

La vida que no se pierde.

La recuperación de la infancia en el cine de Manoel de Oliveira

MARÍA NOGUERA

abril 2013

117

> La vida que no se pierde. La recuperación de la infancia en el cine de Manoel de Oliveira

Este trabajo ahonda en el tratamiento del tema de la infancia en la filmografía de Manoel de Oliveira. En concreto, se centra en las dos películas en las que este director portugués ha recreado su propia niñez en Oporto y en sus alrededores: *Viagem ao Princípio do Mundo* (*Viaje al principio del mundo*, 1996) y *Porto da minha Infância* (*Oporto de mi infancia*, 2001). Se analizan las estrategias cinematográficas a través de las cuales Oliveira muestra cómo fueron los primeros años de su vida y se advierte cómo la infancia supone para él un tiempo de iniciación sentimental y estético. Además, se demuestra que la creación cinematográfica puede servir para recuperar y revivir el tiempo perdido.

Palabras clave: Manoel de Oliveira; infancia; Oporto; *Viagem ao Princípio do Mundo*; *Porto da minha Infância*.

> The life that is never forgotten. Childhood Recollection in Manoel de Oliveira's cinema

This article focuses on the theme of childhood in Manoel de Oliveira's cinema. In particular, this article analyzes *Viagem ao Princípio do Mundo* (*Journey to the Beginning of the World*, 1996) and *Porto da minha Infância* (*Porto of my Childhood*, 2001), two films in which Oliveira has recreated his own childhood in Porto and around. This article shows what kind of audiovisual strategies are used to narrating the early years of Oliveira's life. It's also shows that childhood is a period of emotional and aesthetic education. Furthermore, it is shown that cinema can be used to recovery the lost time.

Key words: Manoel de Oliveira; childhood; Porto; *Viagem ao Princípio do Mundo*; *Porto da minha Infância*.

La extensa producción cinematográfica del veteranísimo Manoel de Oliveira refleja una preocupación de fondo por la cuestión de la infancia. *Aniki Bóbo*, considerada todavía por muchos como una de sus películas más emblemáticas, sentó ya en 1942 las bases de su peculiar recreación de la niñez, un asunto sobre el que volvería más de una vez en su filmografía posterior, que abarca medio centenar de filmes. En un momento de eclosión de las técnicas neorrealistas en la cinematografía europea y en su primer largometraje de ficción después de once años dedicado en exclusiva al documental desde el estreno de *Douro, Faina Fluvial* en 1931, Oliveira relató en *Aniki Bóbo* las correrías de tres niños de Oporto —Carlitos, Eduardinho y Teresinha— por los barrios de la ribera del Duero, al estilo de Rossellini en *Roma, città aperta*, de 1945.

Si bien es cierto que *Aniki Bóbo* se caracteriza por la aparición de actores no profesionales, por la recreación de las penurias que afectan a las clases más desfavorecidas y por el empleo de localizaciones reales en el rodaje, lo que convierte a este filme en una producción interesante, al menos desde el punto de vista del tratamiento de la infancia, no es su adscripción más o menos cuestionable a los cánones del neorrealismo cinematográfico, ni siquiera en lo que a la preeminencia del niño como protagonista de la historia se refiere, sino más bien la focalización del drama en la niñez como etapa crucial para el aprendizaje vital, sentimental y estético del ser humano, algo que se consigue gracias a la supresión intencionada de todo tipo de argumento principal o secundario de carácter social.

Conforme a la opinión de Baptista (2007: 73), lo verdaderamente llamativo de esta película, cuyo guion se inspira en el cuento *Os Meninos Milionários* de Rodrigues de Freitas, es que los niños son filmados como adultos, de tal forma que la narración termina por convertirse en una fábula sobre la necesidad de que los hombres convivan en armonía. “En otras palabras —señala Johnson (2005: 42)—, los niños se comportan como hombres, quienes precisamente lo hacen a veces como niños”.

Desde la filmación de *Aniki Bobó* en los años cuarenta, otros niños como el nieto de *Vou para casa/ Je rentre à la maison* (*Vuelvo a casa*, 2001) han protagonizado las películas de Oliveira, siendo quizá la niña de *Um filme falado* (*Una película hablada*, 2003) el personaje infantil más relevante de su filmografía. *Um filme falado* narra el viaje por el Mediterráneo que María Joana realiza a bordo de un crucero con su madre Rosa María, una profesora de historia de la Universidad de Lisboa. La travesía comienza en la capital portuguesa y concluye en Bombay, donde se encuentra el padre de la familia y desde donde tienen pensado emprender unas vacaciones los tres juntos. La mayor parte del trayecto que recorren la hija y la madre tiene el Mediterráneo como escenario, y las diferentes escalas del crucero se suceden en Pompeya, Atenas, Estambul o Egipto. Todas estas paradas le sirven a María Joana para adentrarse en el conocimiento de la raíces grecolatinas y judeocristianas de Europa a través de las conversaciones que mantiene con su madre a propósito de las ruinas, monumentos y edificios emblemáticos que visitan.

El viaje de *Um filme falado*, en el que además se evoca la tradición marítima de la civilización portuguesa, no solo le vale a la pequeña María Joana para adentrarse en un universo fascinante lleno de anécdotas y personajes curiosos, sino también para conocerse un poco mejor a sí misma a través de la historia, la cultura, la lengua y, por qué no, los despojos de su país. “Los viajes son los viajeros —escribió Pessoa (2002: 458)—. Lo que vemos no es lo que vemos, sino lo que somos”. Consciente del fundamento de esta máxima pessoana, Oliveira vincula la iniciación en el ámbito de las artes plásticas y las humanidades en general al aprendizaje vital de la protagonista infantil de la película, poniendo el

énfasis en el valor de la educación estética como fundamento de la educación moral. En este sentido, Rovai (2008: 134) explica que María Joana aprende “la lección de que los hombres y las mujeres son los que hacen la historia, pues son responsables tanto de las grandes conquistas como de los conflictos entre las civilizaciones”.

La vida sale al encuentro

Una de las características que definen el “cine de autor” de Oliveira es la reflexión sobre el yo (Nogueira, 2011: 252). En mayor o menor medida, sus filmes contienen elementos autobiográficos que revelan ciertos hechos o ideas sobre la vida de su director, quien parece buscarse a sí mismo una y otra vez en sus películas. Lejos, no obstante, de caer en un cine ensimismado, Oliveira emplea las estrategias autobiográficas características de la sintaxis fílmica para arrojar luz sobre el sentido de la identidad, ahondando en ese espacio recóndito y de tintes nostálgicos donde se dan cita la evocación, los recuerdos, la memoria y, por su puesto, la añoranza de la infancia.

Como se desprende de las líneas que siguen, Oliveira otorga un valor especial a las películas que se inspiran en la realidad y en la experiencia vital de sus realizadores. No resulta extraño, por esto, que su propia infancia haya servido en ocasiones como telón de fondo de sus filmes, lo que otorga un nuevo sentido, mucho más sincero y personal, a su particular tratamiento del tema de la niñez:

Tengo la sensación de que existe más valor en las películas que se inspiran en realidades corrientes o históricas, bien sean originales o iluminadas a su vez por otras ficciones literarias o teatrales, bien tengan carácter trágico, dramático, irónico o cómico, o bien contengan elementos metafísicos, igualmente enriquecedores (Oliveira, 2006: 8).

Oliveira nació el 11 de diciembre de 1908 en Oporto en el seno de una familia acomodada. Los primeros años de su infancia se corresponden en el contexto histórico-político de su país con el establecimiento de la Primera República, que se extendió en Portugal desde 1910 hasta el golpe de estado que en 1926 dio lugar a una dictadura militar en cuyo interior se fraguó primero el *Estado Novo* a partir de 1928 y después la dictadura de António Salazar como forma de gobierno oficial desde 1933. Desde entonces hasta la Revolución de los Claveles de 1974, los portugueses sufrieron los abusos de un régimen personalizado y antidemocrático, en el que Oliveira tuvo serias dificultades para sacar adelante algunas de sus películas debido a la acción represiva de la censura.

Durante los años de la Primera República y gracias a la posición holgada de su familia, Oliveira recibió una educación esmerada en el Colegio Universal de Oporto y en el Colegio Jesuita de La Guardia. Sus padres le inculcaron además el gusto por la literatura, por el teatro y por las artes escénicas en general, algo que tuvo influencia en su filmografía posterior, que se caracteriza por su estilo refinado y por contener abundantes adaptaciones teatrales y multitud de escenas de teatro filmado, lo que convierte al espectador en un elemento más de la composición narrativa y visual de sus películas, en las que es frecuente que los actores miren y hablen a la cámara. En este sentido y según Oliveira, “es el espectador quien debe completar la acción que está viendo en el filme” (Johnson, 2007: 157).

Oliveira ha recreado sus primeros años de vida en Oporto y sus alrededores en dos películas: *Viagem ao Princípio do Mundo* (*Viaje al principio del mundo*, 1996) y *Porto da minha Infância* (*Oporto de mi*

infancia, 2001). Ambos filmes tienen la peculiaridad de haber sido realizados en torno al final de los años noventa, coincidiendo con el acceso de Oliveira a la vejez, que tenía ochenta y ocho años en 1996, y noventa y tres, en 2001. Se aprecia, en este sentido, que el propósito de ahondar en el principio de la vida emerge con una fuerza especial en la obra de Oliveira cuanto más cerca se encuentra el final. Si bien con métodos cinematográficos radicalmente opuestos, las dos películas se aventuran en esa etapa temprana de la biografía en la que se van afianzando los lazos familiares y las primeras amistades, al tiempo que se cimientan la costumbre de lo cotidiano y la expresión de la intimidad y lo subjetivo. También las dos películas demuestran la confianza que Oliveira deposita en la capacidad evocativa del cine, que planta cara al paso del tiempo gracias a la reconstrucción de la memoria perdida.

El asunto de la infancia en el cine con frecuencia remite a filmes cuyos protagonistas son niños. Sánchez Noriega (2004: 269) afirma que “las películas protagonizadas 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”. Existe, no obstante, otra categoría de películas que también versan sobre la infancia y en la que se incluyen *Viagem ao Princípio do Mundo* y *Porto da minha Infância*, donde la narración corre a cargo de una persona adulta que vuelve la vista atrás. Entre este tipo de filmes de carácter híbrido y experimental, que carecen de un formato definido y que se alejan de los circuitos del cine comercial, cabría citar, por ejemplo, *Tren de sombras* (José Luis Guerin, 1997), *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2005) u *Of Time and the City* (Terence Davies, 2008).

Lo que tienen en común estas películas es que la realidad se entremezcla con los recuerdos, una vez que estos han sido filtrados por la memoria, dejando entrever una visión personal del mundo y de la experiencia del tiempo. En tanto que filmes que poseen algo de históricos —podrían verse como una actualización audiovisual del concepto unamuniano de la intrahistoria—, se aprecia en ellos el empleo de ciertos recursos estilísticos como la fragmentación y el *collage* que Rosenstone (1997: 22) atribuye al cine histórico. Gran parte de ellos se enmarca además dentro de un género que el cine hereda —según Pérez Bowie (2008: 144-145)— de la literatura y que es la autobiografía fílmica, una modalidad cinematográfica que nace en el momento en el que la tradición objetivista del documental clásico introduce el factor de la subjetividad gracias a la irrupción del espíritu rupturista de los años sesenta, abriendo así el campo a lo autobiográfico y a la narración del yo en el terreno del documental.

El paisaje de la niñez

Viagem ao Princípio do Mundo, que ganó el Premio Internacional de la Crítica en el Festival de Cannes de 1997, es una suerte de *road movie* de 95 minutos de duración escrita y dirigida por Oliveira. El filme recrea el viaje de un pequeño equipo de rodaje que se traslada en un monovolumen por las carreteras secundarias y pedregosas del norte de Portugal. Gracias a las diferentes paradas que se realizan a lo largo del trayecto, bien para hacer una grabación, bien para comer o simplemente para descansar un rato, Oliveira logra construir un homenaje al paisaje de su niñez, puesto que gran parte de los escenarios naturales, de las poblaciones, las calles y los edificios que aparecen en la película son, o parecen ser, lugares emblemáticos de su infancia, como el Colegio de los Jesuitas de La Guardia donde estudió de pequeño. La preeminencia que se le otorga al paisaje en esta película se percibe en las largas secuencias de imágenes que tienen el tono de un documental observacional, con planos largos, sin guion

ni movimiento apenas de la cámara, y que, en un arrebatado de nostalgia, logran dar cuerpo a aquel pensamiento de Henri-Frédéric Amiel según el cual todo paisaje es un estado de espíritu. Benavente y Salvadó (2007: 133-145) han advertido que “el desplazamiento geográfico entendido como recorrido temporal en busca de un origen” es una de las temáticas recurrentes del cine portugués contemporáneo. En el caso de *Viagem ao Princípio do Mundo*, se concede al viaje y al paisaje la capacidad para despertar la memoria.

El actor Marcello Mastroianni, tradicional *alter ego* de Federico Fellini, actúa en este filme como *alter ego* de Oliveira, interpretando a un director de cine ya entrado en años que precisamente responde al nombre de Manoel y que aparece ataviado con ese sombrero de ala ancha tan característico de Oliveira. Sobre todo en la primera parte de la película, este personaje, que acomete su particular regreso al paraíso de la niñez, relata a los demás la historia y los avatares de los lugares que contemplan, realizando así un ejercicio de evocación del pasado y de la infancia que se opone a la desmemoria y a la pérdida de las raíces que comporta la vejez, desenterrando de este modo todas esas anécdotas familiares y de las primeras amistades que habían caído en el olvido debido al paso del tiempo. “El cine es la memoria”, ha dicho Oliveira (Sterrit, 2010: 65-69), quien, por su parte, y en uno más de los tantos cameos a los que nos tiene acostumbrados en sus filmes, asume en *Viagem ao Princípio do Mundo* el papel del chófer del monovolumen, siendo así el encargado de conducir —literal y metafóricamente— a los miembros del rodaje, si no hasta el principio del mundo, sí, al menos, hasta el principio de ‘su’ mundo. Esto es, al escenario de su infancia.

En esta misma línea de encuentro entre elementos ficticios y verídicos que distingue a este filme, se hace necesario subrayar que está basado en dos hechos reales. Primero, la niñez de Oliveira en el norte de Portugal. Y, segundo, la experiencia de un actor francés, Yves Alfonso, hijo de un emigrante portugués, que en 1987 regresó al país de su padre para participar en el rodaje de una coproducción galo-portuguesa cuya fusión de idiomas, identidades nacionales y culturales, con sus correspondientes equívocos y malentendidos, se ve reflejada en los diálogos de esta película. Como ha indicado Erice a propósito del cine de Oliveira, la oralidad se erige en *Viagem ao Princípio do Mundo* como fundamento de la acción y el movimiento (VV.AA., 2004: 137), siendo también la palabra —del mismo modo que el paisaje— otro de los elementos que avivan y estimulan la memoria.

Si bien la ficcionalización de los acontecimientos a través de la puesta en escena y la interpretación actoral impiden categorizarla como una autobiografía en sentido estricto, la gran cantidad de referencias paratextuales relativas a la vida de Oliveira, así como el empleo de la técnica del *alter ego*, consiguen no obstante transmitir al espectador la sensación de estar asistiendo a la narración de una historia real sobre la biografía de Oliveira en general, y sobre el periodo de su infancia en concreto. No resulta sencillo, en este sentido, deslindar la experiencia filmica y la experiencia vital en la obra cinematográfica de este director portugués, quien ha declarado que “lo que está por detrás (del cine) siempre es la vida, nuestra concepción de la vida: nuestro conocimiento, nuestro sentimiento, nuestra memoria” (Grilo, 2006: 134).

En la ciudad perdida

También con guion y dirección de Manoel de Oliveira y con la producción de Paulo Branco, *Porto da minha Infância* es una película breve, que tan solo dura 61 minutos y que, en su aparente sencillez,

encierra una profunda reflexión sobre el sentido de la infancia y sobre la dimensión formativa de los espacios y lugares donde pasamos los primeros años de nuestra vida, haciendo hincapié en la casa familiar y en sus distintas estancias, en el barrio, las calles y las plazas donde se juega de niño, y en los cafés y en las salas de baile donde se vive el tránsito a la juventud más temprana.

Se trata de un documental autobiográfico en el que el realizador luso recrea su niñez y su adolescencia en su ciudad natal, Oporto. Según la catalogación del documental autobiográfico propuesta por Lane (2002: 119), *Porto da minha Infância* podría considerarse un autorretrato o *self-portrait*, pues en este filme la perspectiva diacrónica prevalece sobre la estrictamente cronológica, en principio más afín a las diferentes variantes de lo que se conoce como diario filmico. Como ha explicado Bellour, el pacto que los creadores de autorretratos sellan con sus espectadores trata de responder a la siguiente propuesta: “No voy a decirte qué he hecho, sino que voy a intentar contarte quién soy” (Lane, 2002: 119).

Como en la mayoría de las autobiografías, tanto literarias como cinematográficas, que rara vez tienen como objeto toda una vida, esta película se centra en los primeros años de la de Oliveira, estableciendo un nexo evidente entre ese tiempo de iniciación y maduración que es la infancia y el espacio urbano en el que Oliveira nació y creció. Según lo explicado por Passols (2008), la memoria de la infancia de Oliveira se encuentra indisolublemente ligada a la memoria de la ciudad de Oporto: “Oporto de hoy y de ayer, de todas las épocas, pero sobre todo Oporto de Oliveira, aquella ciudad que le vio nacer y que ahora contempla desde su propia mirada y memoria”. En este sentido y a través del determinante posesivo ‘mi’, el título de la película enfatiza el sentido de posesión o pertenencia de la ciudad por parte de quien la está evocando.

En este viaje interior hacia el pasado que se propone en la película, la voz en *off* de Oliveira sirve para explicar y contextualizar las imágenes que se van sucediendo en el filme. Las casas, las calles, los clubes nocturnos, las pastelerías o los cines que se muestran conforman un microcosmos familiar, doméstico, social, artístico y cultural, en el que el director experimenta hallazgos y reencuentros que muchas veces tienen un cierto cariz espectral. Aparte de la descripción de la ciudad natal, Oliveira aprovecha para reflexionar sobre las secuelas que el paso del tiempo ha obrado en ella. “Solo en mi triste memoria sigue todo vivo”, afirma en un momento del filme mientras la pantalla muestra un plano de la casa donde nació, siendo así la imagen filmica el único espejo donde todavía se pueden reflejar sus recuerdos.

El choque entre el pasado y el presente, también un tema predominante en toda la filmografía de

Oliveira, se plasma en *Porto da minha Infância* gracias a la diversidad de formatos, calidad y procedencias de las distintas escenas de la película. En primer lugar, aparecen imágenes de archivo del Oporto de los años veinte y treinta, casi todas pertenecientes al periodo del cine silente portugués, rodadas en blanco y negro y en formato de 16 mm, como las de una exposición de automóviles en el Palacio de Cristal o una panorámica de la Torre de los Clérigos.

En segundo lugar, se reconocen imágenes de los años cincuenta y sesenta en color y pro-



Fotograma de los años treinta de la Torre de los Clérigos de Oporto

bablemente rodadas con *Super 8*, gracias a las que se puede comprobar cómo eran los cafés y algunos edificios que se construyeron durante la dictadura de Salazar. También aparecen fragmentos de otras películas anteriores de Oliveira rodadas en Oporto, como las ya mencionadas *Douro, faina fluvial* y *Aniki Bobó*.

Se incluyen además fotografías antiguas de la casa de los Oliveira, sobre las que el objetivo de la cámara hace un *zoom* con la intención de que se aprecien algunos detalles de las ventanas y los balcones. Es reseñable, por último, la inserción de una de las primeras escenas en movimiento rodadas en Portugal en 1896, perteneciente a la película *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança* de Aurélio Paz dos Reis y que puede entenderse como un homenaje a los inicios del cinematógrafo en el país luso.

Como ejemplo de la presencia de algunas prácticas heterodoxas llevadas a cabo en este documental autobiográfico, hay que destacar que Oliveira se permite ciertas concesiones a la ficción reconstruyendo diversos momentos de su vida, como las reuniones juveniles en los clubes del Oporto de los años veinte, o el recorrido que una vez realizó con su madre en un coche por las calles portuenses después de haber asistido a la representación de una farsa policial de los autores Arnaldo Leite y Carvalho Barbosa en el teatro Sá Bandeira, donde sus padres tenían un abono. Todo esto se consigue gracias a la aparición en escena de actores entre los que se encuentran varios miembros de la familia de Oliveira, lo que dota a la película de un halo todavía más personal, familiar e íntimo. Los actores principales del filme son Paulo Branco, la esposa de Oliveira —María Isabel Brandao—, sus nietos Jorge Trepá y Ricardo Trepá, que interpretan a su abuelo de niño y de adolescente, en una nueva modalidad de la técnica del *alter ego* en la que se cuenta la propia vida a través de la interpretación de un familiar.

También participan un grupo de actrices que tienen la peculiaridad de haber formado parte de numerosos repartos de las películas de Oliveira y entre las que cabe mencionar a María de Medeiros, Leonor Baldaque y Leonor Silveira. La nonagenaria escritora Agustina Bessa-Luis, amiga personal del



Arriba. Un fotograma de la película *Douro, faina fluvial*, de 1931
Centro. Recreación de un club de Oporto de los años veinte
Abajo. Uno de los nietos de Oliveira encarnando a su abuelo

cinéasta, cuyos libros ha llevado en diferentes ocasiones al cine, también tiene su papel en *Porto da minha Infância*, donde se le puede ver recitando un poema. Por último, y del mismo modo que en *Viagem ao Princípio do Mundo*, el propio Manoel de Oliveira realiza un cameo interpretando en este caso a un actor de teatro.

El resultado de esta heterogeneidad de imágenes es una película que solo en apariencia es fragmentaria, si bien posee ese aspecto de “puzzle entrañable” que Martín Gutiérrez (2008: 168) reconoce como propio de cualquier documental autobiográfico. Dos elementos le otorgan unidad al filme: la voz en *off* de Oliveira y una serie de motivos musicales recurrentes. Como ya se ha indicado, el comentario de las imágenes que se suceden en la película explica cómo se llama una calle, cuál es su edificio más emblemático, cuándo y con quién paseó por allí... En algunas de las escenas dramatizadas esta voz en *off* entabla además una conversación con otra, que pertenece a ese Oliveira joven que aparece en la pantalla, siendo este diálogo introspectivo el que unifica y estructura todos los momentos, sucesos y anécdotas de la niñez de Oliveira en los que se condensa la esencia de su infancia. Por lo que respecta a los motivos musicales que se repiten en el filme, son de la obra *Nachtmusik I* del compositor portugués Emmanuel Nunes y del poema *Regresso ao lar*, del poeta luso Guerra Junqueiro, que canta la esposa de Oliveira, en una nueva manifestación del valor que este cineasta otorga a transmisión oral de la cultura.

Este viaje a través del recuerdo que Oliveira emprende a su ciudad natal en *Porto da minha Infância*, donde destaca el papel de la memoria como potencia del alma por medio de la cual se retiene lo que ya ha acontecido y que según él es uno de los pilares que sostienen su trabajo cinematográfico, supone para el espectador la visión del espectro de una ciudad, pues atiende a lo que fue y ya no es, a lo que había y ya no hay, a lo que estaba y ya no está. “Las películas de Oliveira son temática y obsesivamente fantasmagóricas”, sostiene Bernard da Costa (2008: 11). Salvadó (2009: 75-90), por su parte, mantiene además que existe una tendencia generalizada en el cine portugués contemporáneo, según la cual es frecuente que emerjan elementos fantásticos en contextos cinematográficos fuertemente ligados a la realidad.

También el carácter retrospectivo de *Porto da minha Infância* favorece el tono ilusorio de la película, pues la narración del relato va desde el final de una vida hasta su principio. El tiempo del relato está marcado por la presencia de Oporto como contexto urbano de los primeros años de la biografía de Oliveira. Esta ciudad, sin embargo, no solo debe considerarse como un mero escenario, sino que también contribuye a la acción, pues la propicia y la refuerza. Como han referido Lury y Massey (1999: 233), la contribución del elemento espacial a la diégesis cinematográfica solo se puede comprobar atendiendo, entre otros aspectos como el uso del paisaje arquitectónico y la puesta en escena, al énfasis que el realizador de cine pone en el encuadre. Para ello, se hace necesario describir algunos aspectos como el tipo de plano, la angulación, la altura o el campo y el fuera de campo, algo que en *Porto da minha Infância* varía según las imágenes procedan o no de archivo.

Toda la película se distingue por la sobriedad y la duración de sus planos, lo que le aporta ese tono contemplativo tan característico del cine de Oliveira y además propio de toda acción evocativa. Las imágenes de archivo de los años veinte, treinta y cuarenta proceden generalmente de una cámara estática y con frecuencia los planos son de conjunto y generales, donde, o bien las personas son apenas visibles, o bien quedan enmarcadas en los edificios y calles de la ciudad. De ahí la omnipresencia de los elementos urbanos en la evocación de la ciudad de la infancia. Por lo que respecta a las imágenes



La antigua pastelería Oliveira



La tienda que ha sustituido a la antigua pastelería Oliveira

rodadas en 2001 por Oliveira, se acercan más a las personas y a los objetos, hay movimientos de cámara y objetivo como panorámicas y *zooms*. Los planos son americanos y medios y también existen planos detalle de ciertas esculturas y decoraciones. Estos planos detalle enfatizan el valor de los elementos que se han mantenido inalterables a pesar del paso del tiempo, como 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 y por ello quizá imposibles de retener en la memoria, pero sí a través de la cámara cinematográfica.

La repetición de encuadres es una práctica que sirve a Oliveira para mostrar cómo ha cambiado 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 los anteriores. Al montar un plano de una imagen de archivo primero y el de una actual con el mismo encuadre después, se hace posible advertir la evolución en los barrios y en los edificios de Oporto. Tal es el caso de la antigua pastelería Oliveira, cuya bajera ha sido ocupada en las últimas décadas por una tienda de ropa. Gracias, por tanto, al trabajo de montaje propio de la creación audiovisual, es posible concluir que la evocación de la infancia, de suyo desordenada y a veces incoherente, se ordena y adquiere su propia estructura narrativa una vez que es recreada cinematográficamente.

Conclusiones

La recreación de la propia infancia que Oliveira lleva a cabo en sus películas *Viagem ao Principio do Mundo* y *Porto da minha Infância* pone de manifiesto el interés de este cineasta por la cuestión de la niñez y por la recreación de su propia vida a través de la imagen fílmica. Por encima de los datos autobiográficos, ambos filmes demuestran que Oliveira entiende la infancia como un tiempo especialmente propicio para la educación sentimental y artística.

Los lugares de la niñez cobran un nuevo sentido desde la edad adulta, pues ya no son solo el escenario de una historia, sino que también son un espacio recordado, cuya existencia es más mental que real, de aquí que queden convertidos en un símbolo del paso del tiempo. Para la recreación de la memoria, el cine cuenta con imágenes de archivo, pero también con la reconstrucción dramática, una estrategia audiovisual que Oliveira emplea tanto en *Viagem ao Principio do Mundo* como en *Porto da*

minha Infância, donde las escenas se ordenan según el tema narrativo del regreso, siendo el regreso de *Viagem ao Princípio do Mundo* un viaje físico y el de *Porto da minha Infância* un viaje intelectual. Las dos películas tienen como punto de partida la posibilidad o imposibilidad del regreso al paraíso de la infancia, que, si bien no es posible debido a la desmemoria, al pesimismo o a la actitud de la vejez, sí se logra a través de la composición artística en general y gracias a la creación cinematográfica en concreto.

Bibliografía

- Cardoso Franco, Gisela (coord.) (2007). *Olhares neo-realistas: mostra de cinema, debates e aulas abertas*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Font, Domènec y Losilla, Carlos (eds.) (2007). *Derivas del cine europeo contemporáneo*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Ferreira, Carolin (ed.). *Dekalog on Manoel de Oliveira*. London: Wallflower Press.
- Grilo, João Mário (2006). *O Cinema de Não Ilusão*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Johnson, Randal (2007). *Manoel de Oliveira*. Illinois: University Illinois Press.
- Lane, Jim (2002). *The Autobiographical Documentary in America*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Lury, Karen y Massey, Doren (1999). Making Connections. *Screen*, 40, nº3.
- Martín Gutiérrez, Gregorio (2008). *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores.
- Mira, Alberto (ed.). *The Cinema of Spain and Portugal*. London: Wallflower Press.
- Overhoff Ferreira, Carolin (ed.) (2008). *Dekalog2 on Manoel de Oliveira*. Dorchester: Wallflower Press.
- Passols, Pablo (2008). Cine, ciudades, mapas: Un análisis textual de Porto da minha Infância. *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, 8. (<http://www.bifurcaciones.cl/008/portodaminhainfancia.htm>)
- Pérez Bowie, José Antonio (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pessoa, Fernando (2002). *Libro del desasosiego*. Barcelona: El Acanalado.
- Rosenstone, Robert (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Salvadó, Glória (2009). Contraplà amb la mort. Imatge i història en el cinema portuguès contemporani. *Treballs de Comunicació*, nº 26.
- Sánchez Noriega, José Luis (2004). *Diccionario temático del cine*. Madrid: Cátedra.
- Sterrit, David (2010). Contemporary Film Directors. *Film Quarterly*, 64, nº1.
- Torrado Morales, Susana; Ródenas Cantero, Gabriel y Ferreras Rodríguez, José Gabriel (2011). *Tu, mi, me, conmigo. El triunfo de la Generation Me en los discursos comunicacionales*. Sevilla: Comunicación Social.
- VV. AA. (2004). *Manoel de Oliveira*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.

Autora

María Noguera es profesora de Historia del Cine y de Crítica de cine en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra. Ha sido *Visiting Research* en la Universidad de Oporto, Portugal. Su tesis doctoral es un análisis temático de la narrativa breve del escritor luso Miguel Torga. Actualmente, estudia la historia del cine en el ámbito del realismo y la relación entre la reflexión crítica del arte cinematográfico y sus películas en algunos directores como Manoel de Oliveira.

Fecha de recepción: 04/01/2013 Fecha de aceptación: 25/01/2013