será

más fácil descubrirle una actitud. Pero hay de hecho en muchas películas de Oliveira, dentro de lo técnicamente posible, un gusto por hacer durar el plano el tiempo que la acción filmada lo pida y de hacer durar la acción filmada el tiempo que ella misma exige. Porque todo en el cine representa sin nunca dejar de ser lo que es. Y eso es contrario a la idea del cine como fábrica de ilusiones, es contrario a la construcción por el ritmo de las imágenes hasta de una "historia", de una secuencia narrativa. Oliveira muy pocas veces, de hecho, se colocará en el lugar del narrador. Tal vez porque no quiere que su función como cineasta sea la de un manipulador de la realidad colocándose fuera de ella y creando un filtro entre la realidad y el espectador. Será como mucho un testigo o interventor en la propia realidad filmada. Manipular la percepción verdadera del tiempo real de las acciones a través de ilusiones construidas por el montaje, tal vez eso no concuerde con el que considero es el objetivo de su cine. Oliveira quiere ver las cosas como son, y como tal vez nunca suelen ser vistas. A mi entender, siempre ha tenido alma de documentalista. Creo que nunca podría ser suyo el gesto de intentar manipular la mirada del espectador, a quien siempre está llamando a la responsabilidad. Su proceso más frecuente es la creación por distintos caminos de un efecto de extrañeza en el espectador para que la realidad fijada en la imagen sea mejor aprehendida o más nos dé cuenta de su propia verdad. No creo que Oliveira haga ningún esfuerzo para provocar que las acciones que filma duren más de lo que es necesario. Lo que pasa es que las filma en el tiempo en que de hecho ocurren, y

no construye tiempo ficticio. Como eso es tan infrecuente en el cine, el efecto que provoca es el de un tiempo demasiado lento para que lo sintamos sin extrañeza. Se diría que el tiempo de la película se hace del encolado de los tiempos internos a cada plano, visto como una unidad; y eso es contrario a lo que suele pasar en el cine. ¿Pero será por este motivo que se transforma en teatro? ¿En el teatro el tiempo es así? No lo creo. El juego de Oliveira con el tiempo real no tiene las reglas del teatro, sino que subvierte las del cine.

Crear distanciamiento en el cine no es solo propio de Oliveira. Muchos otros lo hacen y han hecho. Pero creo que él cree demasiado en el Hombre como para que le pueda gustar más la ficción construida sobre lo real, como es habitual en el cine, que la propia realidad humana. Los procesos que utiliza incluyen el teatro como una de las formas que tienen los hombres de representarse a sí mismos, y recuerdan muchas veces los del teatro, pero no hacen que su cine se vuelva teatro sino que sea más cine. Un cine diferente, de hecho, aplicado por completo a dirigirse, no exactamente como en el teatro uno se dirige al público que esa noche está en la sala, pero de forma idéntica a la de ese pequeño universo, dirigiéndose a la humanidad a la luz de la Historia, al Hombre, como quien habla del hijo de Dios a todos los que Dios creó y con el grado de responsabilidad que eso implica. Discurso de un pecador a los otros pecadores. «¡Contemple esto cualquier pecador!». Como si lo dijera al mundo entero, presente y futuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TURIGLIATTO, Roberto, FINA, Simona (coord.), (2000). *Manoel de Oliveira*. Torino. Torino Film Festival, Associazione cinema giovani.

OLIVEIRA, de Manoel, DA COSTA, João Bénard, (2008). *Manoel de Oliveira : cem anos*. Lisboa. Cinemateca portuguesa-Museu do cinema.

LUIS MIGUEL CINTRA

Actor portugués. En 1973 fundó el Teatro da Cornucópia, con Jorge Silva Melo, con el que ha puesto en escena más de cien obras teatrales. Ha participado en muchas películas del cine portugués, especialmente en las de Manoel de Oliveira: *Le*

Soulier de Satin (1985), *Os Canibais* (1988), *O Dia do Desespero* (1992), *Vale Abraão* (1993), *A Caixa* (1994), *O Convento* (1995), *Inquietude* (1998) o *Palavra e Utopia* (2000).