

EL AUTORRETRATO URBANO DE MANOEL DE OLIVEIRA: *PORTO DA MINHA INFÂNCIA* COMO AUTOFICCIÓN

Iván Villarimea Álvarez¹

Resumo: Manoel de Oliveira le ha dedicado tres documentales a su ciudad natal: *Douro Faina Fluvial* (1931), *O Pintor e a Cidade* (1956) y *Porto da Minha Infância* (2001). El tránsito entre estas películas revela las transformaciones de Oporto a lo largo del siglo XX, así como los cambios en la mirada del propio Oliveira, que ha pasado de una posición objetiva y omnisciente hacia otra más subjetiva e implicada. *Porto da Minha Infância*, en concreto, regresa a lugares y encuadres que ya aparecían en las obras precedentes, pero esta vez adoptando una perspectiva autobiográfica: así, Oliveira explica ahora su relación con la ciudad en primera persona, abordando su pasado e identidad en términos de memoria. La intención de este artículo, por lo tanto, es analizar *Porto da Minha Infância* desde la perspectiva de la autoficción, estableciendo relaciones con aquellas películas que emplean un dispositivo similar dentro de la obra de Oliveira.

Palavras-chave: Autorretrato Urbano, Autoficción, Manoel de Oliveira, *Porto da Minha Infância*, Oporto.

Contacto: ivillarimea@gmail.com

El autorretrato es un género que sitúa al autor en el centro de su discurso sin seguir necesariamente una lógica narrativa. Su desarrollo dentro del cine de no-ficción procede del auge de las estrategias performativas durante los últimos cuarenta años en todos los campos de la no-ficción: por ejemplo, desde la década de los ochenta, el cine etnográfico se ha convertido en 'autoetnografía' o en 'etnografía doméstica' (ver Russell 1999, 275-314 y Renov 2004, 216-229), las convenciones del *direct cinema* estadounidense han evolucionado hacia una 'estética del fracaso' (ver Arthur 1993, 126-134), e incluso los documentales

¹ Iván Villarimea Álvarez es licenciado en periodismo y en historia contemporánea por la Universidade de Santiago de Compostela, y está a punto de terminar su tesis de doctorado en la Universidad de Zaragoza bajo el título de *The Representation of Urban Transformations in Documentary Film (1977-2010)*. Hace algo más de una década fue uno de los socios fundadores del Cineclub de Compostela, y desde entonces ha escrito varios artículos sobre la representación de la ciudad en el cine, y también ha co-editado el volumen colectivo *Memoria e identidade en el cine portugués del siglo XXI*. Desde 2013, además, co-dirige la revista digital *A Quarta Parede*.

institucionales parecen cosa en los últimos años de cineastas dispuestos a contar su vida, como Manoel de Oliveira en *Porto da Minha Infância* (2001) o Terence Davies en *Of Time and the City* (2008).² Estos dos títulos, junto con otros como *News from Home* (Chantal Akerman, 1977), *Lightning over Braddock* (Tony Buba, 1988), *Roger & Me* (Michael Moore, 1989), *Les hommes du port* (Alain Tanner, 1995) o *My Winnipeg* (Guy Maddin, 2007), pueden ser considerados como 'autorretratos urbanos' dado que todos ellos son documentales performativos en los que el cineasta construye su propio yo en relación con su ciudad natal o de adopción. En estas películas, el espacio está siempre mediatizado por las experiencias personales que los directores han vivido allí, es decir, que se representa habitualmente como un 'lugar de memoria', tomando prestado el concepto del historiador francés Pierre Nora y llevándolo al terreno de la experiencia individual (ver Nora 1984, 1987, 1992).

El caso de *Porto da Minha Infância* se distancia de los anteriores ejemplos asociados con el documental social –en concreto, *Lightning over Braddock*, *Roger & Me* y *Les hommes du port*– para anticipar el enfoque lírico y ensayístico de los autorretratos urbanos más recientes –sobre todo *My Winnipeg* y *Of Time and the City*. Esta película, además, combina el recurso al metraje de archivo –la imagen real del pasado– con la práctica de la reconstrucción ficcional –la imagen del pasado según el presente– en secuencias en las que un actor interpreta el papel del joven Manoel de Oliveira. Esta decisión de puesta en escena lleva la película hacia el terreno de la autoficción, pero sin abandonar por ello el dominio documental. Oliveira, ante todo, documenta su relación con Porto desde la lógica de la memoria, explorando lo que podríamos denominar, tergiversando la famosa frase de John Grierson, como 'la falsificación creativa de la realidad'. Así, lo que importa en esta obra no es tanto lo que el cineasta recuerda –el paisaje urbano ya desaparecido, los acontecimientos del pasado, las emociones pasajeras, etcétera– sino la forma en la que lo recuerda.

Autorretrato del artista como anciano y como adolescente

La memoria se ha convertido sin duda en uno de los temas principales de la obra postmoderna de Manoel de Oliveira, pero este cineasta no la

² En ambos casos, estos documentales fueron encargados como películas oficiales de un mismo evento cultural, sólo que en diferentes ediciones: el primero para Porto Capital Europea de la Cultura 2001, y el segundo para Liverpool Capital Europea de la Cultura 2008.

entiende tanto como una colección estable de vivencias que se pueden recuperar con toda fidelidad, sino como una fuente incontrolable de inspiración para explorar su propio ser, su pasado y el imaginario histórico de su país. El tono de sus últimas películas está marcado por la *'saudade'*, un estado emocional que no es exactamente lo mismo que la nostalgia, la añoranza, la melancolía o la soledad, sino más bien la conciencia profunda de cualquiera de estos sentimientos. Un claro ejemplo sería la declaración de intenciones inicial de *Porto da Minha Infância*, en donde Oliveira admite implícitamente que podría no llegar a conseguir su objetivo: "*Recordar momentos dum passado longínquo é viajar fora do tempo. Só a memória de cada um o pode fazer. É o que vou tentar*". La memoria, por lo tanto, se entiende como una materia prima que alimenta la creatividad, dado que todo lo que el cineasta ya no sea capaz de recordar debe ser imaginado a través de la autoficción.

En su autorretrato urbano, Oliveira recurre a distintas técnicas y dispositivos para convocar a los fantasmas de su pasado, creando un palimpsesto visual en el que coexisten numerosos materiales: metraje de archivo del primer tercio del siglo XX, imágenes de *Douro Faina Fluvial* (Manoel de Oliveira, 1931), *Aniki Bóbo* (Manoel de Oliveira, 1943) y *O Pintor e a Cidade* (Manoel de Oliveira, 1956), vistas de Oporto a comienzos del siglo XXI, y por último reconstrucciones ficcionales de episodios significativos. La banda sonora, además, alterna un comentario en primera persona con pasajes de música clásica y canciones populares que refuerzan la dimensión emocional de las imágenes. El conjunto de todas estas estrategias trata de representar la lógica de la memoria asumiendo que ni las imágenes ni la narración son suficientes por sí mismas para evocar los paisajes mentales del cineasta en toda su complejidad.

En varias ocasiones, el documental recurre al contraste entre vistas antiguas y contemporáneas de la superficie urbana para criticar sus transformaciones, aunque en el fondo Oliveira no está tan interesado en recuperar el pasado como en establecer un diálogo con él. La asociación constante entre lugares y recuerdos deriva así en una retroalimentación recíproca: por una parte, cada nueva visita a los lugares de memoria del cineasta facilita el acceso a capas cada vez más profundas de su ser, mientras

que por otra, sus relatos personales permiten viajar en el tiempo hacia el pasado del lugar, hacia una ciudad ya desaparecida. De esta manera, Oliveira representa el pasado y el presente de forma simultánea, además de su propia evolución como individuo a lo largo del tiempo, aunque en todo momento desconfíe de su propia capacidad para recordar. Por este motivo, *Porto da Minha Infância* tiende continuamente hacia la autoficción: la película pone en escena determinados recuerdos mediante secuencias reconstruidas que ostentan el mismo valor documental que el metraje de archivo, puesto que revelan el funcionamiento de la memoria del cineasta.

Estas recreaciones no intentan reproducir la apariencia real del pasado, sino que construyen su imagen desde el presente. A veces, y esto es quizás la cualidad más sorprendente de estas escenas, los personajes ayudan al cineasta a recordar algún detalle olvidado, como cuando sus dobles en la ficción le susurran determinadas palabras justo antes de que él las pronuncie. Esta idea sugiere que los recuerdos no pasan tanto del creador a sus creaciones, sino al revés: las vivencias del cineasta no dan origen a la ficción, sino que es la propia ficción la que guía el relato de esas vivencias. Además, los dos actores que encarnan al joven Oliveira en este documental son sus nietos Jorge y Ricardo Trêpa, una elección de casting basada en su parecido físico que refuerza indirectamente el predominio del presente –la ficción– sobre el pasado –la memoria.



Fig. 1 - Manoel de Oliveira interpretando el papel de un actor teatral sobre el escenario.



Fig. 2 - Jorge Trêpa (segundo por la izquierda) interpretando el papel del joven Oliveira.

Desde un punto de vista documental, como ha explicado Laura Rascaroli, *Porto da Minha Infância* no puede considerarse un autorretrato del artista adolescente, porque ese personaje sólo está presente en ausencia, ya sea descrito por la voz en off o sustituido por dobles (Rascaroli 2009, 175). Al no tener ninguna prueba audiovisual de su existencia, el público tiene que confiar en las palabras del narrador, que en realidad son una de las dos pruebas que contiene la película de la existencia de otro personaje: el artista ya anciano. La otra prueba sería la aparición física del propio Oliveira en la secuencia que recrea una de sus frecuentes visitas al teatro. Esta inscripción visual funciona como un juego de espejos: el viejo y verdadero Oliveira interpreta el papel de un actor que encarna a un ladrón en una obra de teatro, mientras que su doble está viendo esa misma obra desde un palco [Imágenes 1 y 2]. Esta segunda imagen, además, es prácticamente idéntica a un plano de *Inquietude* (Manoel de Oliveira, 1998) en el que la cámara encuadra otro palco desde una posición similar. Por consiguiente, dado que algunas de las recreaciones ficcionales de *Porto da Minha Infância* parecen estar inspiradas en la puesta en escena de películas anteriores, podríamos afirmar que en este documental el pasado se visualiza como una ficción del presente, en la que Oliveira se retrata a sí mismo como un viejo cineasta que trata de recordar mediante estas secuencias reconstruidas. Después de todo, buena parte de la veracidad de su autorretrato radica en su testimonio, y

cualquier testimonio, como advirtió Bill Nichols, le da menos prioridad a lo que ocurrió en el pasado en sentido estricto que a lo que más adelante se cree que pasó o a sus posteriores significados e interpretaciones (Nichols 1993, 177).

Este diálogo entre pasado y presente se desarrolla tanto en términos temporales como espaciales. Por ejemplo, una estrategia habitual para insertar los recuerdos del cineasta dentro del tiempo histórico es el montaje de recreaciones ficcionales como contraplano del metraje de archivo: en la secuencia en la que un hombre sube a lo alto de la Torre de los Clérigos, varios planos contrapicados del doble de Oliveira mirando hacia arriba puntúan el documento original, dando la impresión de que la imagen del hombre subiendo a la torre procede de la mirada del cineasta. Otras veces, determinadas escenas de la vida burguesa, como el paseo ritual por la Avenida das Tílias, se muestran hasta en dos ocasiones: primero a través de imágenes de archivo y después mediante su reconstrucción en el mismo emplazamiento. Este detalle revela el cuidado con el que Oliveira asocia sus recuerdos con los espacios reales en donde transcurrieron, como cuando yuxtapone viejas imágenes de sus lugares de memoria junto con planos contemporáneos de sus avatares actuales sobre la superficie urbana: su pastelería preferida, la Confeitaria Oliveira, era una sucursal de Pull & Bear en 2001; el Café Central, el lugar en donde se encontraba con sus camaradas bohemios en los años treinta, era una oficina bancaria; y el primer teatro construido en la ciudad, el Cinema High-Life, se convirtió en el Cinema Batalha ya en 1947, y posteriormente cerró justo en el cambio de siglo.

La única excepción a esta dinámica es el Café Majestic, que todavía permanece abierto gracias a la belleza de sus interiores *art deco*: en 1983, este establecimiento fue declarado Edificio de Interés Público, y más adelante, ya en los años noventa, fue restaurado y reabierto como una reliquia de la 'Belle Époque'. En este lugar, Oliveira filma la esquina exacta en donde escribió la planificación del rodaje de *Gigantes do Douro*, una película que nunca llegaría a realizar por culpa de la censura. Esta idea del retorno a 'la escena del crimen' aparece en otros autorretratos urbanos, como en *Les hommes du port*, aunque en esa película Alain Tanner regresa a varios lugares que ya no son como los que él conoció. Por el contrario, Oliveira encuentra un Café Majestic poco menos que embalsamado en su apariencia original, pero eso no parece alegrarle

tanto como debería. Durante esta escena, su voz mantiene el mismo tono 'saudosista' que en el resto de la película, quizás porque la conservación de este espacio hace más evidente su propio proceso personal de envejecimiento. Por este motivo, el cineasta se siente emocionalmente más próximo a lugares desaparecidos, como los viejos clubes nocturnos, que a aquellos, como el Café Majestic, que todavía permanecen en pie.



Fig. 3 e 4 - *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança* (arriba) y su reescritura posterior en *Porto da Minha Infância* (abajo).

La comparación psicogeográfica que ofrece la clave de la película es la reescritura de *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança* (Aurélio Paz dos Reis, 1896). *Porto da Minha Infância* incluye el metraje original de este título pionero, así como su versión contemporánea, en la que Oliveira recrea aquella

escena primigenia [Imágenes 3 y 4]. La vieja fábrica de camisas situada en el número 181 de la Rua de Santa Catarina se convirtió en 2001, curiosamente, en las oficinas de 'Oporto 2001, Capital Europea de la Cultura', una de las compañías productoras del documental junto con Madragoa Filmes, Gemini Films y la televisión pública portuguesa. Por lo tanto, al sustituir a las costureras que salían de ese lugar en 1896 por trabajadores contemporáneos (incluyendo a un actor que encarna al cineasta Aurélio Paz dos Reis), Oliveira combina hasta cuatro niveles de lectura dentro de un mismo plano: primero documenta la Rua de Santa Catarina en 2001, después reproduce un documento anterior del mismo emplazamiento, además recrea su propio proceso de rodaje, y por último hace realidad sus propias fantasías cinéfilas.

Este homenaje a Paz dos Reis sugiere que el cine es un elemento esencial para conservar la memoria de la ciudad y del cineasta. De hecho, las citas directas a *Douro Faina Fluvial*, *Aniki Bóbo* y *O Pintor e a Cidade* contribuyen a dar la impresión de que Oliveira recuerda el pasado de su ciudad a través de las películas que rodó allí. El conjunto de estos cuatro trabajos ambientados en Oporto –*Douro Faina Fluvial*, *Aniki Bóbo*, *O Pintor e a Cidade* y *Porto da Minha Infância*– constituye una tetralogía que muestra la evolución del paisaje urbano y sus representaciones a lo largo del tiempo, estableciendo una historia visual de la ciudad a partir de imágenes que pertenecen a distintos periodos y estilos cinematográficos. Este elogio de la habilidad del cine para estimular la memoria está por suerte muy lejos de ser ingenuo, ya que el cineasta admite las limitaciones de su dispositivo en la narración. Su frustración ante la imposibilidad de recordarlo todo es, de nuevo, una expresión de *saudade*:

Graças ao cinema, podemos ver e rever estes bocados, mas recordar coisas que só em nós viveram, só a memória de cada um o pode fazer. E fazê-lo não será a melhor maneira de nos dar a conhecer? Porém, com a passagem do tempo, muitas memórias ficaram sepultadas.

Oliveira ha asumido que el cine sólo puede conservar pequeños fragmentos de memoria, lo que no le impide seguir filmando para crear nuevos recuerdos. En este sentido, el director portugués ha llegado a la misma conclusión que Nicholas Ray en *Relámpago sobre el agua* (*Lightning over Water*, Nicholas Ray y Wim Wenders, 1980), en donde el cineasta estadounidense afirmaba durante una conferencia en Vassar que "the closer one comes to an

ending, the closer one moves to a rewriting that is a beginning". Así, las secuencias reconstruidas de *Porto da Minha Infância* no son sólo un intento de recuperar los recuerdos del pasado, sino sobre todo una forma de crear nuevos recuerdos para el futuro: el recuerdo de haber realizado otra película, e incluso el recuerdo del acto del recuerdo, dado que muchas veces recordamos nuestras vivencias a través de su relato posterior.

La película termina con un paisaje automovilístico filmado desde el Viaduto do Cais das Pedras, un pequeño puente sobre el río Duero que recorre unos doscientos metros en paralelo a la orilla. Gracias a la curva de esta infraestructura, la ciudad se ve durante unos segundos desde la perspectiva del río, mimetizando la misma visión que los viejos navegantes portugueses tenían de Oporto antes de partir hacia lo desconocido. El final de este plano refuerza esta idea al hacer zoom sobre el mural de azulejos que se encuentra en la Iglesia Matriz de Massarelos y que incluye un retrato del Infante Don Enrique, apodado precisamente el Navegante debido a sus esfuerzos por patrocinar la navegación ultramarina. Esta conclusión relaciona metafóricamente la desembocadura del río con el final del relato autobiográfico de Oliveira, así como los descubrimientos ultramarinos con el descubrimiento de la vida a través del cine: de hecho, el plano final de la película muestra un faro en la bruma del anochecer, una imagen simbólica que vincula la amplitud infinita del horizonte con las posibilidades infinitas de la pantalla cinematográfica. Ese faro en concreto, además, es el Farolim de Felgueiras, el mismo que ya había aparecido en los planos de apertura y cierre de *Douro Faina Fluvial*. Por lo tanto, al buscar un final para su autorretrato urbano, Oliveira encuentra la imagen fundacional de su carrera cinematográfica y la reescribe, estableciendo un eterno retorno cinematográfico que le permite cumplir su propósito de viajar fuera del tiempo: "*a cidade está a ser renovada*", dice el cineasta, "*mas por muito que lhe façam é sempre o meu Porto de infância com um fio d'ouro a correr a seus pés*".³ Gracias al cine, el retorno de Oliveira a sus orígenes implica un nuevo comienzo, que en realidad no hace más que seguir el ejemplo de su ciudad natal: renovar determinadas características para seguir igual que siempre, incluso cuando ya no es posible seguir exactamente igual.

³ El nombre portugués del río Duero ('río Douro') suena literalmente como 'río de oro'.

Referências bibliográficas

Arthur, Paul. 1993. "Jargons of Authenticity (Three American Moments)". In *Theorizing Documentary*, editado por Michael Renov, 108-134. New York: Routledge.

Nichols, Bill. 1993. "'Getting to Know You...': Knowledge, Power, and the Body". In *Theorizing Documentary*, editado por Michael Renov, 174-191. New York: Routledge.

Nora, Pierre, dir. 1984, 1987, 1992. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.

Rascaroli, Laura. 2009. *The Personal Camera. Subjective Cinema and Essay Film*. London: Wallflower Press.

Renov, Michael. 2004. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Russell, Catherine. 1999. *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*. Durham, London: Duke University Press.

Filmografia:

Akerman, Chantal. 1977. *News from Home*.

Buba, Tony. 1988. *Lightning over Braddock*.

Davies, Terence. 2008. *Of Time and the City*.

Maddin, Guy. 2007. *My Winnipeg*.

Moore, Michael. 1989. *Roger & Me*.

Oliveira, Manoel de. 1931. *Douro, Faina Fluvial*.

Oliveira, Manoel de. 1943. *Aniki Bóbó*.

Oliveira, Manoel de. 1956. *O Pintor e a Cidade*.

Oliveira, Manoel de. 1998. *Inquietude*.

Oliveira, Manoel de. 2001. *Porto da Minha Infância*.

Paz dos Reis, Aurélio. 1896. *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança*.

Ray, Nicholas; Wenders, Wim. 1980. *Lightning over Water*.

Tanner, Alain. 1995. *Les hommes du port*.