

# Espejo de Monografías

ISSN: 2660-4213 Número 8, año 2022. URL: espejodemonografias.comunicacionsocial.es

MONOGRAFÍAS DE ACCESO ABIERTO  
OPEN ACCESS MONOGRAPHS

COMUNICACIÓN SOCIAL  
ediciones y publicaciones

ISBN 978-84-17600-50-1

## La identidad europea en las artes audiovisuales (2021)

Javier Figuro Espadas, Roberto Gelado Marcos (editores)

## Separata

## Capítulo 2

### Título del Capítulo

«*Um filme falado* (Manoel de Oliveira, 2003): una clase de historia sobre la identidad de Europa»

### Autoría

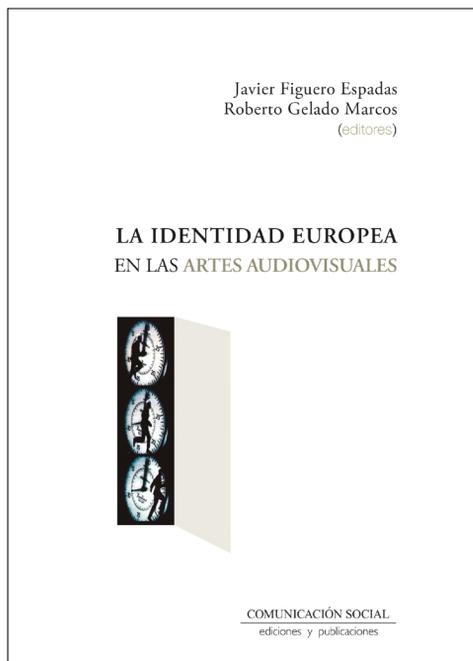
Agustín Gómez  
Nekane Parejo Cerero

### Cómo citar este Capítulo

Gómez, A.; Parejo Cerero, N. (2021): «*Um filme falado* (Manoel de Oliveira, 2003): una clase de historia sobre la identidad de Europa». En Figuro Espadas, J.; Gelado Marcos, R. (eds.), *La identidad europea en las artes audiovisuales*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. ISBN: 978-84-17600-50-1

### D.O.I.:

<https://doi.org/10.52495/c2.emcs.8.c41>



El libro *La identidad europea en las artes audiovisuales* está integrado en la colección «Contextos» de Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

¿Existe una identidad europea?

¿Qué es lo que caracteriza a esa noción de identidad, si es que la hay? Conscientes de que el audiovisual es un potente constructor de significados, los autores que firman estos ocho ensayos abordan dichas construcciones para acercarnos a esa idea identitaria.

Afirmaba Wendy Everett que «la identidad europea y sus cines es múltiple, inestable, y en constante cambio; hecho que, de por sí, explica la fascinación que provoca y constituye, quizás, su fortaleza final».

Es dicha naturaleza cambiante y fascinadora de la identidad europea la que justifica el regreso a su estudio sin pretender encontrar respuestas definitivas.

Los ensayos que conforman *La identidad europea en las artes audiovisuales* buscan ofrecer una radiografía poliédrica de la identidad europea, profundizando en la creación de los imaginarios colectivos de dicha identidad en manifestaciones artísticas como la fotografía, el cine o las series de televisión. Así, sus autores abordan este empeño desde perspectivas variadas que, en su conjunto, ahondan con eficacia en el núcleo constitutivo de la identidad europea actual.

Consulte el lector el sumario de esta obra y sumérjase en la prosa limpia de unos textos que le abrirán la puerta de un viaje cautivador por las artes del audiovisual europeo.

# Sumario

<b>Introducción. Europa ante la encrucijada de su identidad</b>	
<i>por Roberto Gelado Marcos; Javier Figuro Espadas</i> .....	9
<i>Los autores</i> .....	16
<i>Bibliografía</i> .....	22
<b>1. El anhelo de una utopía: El cine postsecular de Robert Guédiguian</b>	
<i>por Pablo Alzola Cerero</i> .....	25
<i>Robert Guédiguian, un cineasta europeo postsecular</i> .....	28
<i>Motivos cristianos en los filmes de Guédiguian</i> .....	31
<i>La necesidad ignorada de Dios</i> .....	39
<i>Bibliografía</i> .....	42
<b>2. Um filme falado (Manoel de Oliveira, 2003): una clase de historia sobre la identidad de Europa</b>	
<i>por Agustín Gómez; Nekane Parejo</i> .....	45
<i>Pasado: Miles de años de civilización</i> .....	49
<i>Presente: diálogos occidentales</i> .....	54
<i>Interpretar el futuro: Que Idade Média é agora?</i> .....	58
<i>Bibliografía</i> .....	62
<b>3. Visiones románticas tardías de Europa: cruzados, La danza de la muerte y la peste en El séptimo sello (Ingmar Bergman, 1957)</b>	
<i>por Ruth Gutiérrez Delgado</i> .....	67
<i>Tiempos históricos y tiempo alegórico: la expresión de la causa del fin</i> .....	71
<i>Revisión del pensamiento religioso, dudas de fe y confesión de los pecados</i> .....	75

<i>Las pinturas sobre tabla, el ajedrez y la danza macabra</i> .....	80
<i>Entre predicadores y flagelantes, la quema de la bruja</i> .....	83
<i>Cruzados, declive de la caballería y pérdida del ideal</i> .....	86
<i>Bibliografía</i> .....	90
<b>4. La percepción como identidad</b>	
<i>por Pilar Irala Hortal</i> .....	95
<i>Cultura, identidad y percepción</i> .....	96
<i>Acercarse a la imagen compartida</i> .....	100
<i>Icono y significado</i> .....	102
<i>El Síndrome de Barthes y análisis de las imágenes</i> .....	105
<i>Conclusiones</i> .....	113
<i>Bibliografía</i> .....	114
<b>5. La metrópolis humanizada: Relaciones estéticas e ideológicas entre <i>Manhatta</i> (1921) y las sinfonías urbanas europeas</b>	
<i>por Jorge Latorre Izquierdo; Marcos Jiménez González</i> .....	119
<i>La inclusión de lo artificial en el paisaje: reciprocidad e influencia artística entre continentes</i> .....	119
<i>La ambigüedad europea frente a la visión optimista estadounidense</i> .....	123
<i>El paradigma americano: en principio fue <i>Manhatta</i> (1921)</i> .....	124
<i>La visión ambigua europea: diferencia entre estilos e identidad cultural</i> .....	127
<i>La escisión alemana</i> .....	129
<i>El optimismo soviético de <i>El hombre de la cámara</i> (1929) en relación con la perspectiva europea y la americana</i> .....	134
<i>Recapitulación</i> .....	138
<i>Bibliografía</i> .....	140
<b>6. Turismo es democracia. Henri Cartier-Bresson y la imagen de Europa en la revista <i>Holiday</i></b>	
<i>por Javier Ortiz-Echagüe; Araceli Rodríguez Mateos</i> .....	145
<i>Europa sigue allí</i> .....	145
<i>Americanos en Europa</i> .....	148
<i>Viajar a través de la cámara</i> .....	151
<i>La cuna de la civilización occidental</i> .....	156
<i>De la revista al libro</i> .....	161

<i>El brillo de Europa</i> .....	162
<i>Viajes, libros y revistas</i> .....	164
<i>Bibliografía</i> .....	166
<b>7. Pillorying the Pillars: the EU identity crisis through the lens of Italian contemporary film and TV drama</b>	
<i>por Paolo Russo</i> .....	171
<i>Destination Italy: the victim paradigm and the clash/encounter of cultures</i> .....	171
<i>In search of an audience</i> .....	178
<i>The real paradigm shift: serial drama</i> .....	181
<i>Pillorying the Pillars: what serial dramas tell us about the crisis of the EU identity</i> .....	188
<i>References</i> .....	191
<b>8. Dos fábulas europeas de Aki Kaurismäki:</b>	
<i>El Havre (2011) y El otro lado de la esperanza (2017)</i> <i>por Antonio Sánchez-Escalonilla</i> .....	195
<i>El Havre (2011). Una fábula desde el extremo occidental del continente</i> .....	196
<i>En el peldaño más bajo de la sociedad</i> .....	198
<i>El puerto como microcosmos europeo</i> .....	200
<i>El espíritu de Jacques Tati</i> .....	203
<i>El otro lado de la esperanza (2017). Una fábula desde el extremo oriental del continente</i> .....	204
<i>Migrantes sumergidos en agua y carbón</i> .....	206
<i>Humor en claroscuro y gastronomía multicultural</i> .....	208
<i>«Hostipitality»: hospitalidad y hostilidad</i> .....	211
<i>Bibliografía</i> .....	212
<b>Los autores</b> .....	215



***Um filme falado* (Manoel de Oliveira, 2003):  
una clase de historia sobre la identidad  
de Europa**

Agustín Gómez  
Nekane Parejo  
Universidad de Málaga

*Um filme falado* es una fábula sobre la historia de Europa, por extensión de Occidente, y su presente. A través del estudio de esta película pretendemos profundizar en la visión que Manoel de Oliveira traza de la Europa contemporánea, después del 11 de septiembre de 2001, y sobre el choque de civilizaciones o lo que se ha denominado como la cartografía de la violencia. La película toma como referente un viaje desde Lisboa a Bombay realizado por Rosa Maria (Leonor Silveira), una profesora portuguesa de historia, y su hija Maria Joana (Filipa de Almeida) a la que va contando algunos de los hechos que han configurado la identidad de Europa a través de mitos, leyendas y realidades históricas, en ocasiones mezclando unas con otras.

La película tiene dos partes. La primera es el viaje por el Mediterráneo, con paradas en Marsella, Nápoles, Atenas y Estambul, y pasado el Canal de Suez en El Cairo y Adén. La segunda parte transcurre en el barco con un diálogo entre tres mujeres —una empresaria francesa (Catherine Deneuve), una modelo italiana retirada (Stefania Sandrelli) y una actriz, cantante y profesora de canto griega (Irene Papas)— y el comandante del barco, un americano de origen polaco (John Malkovich). Esta segunda parte, se enfoca desde el individuo, una Babel lingüística y la decadencia europea.

La profesión de la protagonista, profesora de historia en la Universidad de Lisboa, es relevante porque Oliveira eleva el relato histórico que sirve de hilo conductor a un estatuto de

credibilidad. Como asesor contó con João Francisco Marques, sacerdote y profesor de historia, quien fue colaborador literario e histórico, además de en ésta, en las películas de Oliveira *Lisboa Cultural* (1983), *Non ou vã glória de mandar* (1990), *Divina Comédia* (1991) y especialmente en *Palavra e Utopia* (2000), donde actuó, centrada en la vida de padre António Vieira (Oliveira Ramos *et al.*, 2001: 11).

De ellas es especialmente relevante *Non ou vã glória de mandar* porque guarda algunos paralelismos formales con *Um filme falado*. En esa es un alférez, Cabrita (Luís Miguel Cintra), quien va contando a otros soldados algunos aspectos de la historia de Portugal, todos ellos con un resultado negativo para los portugueses.<sup>1</sup> La película termina con la muerte de Cabrita el 25 de abril de 1974, fecha que pone fin a la dictadura de Salazar. Esto le sirve para señalar que los descubrimientos portugueses están en el nivel de la dádiva, lo que aportaron a la humanidad. La clase de historia y el trágico final de su protagonista va en paralelo a *Um filme falado*, en donde cambian los interlocutores —una madre a su hija *vs.* un soldado a otros soldados—, pero hay otras conexiones.<sup>2</sup> Si *Non ou vã glória de*

---

<sup>1</sup> La película alterna los comentarios de los soldados iniciados por el alférez que fue estudiante de historia en la universidad, con flashback de los acontecimientos históricos, desde la inútil lucha de Viriato contra los romanos; el desastre del intento de expansión del rey Sebastião, su muerte en Alcazarquivir y la invención del sebastianismo; el fracaso de construir un reino ibérico; y finalmente la pérdida de las colonias africanas (Castelo, 2015: 146).

<sup>2</sup> Esta película generó un interesante debate a partir de la «Carta abierta a Manoel de Oliveira» por parte del historiador Luis Felipe de Alencastro (1999) en el que criticaba la ausencia de referencias al esclavismo portugués y la respuesta del director «Manoel de Oliveira responde a Alencastro» (2000) en la que se defendía señalando que el esclavismo era aceptado en todo el mundo y que no se puede mirar al pasado con la mentalidad del presente. Para toda esta discusión véase León Contreras (2012). En *Non ou vã glória de mandar*, el pensamiento humanista de Oliveira se expresa cuando en boca de Cabrita dice que las conquistas territoriales sirven de poco, lo importante, o lo que queda para la humanidad, no es lo que se quita sino lo que se da. En su repaso señala que de los imperios griegos o romanos solo quedan las ruinas, pero dejaron su desarrollo cultural.

*mandar* es una reflexión sobre la identidad de Portugal después de la Revolución de los Claveles, *Um filme falado* podríamos situarla como un paso adelante al centrarse en la identidad de Occidente, dejando a Portugal en un segundo plano, resaltando algunos aspectos negativos, principalmente la construcción de los países a través de las guerras y en el caso que nos ocupa con el 11 de septiembre como telón de fondo.

El que el hilo conductor de ambas películas sea una profesora universitaria y un alférez que estudió historia nos lleva al problema de la relación entre cine e historia. Aunque no es este el espacio para tratar un tema tan extenso y que tanta literatura ha generado, señalaremos únicamente que la historiografía ha resaltado la desconfianza que los historiadores suelen mostrar en relación a la debilidad discursiva del audiovisual para hacer historia. Para que este aspecto sea aceptable, nos dice Pierre Sorlin, la película debe entrar en el campo de lo lingüístico, hacer que se conviertan en textos ilustrados, incluso aunque se produzca una «indiferencia respecto a las imágenes» (Sorlin, 2008: 19). Aunque esta práctica está más extendida en el documental, no es ajena a la ficción y nos atrevemos a decir que Manoel de Oliveira es uno de sus grandes valedores.

No hay que perder de vista que entre las características que mejor definen el cine de Oliveira se encuentra la palabra como «recurso narrativo» predilecto (Pianco, 2017a: 45), hasta el punto que se ha definido su cine como «palabra filmada» o a él como el «cineasta de las palabras» (Cruz, 2004: 190, 193-195). De esta manera, a pesar del modelo elegido de pregunta-respuesta, aunque las primeras las realiza de forma inocente su pequeña hija, incluso si bien algunas de las respuestas parten de una historia adobada de mitos, fábulas y leyendas con hechos más o menos irrefutables, en el primer tramo del filme construye un relato que pretende transmitir al espectador una sensación de veracidad. Esta parte, vinculada con el pasado, podemos considerarla como una puesta en escena de lo histórico, mientras que la segunda, relacionada con el presente, será la de la opinión a través de la experiencia. Hay que tener en cuenta, además, que en el recorrido por el Mediterráneo, la voz

de Rosa Maria no tendrá réplica. El único diálogo lo mantendrá con Nicolaus (Nikos Hatzopoulos), un sacerdote ortodoxo de Atenas, pero para que este la ilustre con sus conocimientos. Por otro lado, además de sus palabras dirigidas a su hija, solo escucharemos las explicaciones de los cicerones en Pompeya y en Santa Sofía a los turistas, lo que más o menos se iguala con lo que ella cuenta a su hija, o Nicolaus a ella. Dicho de otra manera, son monólogos o explicaciones sin réplica.

Otra de las cuestiones que vamos a encontrar en esta película es lo concerniente a la dimensión nacional y transnacional en la obra de Oliveira. En sus orígenes cinematográficos tuvo una mirada local hacia el Duero y Oporto, que no perderá,<sup>3</sup> para pasar por otra nacional y llegar hasta una transnacional en la que deja ver su visión más universalista, no exenta de ciertas decepciones por la evolución geopolítica de la globalización.

Iván Villarrea (2016: 106) se refiere al cine de Oliveira considerándolo simultáneamente como un autor nacional y global, lo que Tiago Baptista (2009: 314) describe como «un cine hecho con la mirada puesta en el exterior, pero sin apartarse nunca de la realidad cultural de su país de origen».

Carolin Overhoff Ferreira (2012: 213-241) se refiere, en el centenario del director portugués, a su vocación universalista y la tensión que el legado judeocristiano tiene con la actual cultura de Occidente. Igualmente señala que existe a lo largo de su producción cinematográfica una serie de oscilaciones entre lo local/nacional, supranacional/transnacional y lo global. En esta última se encontraría *Um filme falado* que vendría a coincidir con su idealización camoniana y vieiriana como forma positiva de una globalización que une a las personas.

---

<sup>3</sup> Su primera película fue el documental *Douro, faina fluvial* (1931) en la órbita de las sinfonías de las ciudades de los años 20, y como colofón a sus películas de espacio local estaría *Porto da minha infância* (2001), que en clave autobiográfica y memoria histórica despliega su habitual humanismo, en esta ocasión a las transformaciones que desintegran parte del legado cultural. Véase (Gómez, 2011; Soares, 2016).

En la misma dirección, William Pianco (2017a: 46) ha planteado la existencia de dos épocas en el cine de Oliveira, una primera de carácter nacional y otra a partir de 1980 que denomina transnacional y que vino fundamentalmente por las producciones internacionales. Naturalmente, *Um filme falado* pertenece a este segundo periodo, e incluso podemos decir que es la obra que mejor representa este modelo de cine transnacional.

Igualmente, esta película se ha situado dentro de un grupo de seis obras sobre la identidad portuguesa, sus políticas imperialistas y religiosas (Ferreira, 2008: 2). Se trata de *Le Soulier de Satin* (1985); *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990); *Palavra e Utopia* (2000); *Um Filme Falado* (2003); *O Quinto Império* (2004); *Cristovão Colombo-O Enigma* (2007). Una de las diferencias que encontramos es que en la película aquí analizada la cuestión religiosa y la globalidad toman un mayor protagonismo.

A estas referencias hay que añadir la de Gilberto Carvalho de Oliveira (2012: 65) que vincula esta obra con la estética kantiana de lo sublime. Según él, aporta un discurso relacionado con la «estética del dolor», con el propósito de transmitir la idea del choque de civilizaciones en la que se situaría en una posición prooccidental, incluso, como señala el profesor brasileño, se trata de «la primera transposición a la gran pantalla de las cuestiones planteadas por los atentados terroristas en septiembre de 2001».

### *Pasado: Miles de años de civilización*

Un barco sale de un puerto mientras en tierra un grupo de personas agitan sus pañuelos y desde la cubierta del barco los pasajeros devuelven el saludo con la mano, entre ellos una madre con su hija que son las protagonistas de la película. Un texto escrito nos va a dar información sobre ellas: «En julio de 2001, una niña acompañada por su madre, una profesora de historia, atraviesa miles de años de civilización en busca de

su padre.» Este texto es una declaración de intenciones. No vamos a tardar en comprobar que esa civilización es la griega, romana, judeocristina y determinados hechos e identidades de Portugal. También es importante que esos pocos datos que se nos proporcionan inicialmente explicitan que se trata de una narración de ficción. Efectivamente, no vamos a tardar en saber que Rosa Maria es profesora en la Universidad de Lisboa y que junto a su hija, Maria Joana, van a recorrer todo el Mediterráneo para pasar el Canal de Suez camino de Bombay, para reunirse con su marido que es piloto de aviación civil. No obstante, esa ficción está acompañada de una clase de historia permanente durante la primera parte de la película que nos aproxima a unos hechos históricos y a enseñarnos algunos monumentos relevantes de esas civilizaciones. Muchos de los datos se aportan de forma alegórica, como el paralelismo entre el viaje de las dos mujeres a la India emulando el de Vasco de Gama, al que se cita en numerosas ocasiones, y las constantes evocaciones a los navegantes portugueses que recorrieron el mundo en la época de los descubrimientos (Pianco, 2017).

Cuando el barco comienza a navegar descubrimos que sale de Lisboa y que va recorriendo el Tajo. Lo percibimos cuando al pasar por delante del Monumento a los descubrimientos, Rosa Maria cuenta que fue realizado para conmemorar los 500 años de la muerte del infante Enrique el Navegante (1394-1460). Inmediatamente, al pasar frente a la Torre de Belén le explica a su hija que la hicieron para recordar la llegada a la India por mar capitaneada por Vasco de Gama. En la línea de la dimensión nacional que tiene esta parte del trayecto, evoca el mito del rey Sebastián el Encubierto. La explicación en este caso toma dos direcciones. La primera alude a cómo el rey Sebastián quería cristianizar todo el mundo y en su empeño comenzó a luchar contra los moros, pero en la guerra en Alcaccer-Quibir, en el actual Marruecos, murió. La idea del cristianismo y el sebastianismo es otra de las constantes en la obra del director portugués, como hemos visto por ejemplo en *Non ou vã glória de mandar*. La segunda entronca con la relación

entre el relato histórico y el mítico, y le sirve para explicar qué es un mito: «historias imaginadas a partir de ciertos acontecimientos», dice en un momento la profesora a su hija. El tema del mito está muy presente en la filmografía de Oliveira, sobre todo en aquellas obras que tienen un trasfondo histórico y que sirven para comprender cómo se han construido determinados relatos. También en *Non ou vã glória de mandar* introduce la idea del mito a partir del rey Sebastián, mito que surge del desastre de la guerra de Alcaicer-Quibir y que se convirtió en verdad, en algo creído o deseado por el pueblo portugués. Sin embargo, si en esta película Oliveira deconstruye ese mito, llegando a verlo como uno de los mayores desastres portugueses, en *Um filme falado* se manifiesta más neutro, mostrando más que valorando el hecho en sí.

Desde el barco pasan por delante de Ceuta. La lección de historia continúa con tintes nacionales. La profesora le cuenta a su hija que los portugueses se la quitaron a los moros hace más de 500 años (en 1415), porque atacaban a sus barcos, pero ahora —le dice a su hija— ya no es de ellos (sin decir que es una ciudad española).<sup>4</sup> La idea de fijarse en Ceuta, tiene además otros componentes históricos en relación con Luís de Camões, el escritor de *Os Lusíadas* (1572) que evocó mejor que nadie la epopeya sobre la historia y hazañas portuguesas, pues allí vivió durante al menos dos años. Además, no debemos olvidar que Camões también viajó a la India, pero sobre todo que la idea nacionalista camoniana se hace presente en esta parte de la película.

Llegan a Marsella, donde el barco atraca y bajan a tierra. En la ciudad conversan con un pescador sobre cosas personales, y al marchar leen en el suelo una inscripción en francés: «Aquí, hacia el año 600 a.C. atracaron marinos griegos procedentes de Phocée, una ciudad griega de Asia Menor. Fundaron Marsella cuna de la civilización.»<sup>5</sup> Esta es la primera referencia,

<sup>4</sup> Sobre la ausencia de España, su cultura y lengua (León, 2012: 87-89).

<sup>5</sup> «Ici vers l'an 600 av J-C des marins Grecs ont abordé venant de Phocée, cité Grecque d'Asie mineur. Ils fondèrent Marseille d'où rayonna en occi-

después del texto de los créditos iniciales, que tenemos de la civilización que ha forjado Europa. En este caso es la griega, que se extendió por todo el Mediterráneo. No aporta más datos, pero es relevante la elección de un texto que enfatiza a los marineros, lo que corre en paralelo a los portugueses que a lo largo de la película se nos recuerda de forma insistente que fueron conquistando por mar otros territorios, y por otro lado a los griegos que tendrán más protagonismo a través de la visita a Atenas, y por Irene Papas, como luego veremos.

La siguiente escala es Nápoles, donde aprovecharán para visitar la ciudad y trasladarse a Pompeya. Si anteriormente se había detenido en el concepto del mito, ahora lo hará sobre la leyenda: «Es como una fábula. Son historias inventadas, como las musas que inspiran a los poetas o a las sirenas.» Esta idea le sirve a la madre para explicarle a su hija la historia del Castel dell'Ovo, según la cual Virgilio, que vivió en Nápoles, escondió un huevo mágico que tenía como propiedad proteger la fortaleza y por extensión a Nápoles.

Desde allí se trasladan a Pompeya donde visitan la antigua ciudad. En el viaje la madre le explica a su hija que el Vesubio hace más de 2000 años entró en erupción y enterró la ciudad donde murieron todos los habitantes. En su explicación introduce de una forma moralista la explicación del castigo divino por la vida libertina que llevaban los pompeyanos. En la ciudad los turistas van de un lado para otro conducidos por los guías que dan someras explicaciones sobre la ciudad y sus monumentos. Uno de ellos es la *domus* del Poeta trágico, una de las viviendas más relevantes y enigmáticas de Pompeya y cuyos mosaicos y frescos están decorados con escenas de la mitología griega. El guía se detiene en la escena de los músicos que reciben una clase por un profesor, supuestamente el poeta. Es fácil relacionar la idea de la transmisión del conocimiento a través de los profesores en un hilo de continuidad (griegos-romanos-contemporáneos).

---

dent la civilisation.» La placa se encuentra en el actual Vieux Port y fue inaugurada en 1952 en la conmemoración de los 2600 años de la fundación de Marsella.

De Nápoles se trasladan a Atenas. En la Acrópolis se encuentran con un sacerdote ortodoxo, Nicolaus, y Rosa Maria se presenta como portuguesa, profesora de historia en la universidad y católica. El griego les va dando explicaciones sobre los monumentos existentes y desaparecidos. Entre las explicaciones está la del traslado de la escultura de la diosa Atenea a Constantinopla en el siglo V d.C. en tiempos del emperador Teodosio. Es un salto relevante de la cultura griega a la cristiana representada por dos de sus manifestaciones más importantes, la católica y ortodoxa, y que como vamos a ver tendrá su continuación en Estambul.

Efectivamente, la siguiente ciudad a la que llegan es Estambul. Allí visitan Santa Sofía y la madre la explica a su hija que es una iglesia cristiana que 1000 años después de ser construida la tomaron los musulmanes y la convirtieron en mezquita. Madre e hija se aproximan a un guía turístico que va relatando las tres iglesias que se construyeron, la primera por Constantino, la segunda por Teodosio y la actual por Justiniano. La explicación continúa por las transformaciones religiosas, primero porque fue cristiana antes de la separación entre católicos y ortodoxos, luego ortodoxa y finalmente mezquita, aunque Atatürk la convirtió en un museo.<sup>6</sup>

Desde Estambul dejan el Mediterráneo para cruzar el Canal de Suez y desde allí llegan a El Cairo. Junto a las pirámides la profesora le cuenta a su hija que los faraones fueron la civilización antigua más importante y pasa a relatar la historia de Moisés y los judíos. Si en Atenas la atención estaba en los aspectos de la religión ortodoxa y en Estambul de la cristiana, en Egipto lo será de la judía, con lo que se completa el aspecto de la cultura judeocristiana de Europa.

Un actor, Luís Miguel (Luís Miguel Cintra), al oír hablar en portugués se aproxima y les cuenta la llegada de Napoleón a Egipto. Los tres se desplazan al hotel que se construyó en 1869 para la inauguración del Canal de Suez. Luís Miguel les

---

<sup>6</sup> Recientemente, el 10 de julio de 2020, el presidente de Turquía, Erdogan, firmó un decreto que convertía de nuevo a Santa Sofía en mezquita.

conduce hacia unas pinturas que ilustran la inauguración del Canal, lo que el actor y la profesora unen con el recordatorio de Vasco de Gama que hizo el viaje para llegar a la India dando la vuelta a África durante un año. Estas pinturas y otras en las que aparecen los principales representantes de las potencias europeas que construyeron el canal, conmemorando su inauguración, las podemos poner en paralelo con los Tapices de Pastrana y los Paneles de São Vicente de Fora de Nuno Gonçalves que Camões vio antes de partir para la India.<sup>7</sup>

Hasta aquí la primera parte de la película, exactamente la mitad del metraje. Oliveira ha dejado claras algunas de sus ideas. Europa está construida a partir de la herencia que dejaron las civilizaciones griega, romana y judeocristiana, en lo que se exterioriza como procesos permeables (griegos en Marsella, cultura griega en la romana, cristianismo en el Imperio Romano y en la Grecia contemporánea) e impermeables (cultura occidental enfrentada a la musulmana en varios momentos de la historia: relato del rey Sebastián, Ceuta y Santa Sofía). Pero todos esos pormenores que tienen un trasfondo histórico de miles de años no se juzgan en sus hechos, como sí hacía el alférez Cabrita en *Non ou vã glória de mandar*, sino que sirve para entender dónde estamos, en 2001.

### *Presente: diálogos occidentales*

La segunda parte de la película tiene lugar casi exclusivamente en el barco, en donde se añaden a la madre e hija otros protagonistas. Ahora entran en juego John Walesa,<sup>8</sup> el coman-

---

<sup>7</sup> Los tapices de Pastrana (Museo Parroquial de Tapices de Pastrana) realizados por Alfonso V de Portugal narran la conquista de la costa noroccidental atlántica africana que comenzó en 1415 en Ceuta con Juan I. Los Paneles de São Vicente de Fora (Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa) atribuidos a Nuno Gonçalves muestran a los principales personajes de la corte portuguesa.

<sup>8</sup> El nombre del comandante lo sabemos por los créditos, porque en la película no se nombra en ningún momento. El apellido Walesa es un claro

dante americano de origen polaco, y tres famosas mujeres —la empresaria francesa, la exmodelo italiana y la actriz y cantante griega— que subieron en Marsella, Nápoles y Atenas, respectivamente. Podemos decir que la clase de historia termina y comienza el discurso de la contemporaneidad. Debemos recordar que cuando Rosa Maria y Joana estaban en Santa Sofía, la niña le pregunta a la madre si los cristianos y musulmanes están en guerra. La profesora le dice que eso ocurrió durante la Edad Media. La niña de forma inocente le pregunta en qué Edad Media estamos ahora y la respuesta es que estamos en la edad Contemporánea.

Las tres mujeres encarnan tres estereotipos de éxito que en ningún caso representan a un modelo de feminidad, pero sí de una cierta condición humana vista desde la óptica de la mujer. Ninguna de las tres está casada (la italiana es viuda), ninguna tiene hijos,<sup>9</sup> las tres son famosas desde tres órbitas diferentes (económica la empresaria, cultural la actriz y cantante, y belleza la modelo). Cada una personaliza un temperamento diferente, que no es difícil establecer a partir de Hipócrates: el colérico para la arrolladora y descreída empresaria, el melancólico para la modelo, el sanguíneo para la entusiasta cantante, y añadiríamos el flemático para el amable y adulador comandante.

Uno de los aspectos más interesantes es sobre la comunicación. Cada una de las tres mujeres y el comandante se expresan en su propia lengua, pero todos se entienden perfectamente. Esto contrasta cuando Rosa Maria se une al grupo y tiene que hablar en inglés (antes con el pescador en Marsella y con Nicolas habló en francés) porque no habla ni griego, ni italiano ni sus nuevas compañeras conocen el portugués. La idílica Babel

---

guiño a Lech Walesa, premio Nobel de la Paz en 1983 y presidente de Polonia entre 1990 y 1995.

<sup>9</sup> La ausencia de hijos en las tres mujeres que representan a tres países puede explicarse de forma alegórica en la falta de descendencia de esos tres países, que son importantes por la transmisión cultural pero que apenas han dejado huella en su expansión colonial, y quizás explicaría la ausencia de España en esa mesa, que tiene como descendencia a toda Latinoamérica.

que se había construido queda rota en ese instante. Esto no deja de ser una situación fabulada, una metáfora de la propia Europa en la que el problema lingüístico no es un obstáculo para el entendimiento. Helena llega a decir que «entre las mujeres educadas no existen barreras» y añade que entre los hombres tampoco. Esta referencia a las «mujeres educadas» no deja de ser una nueva referencia a un deseo de política europea en la que las diferencias se igualan si hay una voluntad de buscar lo común frente a lo diferente, aunque la francesa no pierde la oportunidad para resaltar que si la Unión Europea estuviese dirigida por mujeres sería diferente. En definitiva, parece decirnos Oliveira que el problema no es Babel, sino el comportamiento de sus habitantes.

El comandante, por su parte, expresa que al ser americano no necesita aprender otros idiomas porque es el internacional. La defensa de la griega es que el inglés ha colonizado el mundo, pero no es la cuna de la civilización, aludiendo claro está a Grecia, pero esto no ha traído un conocimiento del griego que solo se habla en Grecia y, además, su civilización ha sido olvidada. La francesa añade que ha pasado igualmente con los valores de la fraternidad y los derechos de los hombres, los ideales utópicos de la Revolución Francesa. La italiana añade que son los valores que América adoptó, y el comandante puntualiza «y reforzó», pero que están a punto de derrumbarse, también en Europa y África. Todos estos comentarios cruzados entre las tres mujeres y el comandante destilan una situación amarga y crítica con la deriva de los valores y cultura de Occidente.

Más adelante, hacen una defensa de la memoria, de la necesidad de preservar «los recuerdos del pasado», tal y como señala la actriz griega hizo Alejandro Magno al crear la Biblioteca de Alejandría bajo la influencia de Aristóteles. Aquí se llega al momento en el que el choque de civilizaciones se hace más evidente. Helena alude a su sorpresa porque los árabes que difundieron la cultura griega luego destruyeron la biblioteca quemando sus libros cegados por su fervor religioso. La italiana apostilla que es el comienzo del fundamentalismo actual, aunque crearon una gran cultura. La deriva continúa con la

actriz griega que añade que la cultura árabe es decadente porque les obsiona el avance tecnológico y el progreso científico de Occidente que crea en ellos unos prejuicios religiosos que son los que nos separan. La cuestión tecnológica es una mirada eurocéntrica y de superioridad sobre Oriente y África y una forma lineal de entender la historia como una progresión a partir de esos avances que van parejos con los valores de la civilización. Para ella lo que falta son valores convergentes entre oriente y occidente y termina sentenciando que «la política crea civilización y la acción crea historia», para añadir que «los pecados de los padres recaen sobre los hijos». Esta última sentencia, con un cierto aire bíblico, pertenece al discurso olivieriano de los errores del pasado. Si en *Non ou vã glória de mandar* los mitos fundacionales y el colonialismo fueron el desastre del desarrollo de Portugal, ahora sin decirlo, viene a recabar en errores no manifestados como los causantes de la actual decadencia occidental.

Una vez terminada la cena, la madre y la hija salen a la cubierta del barco y como es costumbre la madre va respondiendo a las dudas de la niña. En esta ocasión le pregunta sobre quiénes son los árabes. La respuesta es la que corresponde a los árabes arabizados. Abrahán tuvo un primer hijo con la esclava Agar, Ismael, y un segundo hijo con su mujer Sara, Isaac. Sara convenció a Abrahán para que expulsara a Ismael y a su madre, que se fueron al desierto, y de ahí descienden los ismaelitas o árabes. La clase de historia continúa con la explicación de que todas las naciones han surgido de diferentes guerras a las que se llega por la ambición del poder.

Después de estas posiciones políticas, el barco llega a Adén. Es la única ocasión en la que lo leemos en pantalla. A diferencia de las otras ciudades en las que se ven lugares reconocibles que se tomaron como referentes, esto no ocurre en la ciudad yemení. La madre le cuenta a su hija que los portugueses intentaron conquistar la ciudad para facilitar la ruta por mar a la India, pero no lo consiguieron. De la ciudad solo se ve el zoco donde compran un vestido azul para la niña y, sin que se crucen, el comandante una muñeca árabe para Joana que,

como luego veremos, tendrá consecuencias catastróficas para madre e hija.

De vuelta al barco la profesora y la niña son invitadas a la mesa de las tres damas y el comandante, y ante la imposibilidad de entender el portugués, todas terminan hablando inglés. Es la materialización del éxito del imperio americano.

Finalmente deben abandonar el barco porque unos terroristas que subieron en Adén han puesto dos potentes bombas. Cuando van a coger los botes salvavidas la niña regresa al camarote porque había olvidado la muñeca. Al regresar a cubierta para coger el bote ya es tarde y el barco estallará.

### *Interpretar el futuro: Que Idade Média é agora?*

En el título están plasmadas dos de las cuestiones que se desarrollan a lo largo del metraje. La primera, que es recurrente en su filmografía, es el recurso de lo oral como principal argamasa narrativa, incluso nos atreveríamos a decir que en esta película la dimensión oral está por encima de la imagen. El propio Oliveira ya lo había expresado en algunas ocasiones, llegando a decir que en su cine voz e imagen en ocasiones son autónomas (De Baecque y Parsi, 1999: 91).

No es de extrañar, pues como se ha señalado en numerosas ocasiones, «Oliveira se sirve del documento escrito para, desde la referencia a lo real, construir una imagen ficcional» que es la que transmite al espectador (Pena, 2018: 94). Las más de las veces, las referencias suelen ser directas de sus escritores portugueses predilectos —Camilo Castelo Branco, António Vieira, Luís de Camões, Fernando Pessoa...—; en otras, y esta es un ejemplo, simplemente aporta hechos y datos que por el filtro de la enunciación de una profesora u otros referentes de autoridad consigue transmitir la veracidad de lo narrado. El propio director lo sentenció al decir que «la realidad es la gran inspiración de la ficción, que corresponde a la posibilidad de lo verdadero» (De Baecque y Parsi, 1999: 49). De esta manera mezcla deliberadamente lo veraz con lo histórico. A diferencia de otras

películas en la que los datos se exhiben desde una posición política o ideológica, en esta es más sutil al introducir a una profesora que habla a una niña, lo que desde esa inocencia le confiere una apariencia de objetividad. Naturalmente no es cierto, pero sí lo parece. Esto va a contrastar con la segunda parte de la película en la que, ahora sí, los personajes, especialmente las tres mujeres, se posicionan ideológicamente. Pero a diferencia de la primera parte, en la que el único acontecimiento era el propio viaje, ahora las opiniones vertidas se refuerzan por los acontecimientos, en este caso, el atentado terrorista.

La idea de que efectivamente se trata de una película hablada, en la que la oralidad lo es todo, nos lleva a la segunda cuestión, la lingüística. Durante el viaje, Rosa Maria habla en francés con el pescador de Marsella y con el sacerdote ortodoxo en Atenas. Podría parecer que se trata de un guiño a cuando el francés rivalizaba con el inglés como idioma internacional, pero la realidad del 2001 es que el inglés es el dominante. La primera parte adopta el tono del pasado, mientras que la segunda se hace en presente y ya no cabe duda del dominio del inglés y por extensión de lo anglosajón como referente global. De hecho, las conversaciones van por ese camino y queda claro cuando el comandante americano lo recalca en una de las cenas, al decir que aunque entiende muchos idiomas no los habla, pero que tampoco lo necesita. No obstante, estos comentarios sobre los idiomas tienen algunos matices. La francesa señala lo insólito de la situación, la de poder entenderse cada una en su propio idioma sin problema, lo que sirve para establecer el paralelismo con la Unión Europea. La italiana defiende la riqueza de que cada uno hable su propia lengua, mientras que el comandante duda de esa realidad. Oliveira deja sobre la mesa preguntas sin respuesta sobre la deriva de Europa que trascienden al idioma y afectan también a la cultura. Para ello toma como referente a Grecia, que habiendo sido la cuna de la civilización, su idioma solo se habla en Grecia y su cultura ha sido olvidada, como los valores de la Revolución Francesa. Estas consideraciones nos llevan de nuevo a la historia. Las guerras son las que han configurado la geopolítica mundial y,

como le señala en un momento la madre a la hija, las naciones nacen de las guerras.

La película desde el punto de vista histórico no es fiable por lo que cuenta en el tiempo diegético, sino solo por lo que dicen de la época en la que fue hecha. Esta idea la ha desarrollado Marc Ferro (1993) en varias ocasiones al referirse a que el cine habla del presente aunque la acción se desarrolle en el pasado.

Oliveira no hace historia, hace un discurso sobre la historia, generalmente opina sobre la historia de Portugal y en *Um filme falado* sobre la de Occidente, desde los griegos a la contemporaneidad. Es más que evidente que ningún historiador aceptaría sus planteamientos por carecer del rigor del discurso histórico, pero tampoco es necesario ese reconocimiento, máxime si tenemos en cuenta que estamos ante una película de ficción, en la que se toman como recurso expresivo diferentes formas retóricas. No olvidemos, además, que introduce los mitos y leyendas en las explicaciones, lo que le confiere un tono más poético que histórico.

Debemos detenernos más en lo que sugiere, con los pocos datos históricos que utiliza que en los propios datos, más en la dimensión intelectual de Oliveira que contrastar la veracidad de la información histórica que muestra. Porque la historia que narra es la de la sucesión de imperios o del poder de potencias que en un momento dominaron el Mediterráneo y luego entraron en decadencia. Aquí es donde se puede enlazar su planteamiento con *Non ou vã glória de mandar*, un filme que se ha visto como una forma de subvertir algunos de los principios que han alentado el imaginario de los portugueses contruidos a través de tres mitos que se retroalimentan entre sí.<sup>10</sup> Sin negar ese planteamiento, el principal es una crítica

---

<sup>10</sup> Se trata del mito de *Os Lusíadas* de Luís de Camões que incide sobre la naturaleza marítima y épica de Portugal; el mito del Quinto Imperio construido por el jesuita António Vieira, sobre la condición colonizadora y hegemónica de Portugal como idea mesiánica de que llegará a ser un Imperio; y el mito del sebastianismo, sobre la nostalgia del pasado, que aunque se refiere inicialmente a la idea de que el rey no había muerto y aparecería

al colonialismo portugués, o a un colonialismo que niega la dádiva. Recordemos que el propio Oliveira a propósito de esta película defiende un cambio de mentalidad respecto a la visión triunfalista europea (De Baecque y Parsi, 1999: 188). En *Um filme falado*, Oliveira amplía esta cuestión desde el colonialismo cultural, principalmente el griego que se considera cuna de la civilización, o el surgido de la Revolución Francesa que dio forma a las democracias occidentales. De ahí su punto de vista sobre Grecia que, aunque fue una cultura superior a la portuguesa, no consiguió que su idioma tuviera la extensión que tuvo el portugués. Para el director luso, el colonialismo es negativo en la medida que no aporta, véase si no la gratitud a Grecia en Marsella. El problema que entonces plantea es el choque inevitable de civilizaciones cuando se muestran impermeables y en esa posición se muestra occidental, o al menos europeo, porque ahora el enemigo es el fanatismo religioso que viene de oriente.

Resumiendo, podemos concluir que Oliveira en *Um filme falado* plantea principalmente dos cuestiones. Sitúa estratégicamente la película dos meses antes de los atentados del 11 de septiembre de 2001 y realiza una lectura de enfrentamiento entre Oriente y Occidente. Ideológicamente realiza una lectura eurocentrista, tanto en lo cultural como en lo religioso. Para ello se sirve de unas clases de historia que ensalzan la cultura nacida en Grecia y que se extendió por toda Europa dejando un legado que es parte del patrimonio de Occidente. Como paradoja, desde el punto de vista del desarrollo de Grecia como nación, en la actualidad se observa más su crepúsculo, lo que se manifiesta con la reducción de su idioma a su propio país. La segunda cuestión que plantea, en relación con la anterior, es la identidad de Europa. Aquí su visión es pesimista, pues observa fundamentalmente una decadencia a pesar de los avances sociales, ahora ejemplificados en tres mu-

---

para liberar a Portugal de la Unión Ibérica, es decir, liberarse de España, animó a un patriotismo que alentaba un porvenir provechoso (Noguera, 2014: 212-213).

jeros. Este declive se produce en beneficio del Imperio Americano, que ha conquistado cultural, tecnológica y lingüísticamente el mundo.

## Bibliografía

- Alencastro, Luiz Felipe de (1999): «Carta aberta a Manoel de Oliveira», *Folha de São Paulo*. (12-5-1999), <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1212199914.htm>>
- Baptista, Tiago (2009): «Nacionalmente correcto: A injeção do cinema português», *Revista Estudos do Século XX*, núm. 9, pp. 307-323.
- Carvalho de Oliveira, Gilberto (2012): «Um filme falado e a construção calculada do sublime: Implicações da estética kantiana na construção social da segurança», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, núm. 98, pp. 65-84.
- Castelo Branco, Sara (2015): «O Cinema Português e a História: entre o Mito e a Memória», en Emma Camarero y María Marcos (coords.), *III Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine español y portugués*, Salamanca, pp. 137-151.
- Cruz, Jorge Luís (2004): «Manoel de Oliveira, literatura e cinema», *Comunicação e Informação*, vol. 7, núm. 2, pp. 188-195.
- De Baecque, Antoine; Parsi, Jacques (1999): *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras.
- Ferreira, Carolin Overhoff (2008): «Palavras sem utopia: a adaptação de *El rei Sebastião* por Manoel de Oliveira», *Recorte. Revista de Linguagem, cultura e discurso*, vol. 5, núm. 9, pp. 1-7.
- Ferreira, Carolin Overhoff (2012): «Portugal, Europa e o Mundo: Condição Humana e Geopolítica na Filmografia de Manoel de Oliveira», en *Manoel de Oliveira: Novas Perspectivas Sobre a Sua Obra*, Overhoff Ferreira, Carolin (coord.), Sao Paulo (Brasil): Editora Fap-Unifesp, pp. 213-241.
- Ferro, Marc (1993): *Cinéma et Histoire*, París: Gallimard.
- Gómez Gómez, Agustín (2011): «Leciones autobiográficas del maestro Oliveira», en Ramón Esparza y Nekane Parejo (coords.), *Solos ante la cámara. Biopics de fotógrafos y cineastas*, Barcelona: Luces de Gálibo, pp. 113-120.
- León Contreras, Ximena Isabel (2012): *Um Filme Falado: A história e o Mediterrâneo na obra de Manoel de Oliveira*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Noguera, María (2014): «La superación de los mitos fundacionales del imperio luso en el cine de João Botelho y Manoel de Oliveira», *Comunicación y Sociedad*, vol. 27, núm. 3, pp. 209-229.
- Oliveira, Manoel de (2000): «Manoel de Oliveira responde a Alencastro». *Folha de São Paulo*. (16-1-2000). <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1601200007.htm>>
- Oliveira Ramos, Luís A.; Martins Ribeiro, Jorge; Polónia, Amélia (Coordenação) (2001): «João Francisco Marques. Sinopse bio-bibliográfica».

- ca», en *Estudos em homenagem a João Francisco Marques*, Oporto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 9-12.
- Pena Morado, Álex (2018): «Fantasmas de la palabra. Puestas de escena del texto en Jacques Rivette, Manoel de Oliveira, Rita Azevedo y Matías Piñeiro», *452ºF Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm 19, pp. 88-101.
- Pianco, William (2017): «Filmes de viagem de Manoel de Oliveira: a representação do Mar», en Emma Camarero y María Marcos (coords.), *III Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine español y portugués*, Salamanca, pp. 166-179.
- Pianco, William (2017a): «El cine transnacional de Manoel de Oliveira», *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, núm. 38, pp. 45-54.
- Sorlin, Pierre (2008). «Cine e historia, una relación que hace falta repensar», en Gloria Camarero (ed.), *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, pp. 18-28 <<http://hdl.handle.net/10016/17744>>
- Soares Junqueira, Renata (2016): «A par de Orpheu: a poesia da presença e os seus fluxos sobre a cinematografia de Manoel de Oliveira», *Revista Diálogos Mediterrânicos*, núm 11, pp. 50-59, <<http://www.dialogos-mediterranicos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/234>>
- Villarme Álvarez, Iván (2016): «Mudar de Perspetiva: A Dimensão Transnacional do Cinema Português Contemporâneo», *Aniki* vol. 3, núm. 1, pp. 101-120 <<https://doi.org/10.14591/aniki.v3n1.212>>

