

**MEMORIA DE LA INFANCIA EN EL CINE:
OPORTO DE MI INFANCIA DE MANOEL DE OLIVEIRA
Y UNA HABITACIÓN Y MEDIA DE ANDREY KHRZHANOVSKY**

ANTONIO MARTÍNEZ ILLÁN
MARÍA NOGUERA
Universidad de Navarra

Resumen

Esta comunicación aborda las semejanzas y diferencias en la evocación de la infancia y la descripción de la propia ciudad en dos películas: *Porto da Minha Infância/Oporto de mi infancia* (Manoel de Oliveira, 2001) y *Polotory Komnaty/Una habitación y media* (Andrey Khrzhanovsky, 2009). Se muestra cómo en ambos filmes aparecen cuestiones vinculadas a la rememoración de la ciudad de la niñez (memoria, falta de recuerdo y mitologización del espacio). El objetivo consiste en analizar, a través del análisis fílmico y textual, cómo estos temas son representados en el cine. En particular, el análisis se centra en la subjetividad, en los elementos documentales, en las imágenes de archivo, en las fotografías y en la voz en off, para atender al vínculo que se establece entre las ciudades y la memoria personales y para comprobar cómo estas películas son una reescritura la historia de Oporto y de San Petersburgo.

Palabras clave: Infancia, ciudad, cine, memoria, Oporto, San Petersburgo, Manoel de Oliveira, Andrey Khrzhanovsky

Abstract

This paper discusses the similarities and differences between two recreations of childhood and two description of the own city in two films: *Porto da Minha Infância/ Porto of my Childhood* (Manoel de Oliveira, 2001) and *Polotory Komnaty/A Room and a Half* (Andrey Khrzhanovsky, 2009). The paper focuses on each film's successful representation of the themes linked with the evocation of city childhood (memory, forgetfulness and mythologizing of space). The aim of this paper is to probe, through film and textual analysis, how these themes are represented in the cinema. In particular, the analysis looks at the subjectivity, the use of documentary elements, archive footages, photographs and voice in off in order to understood the links between cities and personal's memories and how these films rewrite the history of Porto and Saint Petersburg.

Keywords: Childhood, city, film, memory, Porto, Saint Petersburg, Manoel de Oliveira, Andrey Khrzhanovsky

INTRODUCCIÓN: LA INFANCIA EN EL CINE

La cuestión de la infancia en el cine con frecuencia remite a películas cuyos protagonistas son niños. Sánchez Noriega afirma que los filmes “protagonizados por niños –o con peso de personajes infantiles en el reparto– suelen encuadrarse dentro del llamado cine infantil o cine familiar de aventuras y entretenimiento, final feliz y escasa pretensión artística o temática”¹.

En contraste con este tipo de cine de distracción, existen otras películas sobre la niñez que se caracterizan por una “mayor voluntad de indagación en el estadio infantil con historias sobre la nostalgia del paraíso perdido de la infancia, los recuerdos filtrados por la memoria, experiencias sorprendentes (felices o traumáticas). Procesos de aprendizaje y conocimiento del mundo, etc”². Algunos de estos filmes tienen en común que ciertas partes de la historia, si no toda, están narradas desde el punto de vista de un niño, tal como ocurre en *Los cuatrocientos golpes* (François Truffaut, 1959), *Matar a un ruiseñor* (Robert Mulligan, 1962), *El espíritu de la colmena* (Victor Erice, 1973), *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977), o *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz, 1996).

En películas como *El testamento de Orfeo* (Jean Cocteau, 1959), *La infancia de Iván* (Andrei Tarkovsky, 1962) o *El espejo* (Andrei Tarkovsky, 1975), *Ocho y medio* (Federico Fellini, 1963) o *La noche americana* (François Truffaut, 1973), si bien la cuestión de la infancia no puede considerarse el núcleo temático de la historia, se incorporan fragmentos relativos a la niñez que pueden leerse en clave autobiográfica, teniendo no obstante en cuenta que se trata de obras de ficción.

En conexión con el componente autobiográfico de los filmes de Cocteau, Tarkovsky, Truffaut o Fellini, existe otro grupo de películas donde la narración corre a cargo de una persona adulta que mira atrás en el tiempo para recordar la infancia propia o ajena. Este tipo de filmes suele tener un carácter híbrido. En ellos la realidad se entremezcla con los recuerdos, una vez que estos han sido filtrados por la memoria. Todo esto da lugar a un tipo de obras de difícil clasificación, a medio camino entre la ficción y el documental, como *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1997), *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2005) o *Del tiempo y la ciudad* (Terence

¹ SÁNCHEZ NORIEGA, J.L.: *Diccionario temático del cine*, Madrid, Cátedra, 2004, s.v. *infancia*, p. 269.

² Idem.

Davies, 2008). Muchas de ellas se enmarcan dentro de dos géneros “que el cine hereda – según Pérez Bowie– de la literatura”³: la autobiografía filmica y el *biopic* o biographical picture. Este texto se centra en el modo en que la autobiografía filmica *Oporto de mi infancia*, de Manoel de Oliveira, y el *biopic* *Una habitación y media*, de Andrey Khrzhanovsky, reconstruyen la infancia desde la edad adulta y en el significado que se le concede al espacio urbano de la niñez en dicha reconstrucción.

OPORTO DE MI INFANCIA, DE MANOEL DE OLIVEIRA

1. - MANOEL DE OLIVEIRA

Manoel de Oliveira es el director de cine más longevo de Europa. Nació en Oporto en diciembre de 1908. Hace dos años cumplió cien y lleva ochenta dedicándose a la dirección cinematográfica, inaugurada en 1931 con el cortometraje *Douro, faina fluvial*, uno de los últimos coletazos del cine silente de Portugal. Desde entonces ha dirigido alrededor de cincuenta películas, ha sido guionista y productor de muchas de ellas y, desde los años ochenta hasta ahora, con frecuencia ha aparecido en varias como actor.

El componente autobiográfico y la adaptación de obras literarias, junto con la reflexión sobre el cine y el arte en general, son algunas señas de identidad de la obra de Oliveira, que comprende tanto documentales como películas de ficción. En la primera década de su trayectoria filmica, de 1931 a 1941, Oliveira se dedicó en exclusiva al documental. Filmó varios documentales en blanco y negro en diversas ciudades portuguesas. En *Já se fabricam automóveis em Portugal*, *Estátuas de Lisboa* o *Famalição*, por ejemplo, aparecen imágenes de las casas, los comercios y los edificios del Portugal de los treinta y se reflexiona sobre los cambios de vida, trabajo y costumbres de la sociedad urbana del momento.

En 1942, con el estreno de *Aniki Bobó*, Oliveira dio sus primeros pasos en el cine de ficción. Según el propio Oliveira, se trata, no obstante, de un filme de ficción “con apariencia de

³ PÉREZ BOWIE, J.A.: *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, p. 141.

documental”⁴. En blanco y negro y protagonizada por una pandilla de niños que deambula por Oporto, es una película de tintes neorrealistas –aunque anterior al movimiento italiano en cuestión–, que está basada en un cuento del escritor portugués Rodrigues de Freitas. Le siguieron después catorce años de “silencio” en los que Oliveira no pudo producir sus guiones debido a las restricciones del régimen salazarista en el que se inserta gran parte de su obra. En la década de los cincuenta, después de haber pasado una temporada en Alemania instruyéndose en las novedades técnicas de la cinematografía germana, Oliveira volvió a Portugal para rodar su primera película en color: *El pintor y la ciudad*, de 1956. Es un documental que ofrece una nueva visión de Oporto a partir de las pinturas de Antonio Cruz y que anticipa algunas características de su cine posterior: cámara fija, planos largos y un tempo filmico especialmente pausado. Desde la década de los sesenta hasta hoy, coincidiendo con la instauración de la democracia en Portugal, Oliveira ha rodado una media de una película al año, alternando ficción y documental. Muchos de sus filmes de esta última época son adaptaciones al cine de clásicos de la literatura portuguesa, como *Amor de Perdición*, de 1978, basada en la novela homónima de Camilo Castelo Branco o *Peculiaridades de una muchacha rubia*, de 2009, sobre un relato de Eça de Queirós. *El extraño caso de Angélica*, estrenada en el Festival de Cannes de 2010 y que cuenta la obsesión de un fotógrafo por una mujer muerta, es de momento su última película.

Desde sus inicios hasta hoy, tres rasgos definen el cine de Oliveira. Uno: la voluntad de mostrar las cosas tal cual son, lo cual presupone que el cine es una arte vinculado a la realidad: “El cine, para mí, es precisamente lo que se pone delante de la cámara”⁵. Dos: la reflexión sobre la dimensión artística del hecho cinematográfico, de suyo “inexplicable”⁶; y, en concreto, sobre su vinculación con el teatro, presente en muchas de sus películas, donde aparecen actores de teatro o se filman fragmentos de representaciones teatrales, poniendo de relieve la vertiente escénica que une al cine y a la dramaturgia. Y tres: el interés por mostrar las ciudades de Portugal, con su arquitectura y sus habitantes. Oporto, donde Oliveira pasó su

⁴ En AA.VV.: *Manoel de Oliveira. Catálogo de la Cinemateca Portuguesa*, Lisboa, Edição da Cinemateca Portuguesa, 1981, p. 34.

⁵ GRILO, J.M.: *O Cinema da Não-Ilusão. Historias para o Cinema Português*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006, p. 134.

⁶ GRILO, J.M.: *O Cinema da Não-Ilusão. Historias para o Cinema Português*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006, p. 137.

infancia y juventud, podría considerarse la capital de su filmografía. Presente como ya hemos visto en algunos de sus filmes más emblemáticos –*Douro, faina fluvial*, *Aniki Bobó* o *El pintor y la ciudad*–, tiene su mejor retrato en *Oporto de mi infancia*, de 2001, la película en la que nos detendremos a continuación.

2. - OPORTO DE MI INFANCIA

Oporto de mi infancia es una película de 61 minutos de duración. Con guión y dirección de Manoel de Oliveira, fue producida en el año 2001 por Paulo Branco. Jorge Tropa, Ricardo Tropa, María de Medeiros, Leonor Baldaque, Leonor Silveira, Agustina Bessa-Luis y el mismo Manoel de Oliveira son los actores principales. Se trata de un documental autobiográfico en el que el director portugués recrea su niñez, adolescencia y primera juventud en su ciudad natal, Oporto. El título del filme, a través del determinante posesivo “mi”, pone el énfasis en el sentido de posesión o pertenencia. Es, en definitiva, el retrato del Oporto de la infancia “de” Oliveira confeccionado por él mismo. Su voz en *off* explica y contextualiza las imágenes que en ella aparecen: las casas, las calles, los clubes nocturnos, las pastelerías, los cines, etc. Además de describir cómo era la ciudad donde pasó los primeros años de su vida, Oliveira reflexiona sobre las consecuencias que en ella ha tenido el paso del tiempo: “Sólo en mi triste memoria sigue todo vivo”, dice en un momento del filme cuando la pantalla muestra un plano de la casa donde nació.

El choque entre el pasado y el presente, uno de los temas predominantes en la filmografía de Oliveira, toma forma en *Oporto de mi infancia* gracias a la diversidad de formatos, calidad y procedencia de las distintas escenas de la película. En ella se alternan imágenes de archivo del Oporto de los años veinte y treinta rodadas en blanco y negro y en formato de 16 mm –de una exposición de automóviles en el Palacio de Cristal, por ejemplo–, con imágenes de los años cincuenta y sesenta en color y probablemente rodadas con *Super 8*. También aparecen fragmentos de otras películas de Oliveira rodadas en Oporto: en concreto, las ya mencionadas *Douro, faina fluvial* y *Aniki Bobó*. Se incluyen asimismo fotografías antiguas de la casa de los Oliveira, sobre las que el objetivo de la cámara hace un *zoom* para mostrar detalles como las ventanas y los balcones. Es reseñable también la inserción de una de las primeras escenas en movimiento rodadas en Portugal por Aurélio Paz dos Reis, *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança*, de 1896. Y se reconstruyen, por último, ciertos momentos de la vida de

Oliveira, como el recorrido en coche que una vez realizó con su madre por las calles de Oporto después de haber asistido a la representación de la farsa policial *Miss Diabo*, de los autores portuenses Arnaldo Leite y Carvalho Barbosa, en el teatro Sá Bandeira, donde sus padres tenían un abono.

El resultado de esta heterogeneidad de imágenes es una película que sólo en apariencia es fragmentaria. Dos elementos le otorgan unidad: la voz en *off* y una serie de motivos musicales recurrentes. Como ya se ha indicado, la voz de Oliveira va identificando y comentando las imágenes que se suceden en la pantalla: cómo se llamaba esa calle, cuál era esa pastelería, cuál era su especialidad... Cuando aparece una de las antiguas fotografías de la casa familiar, en ruinas ya cuando se filmó esta película y, como consecuencia, imposible de registrar cinematográficamente, Oliveira afirma que sus recuerdos son como fantasmas de otro tiempo: “Esto ya no es sino el fantasma de la casa donde nací...”. En algunas de las escenas dramatizadas, la voz en *off* de Oliveira entabla una conversación con otra voz en *off* que unas veces pertenece a un joven y otras a un niño. Consiste en la recreación de un supuesto diálogo entre el Oliveira anciano y el Oliveira joven o el Oliveira niño. Por lo que respecta a los motivos musicales que se repiten varias veces en la película, son la obra *Nachtmusik I* del compositor portugués Emmanuel Nunes y el poema *Regreso ao lar*, del poeta Guerra Junqueiro, cantado por la esposa de Oliveira, Maria Isabel Brandao.

Oporto de mi infancia se puede entender, por tanto, como un viaje a la ciudad de la infancia de Oliveira a través de sus recuerdos, a través de la memoria, esa potencia del alma por medio del cual se retiene y recuerda lo que ya ha acontecido y que según Oliveira es una de los pilares que sostienen su trabajo cinematográfico: “El cine es un medio de expresión... Un medio de expresión fundamental. Pero lo que está detrás siempre es la vida. Nuestra concepción de la vida: nuestro conocimiento, nuestro sentimiento, nuestra memoria”⁷. Para el espectador, lo que resulta de este viaje es la visión del espectro de una ciudad, ya que Oliveira sobre todo atiende a lo que Oporto fue y ya no es, a lo que había y ya no hay, y a lo que estaba

⁷ GRILO, J.M.: *O Cinema da Não-Ilusão. Historias para o Cinema Português*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006, p. 133-134.

y ya no está. “Las películas de Oliveira son temática y obsesivamente fantasmagóricas”, ha dicho João Bérnard da Costa⁸.

UNA HABITACIÓN Y MEDIA, DE ANDREY KHRZHANOVSKY

1.- JOSEPH BRODSKY Y ANDREY KHRZHANOVSKY

Andrey Khrzhanovsky tardó siete años en hacer este proyecto. Profesor de animación en los estudios Soyuzfilm desde 1982, gran parte de su obra se inspira en obras literarias rusas y en el arte plástico, sobre todo en Chagall: *A Glass Concertina* (1968), *Yo estoy contigo de nuevo* (1980) y *El regreso* (1990). En 2002, a partir de fragmentos de video, fotografías y fragmentos de animación, Khrzhanovsky rodó *Un gato y medio*, un corto de animación que es la base del largometraje *A Room and a Half*, ambos basados en la vida de Joseph Brodsky en Leningrado.

Joseph Aleksandrovich Brodsky nació en 1940, apenas un año antes de que comenzara el cerco de Leningrado por parte del ejército nazi en la Segunda Guerra Mundial. Andrey Khrzhanovsky nació en Moscú un año antes, en 1939. Joseph Brodsky fue el poeta más importante de su generación, Khrzhanovsky, junto con Yuri Norshtein, han sido los grandes maestros de la segunda generación de animadores soviéticos. La afinidad entre Brodsky y Khrzhanovsky, que nunca se conocieron, viene dada cuando Khrzhanovsky lee el ensayo de Joseph Brodsky, „Una habitación y media’, entonces se gestó la idea de hacer una película basada en la vida de Joseph Brodsky en Leningrado.

El poeta polaco Czesław Miłosz escribió que nada en el siglo XX hacía presagiar una poesía como la de Brodsky⁹. Hijo de un fotógrafo de la Armada Soviética y de una traductora del alemán, Joseph Brodsky comenzó a escribir poesía cuando tenía 16 años. Abandonó el colegio y trabajó en la morgue de un hospital o en expediciones en busca de Uranio o de traductor. Fue reconocido por Anna Ajmátova como el mejor entre los jóvenes poetas de

⁸ DA COSTA, JB.: “The Touchstone: The So-Called Eternal Feminine in Manoel de Oliveira”, en OVERHOFF FERREIRA, C. (ed.): *Dekalog2 on Manoel de Oliveira*, Wallflower Press, Dorchester, 2008, p. 11.

⁹ MIŁOSZ, C., “Introducción” a LEMKHIN, M.: *Joseph Brodsky’s Leningrad: Fragments*, Nueva York, 1998, p. 9.

Leningrado. En 1964 se le condenó a trabajos forzados en Arkanglesh, provincia próxima al Ártico, por „parasitismo social’, unos años después de su regreso se le expulsó de la Unión Soviética en 1972 y ya no regresó. En 1977 obtuvo la nacionalidad estadounidense y en 1987 ganó el premio Nobel de Literatura. Brodsky murió de un ataque del corazón con 56 años en Nueva York, sin poder cumplir el sueño de regresar a San Petersburgo, ni tampoco conseguir que sus padres salieran de Leningrado para ir a visitarle.

2.- UNA HABITACIÓN Y MEDIA

Este hecho biográfico, la muerte y la imposibilidad del regreso, está al comienzo y al final de la película de Khrzhanovsky y la ordena narrativamente. La película de 130 minutos es una *biopic* del poeta Joseph Brodsky. El punto de partida es un ensayo autobiográfico del mismo Brodsky, „A room and a half’ en el que relata su infancia en Leningrado en la posguerra de la II Guerra Mundial. El título hace alusión a la habitación en un apartamento comunal asignado tras la guerra a sus padres y donde vivió hasta su expulsión.

La película se ciñe a los datos biográficos que Brodsky selecciona en sus memorias, la historia familiar: Joseph Brodsky nació en mitad de la Segunda Guerra Mundial, no conoció a su padre hasta que tuvo 7 años y éste regresó de la guerra. Su padre, fotógrafo de la marina soviética, le enseñó en sus paseos dominicales los museos y la historia de Leningrado. La película construye una ficción de esa etapa de la vida combinando materiales de archivo, fotografías de Brodsky, poemas de Joseph Brodsky y escenas dramatizadas en las que se incluyen secuencias de dibujos animados.

El hilo son los recuerdos en un intento de comprender qué fue lo verdadero, ¿cuál es la educación sentimental y estética de un poeta? El film parte de un hecho inventado, se abre con una imagen de la habitación y media en que vivía Joseph Brodsky y su familia, un teléfono que suena y luego nos muestra al poeta ya adulto viajando en un barco que le lleva de regreso a su ciudad natal. Este viaje resultó imposible en la vida de Brodsky y mientras vivieron sus padres luchó por ello. En el viaje de regreso, los recuerdos del poeta se convierten en el hilo argumental de la película para llegar a la conclusión, como en el ensayo de Brodsky, que lo único verdadero en la vida era aquel nido donde había vivido su infancia y la dificultad para reconstruirlo: “Pese a todo, por mucha que fuera su capacidad, nunca podrá

reconstruir aquel nido tan sólido que tuvo en otro tiempo, en le que se oyó su primer gripo de vida, como tampoco podrá reconstruir a aquellos que lo pusieron en él. Es un efecto, pero no puede reconstruir la causa”¹⁰.

ANÁLISIS

1.- METODOLOGÍA

Según se desprende de lo expuesto hasta ahora, tanto *Oporto de mi infancia* como *Una habitación y media* podrían pertenecer a lo que se ha denominado “La escuela *rosebud*”, en alusión a la película de Orson Welles, *Ciudadano Kane*, de 1941. Si bien se trata de películas biográficas que sitúan la esencia de la vida en las memorias de la infancia, también poseen rasgos particulares que escapan a la tradición *rosebud*. En primer lugar, abordan la infancia y juventud de dos artistas, en cuya formación destaca el valor que tuvieron la ciudad y los espacios de la niñez. Y, en segundo lugar, el papel que se otorga a la memoria es esencial en el proceso de la reconstrucción del recuerdo. En las declaraciones de Manoel de Oliveira en la película *Lisboa Story* de 1994, de Wim Wenders, se encuentra uno de los vectores que nos ayudarán a comprender estas películas. Consiste en el sentido y en el valor que la memoria tiene para un artista, sea éste un director de cine o un poeta:

“Dios existe. El universo lo creó Él. ¿Y de qué sirve el universo? Si la humanidad desapareciera, el universo sería inútil. ¿O tendrá una meta de por sí, fuera de la existencia del hombre? Queremos imitar a Dios y para ello están los artistas. Los artistas quieren recrear el mundo como si fueran pequeños dioses. Y hacen una reflexión constante acerca de la historia, de la vida, de lo que pasa en el mundo... Acerca de lo que creemos que ha sucedido. Porque lo creemos. Sí, porque al final creemos en la memoria. Porque todo ya pasó. ¿Y cómo podemos entonces estar seguros de que lo que imaginamos sucedió realmente? ¿A quién preguntarle? Este mundo, esta suposición es, pues, una ilusión. La única verdad es la memoria, pero la memoria es un invento”. (De *Lisboa Story*, Wim Wenders, 1994)

Aunque esta cita de Oliveira sobre la memoria es anterior al rodaje de *Oporto de mi infancia*, es una concepción que subyace en la estructura y composición de su película. Por lo que respecta a *Una habitación y media*, intenta recoger las ideas de Brodsky en ese ensayo donde se pregunta:

“¿Hay en esos guiños, hechos a través del espacio de casi cuarenta años, algún sentido, alguna intención que ahora se me es escapa? ¿Es así la ida? Y en caso

¹⁰ BRODSKY, J., *Menos que uno*, Barcelona, Versal, 1987, p. 192.

contrario, ¿por qué esta claridad, de qué sirve? La única respuesta que se me ocurre es ésta: para que ese momento exista, para que no sea olvidado cuando los actores hayan desaparecido, incluso yo mismo (...). De aquí esa claridad hipnótica. O tal vez sea porque tú eres hijo de un fotógrafo y tu memoria no hace sino revelar una película que filmaron tus dos ojos hace casi cuarenta años. Y por esto entonces no pudiste devolver aquel guiño” (De *Menos que uno*, Joseph Brodsky).

Las películas *Oporto de mi infancia* y *Una habitación y media* comparten, por tanto, no sólo la mirada a la infancia, sino también el hecho de que se trata de una mirada retrospectiva sobre el pasado. Este tiempo pasado está marcado, en los dos filmes, por las ciudades y los lugares donde transcurrieron la infancia y juventud del cineasta, en un caso, y del escritor, en otro: Oporto y San Petersburgo. Dado que nuestro interés se centra en el valor que se otorga a la representación de la ciudad, tomamos como punto de partida la propuesta de Lury y Massey en el monográfico de *Screen* donde se afirma que el espacio/la ciudad no sólo es el escenario para la acción, sino que también contribuye a la narración. Para analizar cómo el espacio contribuye a la diégesis, es necesario atender a los siguientes aspectos: el énfasis que se hace en el encuadre, el uso del paisaje arquitectónico y la puesta en escena (“...emphasizing the use of framing, the use of landscape architecture and *mise-en-scene*”¹¹). En el análisis que sigue nos fijaremos, por tanto, en tres elementos: encuadre, paisaje arquitectónico y puesta en escena. Bordwell y Thompson definen el encuadre como “el borde de la imagen”¹². A la hora de estudiar el encuadre o espacio cinematográfico hay que tener en cuenta aspectos diversos como el tipo de plano, la angulación y la altura, así como el campo y fuera de campo, esto es, lo que se ve y lo que no se ve. Por paisaje arquitectónico entendemos la vinculación de la arquitectura con el paisaje en un entorno urbano. La puesta en escena se articula durante el rodaje y tiene que ver con los decorados, la iluminación, el vestuario y el comportamiento de los personajes¹³. La identificación de estos tres elementos en la construcción del discurso filmico en un primer nivel de análisis, permitirá en un segundo momento interpretar el sentido que las ciudades pueden tener en tanto que símbolos vinculados con el tiempo.

¹¹ LURY, K. y MASSEY, D.: „Making connections”, *Screen*, Vol. 40, nº 3, Autumn 1999, p. 233.

¹² BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *El arte cinematográfico. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 201.

¹³ SÁNCHEZ ESCALONILLA, A. (coord.): *Diccionario de creación cinematográfica*, Barcelona, Ariel, 2003, p. 81 (s.v. *Puesta en escena*).

2. - ANÁLISIS DE *OPORTO DE MI INFANCIA*

2.1. Encuadre

Oporto de mi infancia destaca por la sobriedad y por la duración de sus planos, una característica que define el cine de Oliveira desde *El pintor y la ciudad* y que aporta el tono contemplativo que poseen muchas de sus películas. Al analizar el espacio cinematográfico en este filme es necesario distinguir entre las imágenes de archivo y las imágenes que han sido filmadas por Oliveira. Las imágenes de archivo de los años veinte, treinta y cuarenta proceden de una cámara estática. Se caracterizan por el uso de planos conjuntos y generales, donde o bien las personas son apenas visibles o bien quedan enmarcadas en los edificios y calles de Oporto. Destaca el plano del perfil de Oporto desde Gaia, en la otra ribera del Duero, un encuadre que recuerda a la clásica postal de la ciudad (imagen 1). En cuanto a las imágenes rodadas en 2001, se acercan más a las personas y a los objetos. Existen movimientos de cámara y objetivo como panorámicas y *zooms*. Son planos americanos y planos medios de los actores y planos detalle de ciertas esculturas o decoraciones. Estos planos detalle enfatizan el valor de algunos elementos que se han mantenido inalterables al paso del tiempo: la escultura del picapedrero en uno de los jardines de la ciudad o toda la filigrana decorativa que adorna el techo del café *Majestic*, por ejemplo. Estos planos poseen además una angulación peculiar, con picados y contrapicados que ofrecen una perspectiva de los objetos inalcanzable a la mirada humana.



Imagen 1

La repetición de encuadres es una práctica que le sirve a Oliveira para mostrar cómo ha ido cambiando su ciudad natal. Al situar la cámara en el mismo lugar en el que otros realizadores lo hicieron décadas atrás, consigue grabar imágenes con encuadres idénticos a las anteriores. Al montar un plano de una imagen de archivo primero y de una actual con el mismo encuadre después, es posible advertir la evolución en las aceras, las tiendas o los edificios. Tal es el caso de la pastelería Oliveira, cuya bajera ha sido ocupada por una tienda de ropa (imagen 2 e imagen 3); o del cine High-Life, que ha pasado a llamarse cine Batalha.



Imagen 2



Imagen 3

También es frecuente la repetición de planos que, como la voz en *off* y la repetición de algunos motivos musicales a los que ya nos hemos referido, confieren unidad a la película. Tal es el caso de la imagen que abre la película y que se repite casi al final, otorgando al filme una estructura cuasi-circular. Es un plano americano en ligero contrapicado de un director de orquesta que da la espalda a la cámara. Casi oscuras, da a los músicos –a los que no vemos– la señal de que comiencen a tocar, haciendo coincidir así el inicio del filme con el inicio de un espectáculo musical. Otros planos que se repiten son el de la casa donde Oliveira pasó su infancia, el del río Duero y el de las olas del mar de alguna playa cercana a la ciudad de Oporto.

En los planos que forman parte de las escenas dramatizadas destacan los planos subjetivos. En ocasiones la cámara parece estar situada a la altura de un niño o de un joven, de tal forma que el espectador puede observar la ciudad del mismo modo en que Oliveira la veía en su infancia y juventud, a través de la ventana de su habitación, por ejemplo. También son reseñables los planos subjetivos que forman parte de la secuencia nocturna del descenso en taxi desde el teatro Sá Bandeira, en el centro de Oporto, hasta la Baixa, gracias a los que se ven las calles semioscuras, ligeramente iluminadas por algunas farolas, desde el interior de un coche. El traqueteo del automóvil se sugiere a través de la cámara en mano, mientras que la sensación de estar descendiendo desde la parte alta hasta la más baja de la ciudad se logra con el recurso a un ángulo picado.

2.2. Paisaje arquitectónico

En casi todos los planos de *Oporto de mi infancia* aparecen elementos urbanos. Sólo las imágenes recurrentes del río y del mar muestran en exclusiva elementos de la naturaleza: agua y cielo. En la mayoría de las ocasiones, no obstante, los planos del Duero y de la costa incorporan también construcciones como puentes y faros.

El paisaje arquitectónico de la película puede dividirse en imágenes de exteriores y de interiores y en ambos casos reflejan rincones emblemáticos de la ciudad. Las imágenes de exteriores presentan lugares, esculturas y edificios como la calle 9 de julio, la estatua ecuestre de Pedro IV “el Libertador” (imagen 4), el puente Don Luís I, una escultura del poeta Almeida Garret, el Palacio de Cristal, la Iglesia y la Torre de los Clérigos, algunos clubes

nocturnos como el Palace, el Oporto o el Primavera, el café Central y el Majéstic o el edificio de los Grandes Almacenes Nascimento.



Imagen 4

Estas imágenes sirven para resaltar el pasado glorioso de Portugal como país de navegantes y para destacar la tradición cultural de los portugueses en general y de los portuenses en concreto. El teatro, la literatura, la escultura y la arquitectura parecen ser las disciplinas que más le interesan a Oliveira, siendo los autores Camilo Castelo Branco y Júlio Dinis, o el arquitecto José Marques da Silva, algunos de sus creadores predilectos. Entre las imágenes de los exteriores de Oporto, son reseñables también algunas escenas nocturnas de las calles de la ciudad, donde se recrean los paseos que Manoel de Oliveira hacía de noche con algunos de sus viejos amigos como los escritores Casais Monteiro o Agostinho da Silva, reflejo de la vida bohemia del Oporto de los veinte y treinta.

En cuanto a las imágenes de interiores, la mayoría se corresponde con las escenas dramatizadas de la película. Muestran cómo eran los comercios y los clubes a principios de siglo, lugares públicos relacionados con el ocio y con la cultura que en la actualidad ya no existen o simplemente han sido transformados. Tal es el caso de la pastelería Oliveira, donde Manoel de Oliveira pasaba muchas tardes siendo niño y adolescente disfrutando de sus

pasteles preferidos: los llamados *cocós*, unos hojaldres rellenos de huevo típicos de Oporto. También el club Primavera, un lugar de reunión de la bohemia portuense, donde se tocaba música en directo y donde Manoel de Oliveira y sus amigos trataban de seducir a las jóvenes de la ciudad. En estas recreaciones de los interiores de ciertos lugares de reunión, esparcimiento y diversión se muestran detalles arquitectónicos y decorativos y se hace hincapié en los materiales de construcción (imagen 5). Por ejemplo, una barra de metal amarillo de una sucursal de la pastelería Oliveira en la calle 31 de Janeiro, o la sobriedad y desnudez de las paredes del club Primavera.



Imagen 5

2.3. Puesta en escena

En *Oporto de mi infancia* sólo se puede hablar de puesta en escena en las secuencias dramatizadas. Entonces cobra sentido el trabajo de dirección de actores, vestuario, *atrezzo*, iluminación, etc, cuyo propósito es recrear algunos ambientes de los años veinte y treinta. Para ello, los peinados, vestidos, trajes, maquillaje, decoración, etc., emulan los propios de ese tiempo, dejando entrever la elegancia, distinción y delicadeza que se ha perdido con el paso del tiempo.

Desde los años noventa hasta ahora, las películas de Manoel de Oliveira tienen la peculiaridad de estar interpretadas por una serie de actores que aparecen una y otra vez en sus filmes. Podría por tanto decirse que se ha convertido en un director al que le gusta trabajar con “sus” actores. En el caso de esta película que consiste en una recreación de la vida de Oliveira, este hecho cobra un significado especial, pues el trabajo de los actores consiste en interpretar a los familiares y amigos de su director e incluso a su director mismo. Trabajo y familia se entremezclan, no obstante, más que nunca en el reparto de este filme, ya que dos nietos de Oliveira, habituales, por otro lado, de sus películas, interpretan a su abuelo de joven y de adolescente. Son Ricardo Trepa y Jorge Trepa.

Como ya hemos dicho, la esposa de Oliveira, Maria Isabel Brandao, entona también unos versos de Guerra Junqueiro que se convierten en uno de los motivos musicales recurrentes del filme. El propio Oliveira interpreta al ladrón que en la obra de teatro *Miss Diabo* mantiene una conversación con la actriz María de Medeiros, quien ya trabajó antes con Oliveira en *La Divina Comedia*, de 1991. Leonor Silveira (imagen 6), la actriz que más veces aparece en la filmografía de Oliveira –*Los caníbales* (1988), *La divina comedia* (1991), *El valle de Abraham* (1993) o *El convento* (1995)– tiene un pequeño papel en *Oporto de mi infancia*, lo mismo que Leonor Baldaque, que también participa en *Vuelvo a casa*, de 2001. Y hay que señalar, por último, la aparición en escena de la escritora Agustina Bessa-Luís (cuyos libros Oliveira ha adaptado varias veces al cine) interpretándose a sí misma.



Imagen 6

En toda la filmografía de ficción de Oliveira, el trabajo de los actores está marcado por una fuerte teatralidad. Más que una actuación cinematográfica, por tanto, se diría que se trata de una actuación teatral, de aquí que los personajes se muevan por el escenario con poca naturalidad y que los diálogos resulten, en ocasiones, altisonantes. Esto es precisamente lo que ocurre en las escenas dramatizadas de *Oporto de mi infancia*, donde la actuación es poco realista. Para Oliveira, quien estima el teatro por encima incluso del cine, es importante que el actor no confunda al espectador. Se justificaría, por tanto, en este sentido, su peculiar dirección de actores, pues debe ser el espectador quien “complete la acción que está viendo en la película”¹⁴.

3.- ANÁLISIS DE UNA HABITACIÓN Y MEDIA

3.1. Encuadre

Como en la película de Oliveira, aquí también encontramos repetición de encuadres, sobre todo de la habitación y de los lugares más característicos de la ciudad, el Almirantazgo y las orillas del río Neva (imagen 7). La película está rodada en planos medios en las escenas dramatizadas y en primeros planos.



Imagen 7

¹⁴ JOHNSON R.: *Manoel de Oliveira*, Illinois, University Illinois Press, 2007, p. 157.

La atención, como en el cine soviético del deshielo, está en los individuos. También son constantes los planos subjetivos. Planos en los que los personajes están situados tras las ventanas, mirando la ciudad, sean los padres viviendo cómo se llevan el piano que se ven obligados a vender o el niño frente a su cuaderno y la ventana que deja su imaginación en libertad y entonces se introducen escenas de dibujos animados, escenas oníricas de las obsesiones del joven Brodsky (la comida, la sexualidad, el agua, los gatos y la música). Estas escenas en las que el niño imagina un ejército de instrumentos musicales sobrevolando la ciudad o convertido en un gato sugieren las pinturas de Chagall. En estas secuencias de animación la imagen de San Petersburgo a vista de pájaro con planos abiertos. Estas secuencias sugieren no sólo la nostalgia del adulto Joseph Brodsky por la ciudad de su infancia y de su juventud, también cómo el impulso poético llegó de la misma ciudad (imagen 8).



Imagen 8

3.2. Paisaje arquitectónico

El contraste entre el interior de la habitación donde vivió la familia y el carácter monumental de la ciudad reflejada sobre el río Neva constituyen los espacios fundamentales de la película (imagen 9 e imagen 10).



Imagen 9



Imagen 10

Ambos espacios son imágenes recurrentes en la poesía de Brodsky. En la película se recuperan los símbolos que se asocian al mito de San Petersburgo, la estatua de Pedro I de Falconet y la obra de Pushkin „El jinete de bronce’ y el océano o el río, el agua como reflejo

del tiempo. Este eco con el pasado literario de la ciudad se encuentra en las escenas animadas, la ciudad que vemos evoca el San Petersburgo del siglo XIX, no ocurre así en las escenas dramatizadas donde vemos el Leningrado soviético.

En estas se pretende recoger el mito de Leningrado creado por el propio Brodsky a partir de sus ensayos y el mito de la generación nacida en los años 40. Para Brodsky, su generación era la última que perteneció a lo que ellos denominaban civilización y ese legado lo habían recibido a través de la literatura universal y de la arquitectura de la ciudad. Mediante los diálogos, los planos y los espacios dan una imagen idealizada de la ciudad.

Las imágenes de la ciudad, con los ángulos violentos, contrapicados nos muestran las esculturas y los edificios como seres encarnados y, a la vez, con planos subjetivos a los ojos del niño que queda empequeñecido ante la magnificencia de la arquitectura (imagen 11).



Imagen 11

3.3. Puesta en escena

Se puede hablar de puesta en escena en el caso de las escenas dramatizadas. Se trata de escenas en las que el poeta recuerda y, por tratarse de un recuerdo, arrancan siempre con el color sepia. La interpretación produce un tono de nostalgia y cierta idealización de los caracteres y de los espacios (imagen 12).



Imagen 12

Se observa también esto en la imagen de la ciudad que produce la película. San Petersburgo es un personaje más, algo que Brodsky reconoció siempre como parte de su educación estética. Sin embargo, la visión fantasmagórica de la ciudad, resulta más propia del siglo XIX que del Leningrado soviético de los años 50 y 60 donde el poeta creció.

CONCLUSIONES

A pesar de tratarse de dos reconstrucciones de la infancia, estas dos películas son distintas. En una estamos ante una autobiografía filmica y en otra ante la memoria de un poeta que un director de cine hace suya. Sin embargo en ambas, y por encima de los datos biográficos, se intenta ver en la infancia la educación sentimental y artística que explicaría bien al cineasta que ha llegado a ser, bien al poeta.

El espacio de la infancia cobra un nuevo sentido visto desde la edad adulta. Ya no es sólo el escenario de las historias, se trata de un espacio recordado, cuya existencia es solo mental y que se convierte en símbolo del tiempo pasado. A diferencia de la literatura, el cine cuenta para la reconstrucción de la memoria sólo con las imágenes de archivo o con la reconstrucción dramática que se realiza del pasado. En ambas películas los materiales de archivos se combinan con la reconstrucción ordenándose según el tema narrativo del regreso.

El tema de la posibilidad o imposibilidad del regreso se convierte en punto de partida de los dos filmes. Oliveira regresa a los lugares de su infancia, en el caso de Brodsky los guionistas introducen un elemento en la trama que nunca existió, Joseph Brodsky regresando a Leningrado de donde le exiliaron, sin embargo el final (donde el protagonista habla con los muertos) de la película sugiere si este regreso no se produjo a lo mejor en sus sueños o tras su muerte.

En tanto que autobiografías o *biopics* de artistas, estas películas resultan esquemáticas, sin embargo, el acierto reside, bajo nuestro punto de vista, en cómo combinan las imágenes documentales, las escenas dramatizadas y los dibujos animados en un intento de comprender la educación sentimental del cineasta Manoel de Oliveira y de Joseph Brodsky, tal vez el poeta más importante de Rusia en la segunda mitad del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- ❖ AA.VV.: *Manoel de Oliveira. Catálogo de la Cinemateca Portuguesa*, Lisboa, Edição da Cinemateca Portuguesa, 1981.
- ❖ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *El arte cinematográfico. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 1995.
- ❖ BRODSKY, J.: *Menos que uno*, Barcelona, Versal, 1987.
- ❖ GRILO, J. M.: *O Cinema da Não-Ilusão. Historias para o Cinema Português*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006.
- ❖ JOHNSON R.: *Manoel de Oliveira*, Illinois, University Illinois Press, 2007.
- ❖ LEMKHIN, M.: *Joseph Brodsky's Leningrad: Fragments*, Nueva York, 1998.
- ❖ LURY, K. y MASSEY, D.: „Making connections’, *Screen*, Vol. 40, nº 3, Autumn 1999.
- ❖ OVERHOFF FERREIRA, C. (ed.): *Dekalog2 on Manoel de Oliveira*, Wallflower Press, Dorchester, 2008.
- ❖ PÉREZ BOWIE, J.A.: *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

- ❖ SÁNCHEZ ESCALONILLA, A. (coord.): *Diccionario de creación cinematográfica*, Barcelona, Ariel, 2003.
- ❖ SÁNCHEZ NORIEGA, J.L.: *Diccionario temático del cine*, Madrid, Cátedra, 2004.