

CINE, CIUDADES, MAPAS:
Un análisis textual de *Porto da minha infancia*, de Manoel de Oliveira

Por Pablo Passols¹

Introducción

Reflexionar sobre la ciudad y el cine a partir del concepto de mapa, posibilita instalar en el campo de reflexión sobre la ciudad el juego de lo textual: textualidades, intertextualidades, metatextualidades; es decir, permite abordar el cine como cartografía, plano, carta, guía, y demás metáforas geográficas, en tanto el espectador cinematográfico se ve envuelto en la lógica que le propone el cine no como mero destinatario, receptor, o como vidente pasivo. El espectador se ve inmerso en un juego que asume y juega, pero activamente; al igual que el habitante de una ciudad con respecto a su geografía. Se la vive otorgándole ese plus antropológico del que habla Marc Augé cuando se refiere a la oposición entre lugares y no lugares. El espectador juega con la ilusión de que esa proyección bidimensional pueda tener algún tipo de realidad o relación con lo real, pero sabiendo que en última instancia está participando de la institución cinematográfica: toda una serie de convenciones de lectura, sociales, antropológicas, psicológicas, que el texto cinematográfico trata exasperadamente de ocultar, sin lograrlo nunca más que por un espacio de tiempo limitado, el del filme.

Ciudad y cine como textos

I.

Hace ya unos cuantos años, Metz proponía una división de aguas entre cine, filme o película (1973). Inspirándose en la sociología maussiana, Metz habla del "hecho fílmico" como un complejo fenómeno multidimensional que contiene aspectos culturales, sociales, antropológicos y económico-financieros, y al que se lo puede aproximar desde la estética, la teoría, la sociología y la antropología, por nombrar algunas. A partir de todo ello, la primera distinción que propone es entre cine y filme, o más bien entre hecho cinematográfico y hecho fílmico. El cine, en este esquema, encarnaría una serie de hechos que se dan antes, después, y durante el filme: infraestructura económica de la producción, financiación, legislaciones, tecnología, biografía de los directores; pero también influencia social, política, ideológica sobre los públicos, pautas de comportamiento, encuestas de audiencia, *star system*, el ritual social de la sesión, tipo de salas de proyección, técnicas, etc. En tanto totalidad y combinación técnica particular, por tanto, el cine estaría configurado a partir de ciertos rasgos materiales (imágenes, sonidos, lenguaje oral u escrito, etc.), pudiendo ser pensado desde el punto de vista de un lenguaje y la textualidad. El cine sería un conjunto ideal, una suma virtual de todas las películas, espacio donde se "organizan de modo coherente diferentes estructuras de significación ('procedimientos', 'recursos expresivos', 'figuras', etc.)" (1973). Los filmes, por su parte, serían unidades concretas de discursos, piezas

¹ Egresado de la carrera de Ciencias de la Comunicación (Universidad de Buenos Aires, Argentina) y Máster en Intervención Ambiental (Universitat de Barcelona). Actualmente realiza un Doctorado de Psicología Social en la Universitat Autònoma de Barcelona. Email: ppassols@hotmail.com

CINE, CIUDADES, MAPAS: Un análisis textual de *Porto da minha infancia*

Por Pablo Passols

cinematográficas (en analogía a la música) que, como elementos, forman parte del conjunto mayor que es el cine. Cada filme estaría compuesto por una cantidad de elementos materiales dotados de una unidad más profunda, una red sistemática de signos (red semiológica o semiótica) expuesta también al juego intertextual.

El cine pensado como lenguaje, y el filme en tanto mensaje o texto particular de ese universo, estarían compuestos de varios lenguajes que se superponen y que se distinguen por su definición física: fotogramas, sonido fonético, ruido y música. Materiales de expresión específicas que se combinan en un mismo espacio. Es por ello que cada filme no es un mensaje de un código único y unívoco, que no hay sistemas de correspondencias significantes cerradas. Desde el punto de vista de la construcción del sentido en el filme y en el cine, pensar desde la textualidad o mejor desde la discursividad, nos permite constituirlos como objetos de análisis, permitiéndonos trazar contornos, delimitar espacios, establecer comparaciones, e internarnos en el análisis de los géneros y los estilos.

II.

La ciudad entra en el cine bajo la forma de lenguajes orales, visuales, escritos, códigos sociales (moda, rituales, costumbres); es decir bajo una forma textual. El cine establece con la ciudad una correspondencia de mapa a territorio, postulando un territorio al cual reflejar o retratar; pero en realidad, lo que acaba desarrollando es un sistema metatextual sobre los textos de la ciudad: una relación, en definitiva, metafórica. Por más similitudes que parezca haber en un filme entre un conjunto de imágenes y una ciudad, se tratará siempre de metáforas. Aunque el documental intente una relación lo más cercana posible, aunque intente eludir y ocultar los instrumentos y las materialidades de que se sirve para expresar el mensaje, no puede dejar de ser un conjunto de alusiones, símbolos, menciones, signos e indicaciones, cuya intención es la de eludir mediaciones y suprimir distancias. Es justamente esa intención permanente de eliminar/disminuir distancias la que muestra que hay un trecho infranqueable. El filme siempre fracasa, el cine nunca llega, por más intentos que haga, a esa zona que pretende reflejar con exactitud (en el caso de que tenga dicha pretensión, claro). La cámara es sólo una vista, una mirada, que además está siempre dirigida. Al modo en que los cartógrafos usan escalas que pueden ir de 1:500 a 1:1.000.000, el cine establece una relación, una infinidad de escalas de relación, con su materia. Sólo que con una escala que es imposible de descifrar, ya que el cine la oculta, el filme la guarda. En eso consiste su magia: no podemos conocerla, apenas podemos jugar el juego de la mirada del hacedor, siempre equívoco, que nos pone en una situación que es la de su mirada. Querríamos saber esto o aquello, qué hay aquí o allí, qué hace un personaje mientras nos muestran lo que hace otro; pero es imposible: alguien ya eligió por nosotros sobre lo visible y lo invisible. La ciudad que podemos ver estará siempre pre-visionada por alguien y es eso lo único que podremos ver.

Esto no es una ciudad

III.

Una de las primeras preguntas que podría surgir sería: ¿qué materiales servirían para pensar la ciudad en el cine? Porque tendríamos que la ciudad es el telón de fondo, el escenario, el "medio ambiente" de muchos filmes y productos audiovisuales en general. Es más, la ciudad misma, gracias a los Hermanos Lumière, es el primer escenario cinematográfico que

CINE, CIUDADES, MAPAS: Un análisis textual de *Porto da minha infancia*

Por Pablo Passols

se conoce. El esplendor de las nuevas ciudades burguesas europeas desde mediados del siglo XIX, modelo que se extendió rápidamente por todo el mundo, coincidió con el invento técnico del cinematógrafo. Pocos años después, a principios del siglo XX, surgiría el cine tal como hoy lo conocemos: de la mano de Georges Méliès y en el seno de una sociedad de masas disponible al espectáculo visual. Es decir que ya tenemos el cine, al menos en sus características fundamentales de proyección de imágenes en movimiento (técnica), que cuentan una historia (narratividad) para un público en una sala específica para tal efecto (dimensión comunicativa).

Muchas cosas pasaron por el cine desde entonces, pero la ciudad estaba siempre allí. Para denostarla como ambiente pernicioso (por ejemplo en *Amanecer*, Murnau, 1927), para ensalzarla y criticarla como el escenario privilegiado de exhibición de la burguesía (*Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, Ruttman 1927), imaginada como la nueva Babel (*Metrópolis*, Lang, 1927), para ironizarla y mostrar sus contrastes brutales (*A propos de Nice*, Vigo, 1930). La ciudad siempre ha estado allí, desde las primeras décadas del cine y sobre ella ha habido visiones encontradas, estéticas variadas: naturalistas, realistas, vanguardistas, surrealistas, expresionistas, y más.

Lo interesante es notar que estos filmes no construyen una ciudad, lo que hacen es más bien mapearla, dibujarla, darnos una guía de uso, proponernos un paseo para conocerla, darnos un plano para visitarlas, juzgarlas, gozarlas, odiarlas. Se trata de una propuesta que bajo la guía del director se transforma en imagen accesible para el espectador. De modo que como el cuadro de Magritte, el cine escribe en letras invisibles el mensaje del caligrama ya roto: "esto que ven, que parece y da ilusión de realidad ciudadana, esto no es una ciudad, esto es un filme". El cine siempre nos está dando las claves para meternos dentro del filme, pero también esas mismas coordenadas nos marcan la dirección de salida. Nos da la posibilidad de convertir nuestro cuerpo en una prótesis simbólica que permite participar del juego de la ilusión. Pero siempre, en algún lugar, nos está recordando que se trata de una proyección, de una ficción, de una mirada que no es la nuestra pero que se nos presta por un tiempo limitado para sentirnos dueños y hacedores de imágenes. Soñar y sentir el poder de hacer todo imágenes.

Esto que vemos no es una ciudad, son imágenes, es un mapa que podemos usar, y de hecho usamos para guiarnos en nuestra vida cotidiana. Mapa de ciudades, cartografía social, atlas mundial antropológico (escuelas documentaristas, pero también las tomas de "vistas" de la compañía Lumière), geografía de los sentimientos y los cuerpos, es decir: siempre se trata de un universo simbólico convencional y arbitrario que no deberíamos confundir (y no confundimos nunca) con el territorio. La ciudad, la geografía, en cuanto escenarios privilegiados del cine, permiten pensar justamente que en cine se trata de mapas y no de territorios. Los territorios están allí, seguirán incólumes o cambiarán por efecto del hombre o la propia naturaleza, pero el cine sólo puede enseñarnos su cartografía, su mapa, puede trazar con mano trémula un plano provisorio, siempre equívoco, huidizo. Porque en un filme sólo veremos aquello que el sujeto de la enunciación nos ha dejado, aquella mirada ya retirada que se nos presta por unos instantes. Lo que nos deja ver, paradójicamente, es aquello que no es: no es una ciudad, no es un cuerpo, no son esos colores. Se trata de una proyección, de una mirada, de luces, de velocidades, de músicas y ruidos. Pero sin olores, sabores, profundidades, sin tacto ni volumen. Es por eso que el cine a la vez nos propone un juego y una trampa, una ilusión y las claves de su deconstrucción, un mapa y una orientación sobre sus posibles usos.

CINE, CIUDADES, MAPAS:
Un análisis textual de *Porto da minha infancia*

Por Pablo Passols

IV.

La metáfora del mapa viene de la mano de un conjunto de metáforas espaciales que siempre se usan para hablar de la ciudad: los lugares, los rincones, los hitos, los monumentos. También metáforas témporo-espaciales: la circulación, el tránsito, el ritmo. Toda una retórica para hablar de un espacio físico habitado social y antropológicamente, como lo muestra Manoel de Oliveira (*Oporto da minha infância*, 2001). Pero si nos remitimos a la ciudad como escenario, y pensamos la infinitud de textos audiovisuales donde aparece la ciudad ¿cómo establecer una jerarquía textual más o menos coherente para pensar la ciudad en un conjunto de textos y no en otros? ¿por qué elegir unos textos y no otros a la hora de pensar la ciudad? Quizás no importe establecer dicha jerarquía más que para un análisis, ya que desde un punto de vista no estético lo mismo daría la presentación de Berlín por un documental, por un video turístico o por un filme de ficción. Todo depende del objetivo que se trace desde el análisis, pero todos los textos contendrán una información sobre la ciudad, sobre el cine o lo audiovisual, sobre el modo en que debe mirarse y entenderse el texto.

Todo dependerá, como diría Bettetini, del proyecto comunicativo inmanente al texto, en este caso un filme (1986). París aparece de un modo en *El odio* (Kassovitz, 1995), pero de uno muy diferente en filmes como *Antes del atardecer* (Linklater, 2004) o *Le dernier métro* (Truffaut, 1980). Misma ciudad, visiones absolutamente distantes. Por otra parte, *Tokio-ga* (Wenders, 1985) o *Lost in Translation* (Coppola, 2003), no presentan el mismo Tokio que Ozu en *Cuentos de Tokio* (1953) o en algún otro de sus filmes costumbristas. Indudablemente son filmes de épocas diferentes, lo que dificulta la comparación. Pero igualmente, la mirada en cada caso es muy diferente.

V.

En *Porto da minha infância* (2001), Manoel de Oliveira nos pone otra vez ante la pregunta por la relación entre ciudad y cine. Sin intentar responderla, nos presenta un conjunto de imágenes pertenecientes a diversos registros (documental, ficción, fotografía, imágenes de archivo, obras de teatro), palabras y músicas (poemas, canciones, música clásica contemporánea, y más). Todo ello acompañado por la voz en off del propio director, quien nos va guiando por el laberinto de una ciudad recreada desde la memoria. 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/memoria. El retrato de esta ciudad portuaria portuguesa, de importancia fundamental en la revolución industrial, no era un tema nuevo para este director. Desde sus inicios cinematográficos le preocupó su ciudad natal. En 1931, inspirado en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, Oliveira rodó *Douro, Faina Fluvial*, un documental de apenas 20 minutos, y en plena Guerra Mundial rodó su primer largometraje de ficción, titulado *Aniki Bobó* (1942). Con la llegada del cine en color, Oliveira viajó a Alemania en 1955 para comprar una filmadora con la que realizó *O Pintor e a cidade* (1956). Podría decirse que en cada momento de su vida se acercó a Oporto desde una mirada diferente. Al principio bajo la estética vanguardista, luego poniéndola como telón de fondo de una historia de ficción o en los años '50 aplicando el color. Como Baudelaire, deambula como un dandy por la ciudad, pintándola en sus contrastes, buscando su colorido, retratando la vida pública y privada.

CINE, CIUDADES, MAPAS: Un análisis textual de *Porto da minha infancia*

Por Pablo Passols

Con *Porto da minha infância*, Oliveira vuelve después de 50 años a sus orígenes. Aparentemente no nos propone ninguna conversación, ningún intercambio, ya que navega por sus propios recuerdos, monologa desplegando su memoria en una multiplicidad de materiales. Y este divagar nos hace pensar, si comparamos con otros filmes cuyo tema es la ciudad, o donde la ciudad toma un rol determinante, en que una ciudad no es justamente aquello que vemos. Oliveira lo muestra paseándose por una ciudad fantasma: cafés que ya no existen; intelectuales que animaron una vida social que ha desaparecido; casas y lugares que han sido destruidos; escenarios, poemas, proyectos e ilusiones de ciudad que siguen sobrevolando como fantasmas en la memoria. Una ciudad ¿es un espacio físico? ¿es un conjunto de gente? ¿es una o varias identidades? ¿es una foto? ¿es un proyecto realizado o siempre inconcluso? Oporto según Oliveira ¿no será esa cantiga sobre la memoria, que cantada por su esposa aparece una otra vez en el filme?:

“Ai, há quantos anos que eu parti chorando
Deste meu saudoso, carinhoso lar!...
Foi há vinte?...há trinta? Nem eu sei já quando!...
Minha velha ama, que me estás fitando,
Canta-me cantigas para eu me lembrar!...”

Cantigas para recordar, filmes para recordar en el sentido de volver a presentar (representar) en imágenes. Una ciudad en el cine es también una memoria, o mejor, no es otra cosa que un texto articulado de forma que intenta fijar una serie de contenidos provenientes de diferentes lenguajes. Orales por ejemplo, poéticos como el caso de la cantiga, fotográficos, musicales.

Epílogo

VI.

El filme pensado como "hecho fílmico" en múltiples dimensiones puede recuperarse como texto, el que contiene en sí las marcas de la institución cinematográfica, sus convenciones de lectura, y un proyecto de comunicación. El cine nos presenta una propuesta de conversación textual cuyas figuras de enunciador y enunciatario nos permiten reconstruir las marcas de un proyecto de lectura que el espectador no siempre cumple. El filme de Manoel de Oliveira, *Porto da minha infancia*, nos ayuda a pensar en la multiplicidad de dimensiones que pueden ayudar a mapear una ciudad y que igualmente no podrán ser nunca exhaustivas, ya que no se trata de una ciudad sino de un filme, no se trata de la realidad sino de un texto. Es un discurso sobre la memoria que rearticula lenguajes y códigos desde una mirada particular, que se ofrece al espectador de acuerdo a un proyecto de conversación que puede aceptar, reinterpretar, rechazar.

Ginzburg analiza el proceso inquisitorio del molinero friulano Menocchio en el siglo XVI, reconstruyendo a partir de los textos del proceso sus lecturas, ideas, el modo en que este molinero traza su propia cosmogonía y su propia idea del mundo. En un proceso plagado de contradicciones, de argumentaciones complejas que provocaban la curiosidad de sus jueces, Menocchio logra producir un discurso subalterno, usando la enorme cantidad de textos que leía de un modo que esos mismos textos no preveían. Aislado, omitiendo, deformando y produciendo sus propias analogías, lograba dotar a las frases de un sentido nuevo. Al margen de cualquier modelo establecido, el molinero producía un formidable

CINE, CIUDADES, MAPAS: Un análisis textual de *Porto da minha infancia*

Por Pablo Passols

choque entre la cultura escrita y la oral. Creo que el cine puede pensarse desde el punto de vista de una cultura popular que opera a partir de indicios, de relecturas, de conjeturas, con el objeto de construir una visión propia que no siempre la oficial. Conjunto de signos, marcas, huellas e índices que en definitiva sirven para obtener un plano, una mirada propia, un instrumento para guiarse en el laberinto de la vida pública y privada, y en eso que llamamos realidad. El cine podría pensarse, entonces, como dador de un conjunto de textos ante los que se realiza y es necesario realizar un acto de lectura; como una textualidad usada, violentada quizá en su proyecto originario; como una institución tratada irreverentemente, cuyos productos se combinan en una cosmogonía plagada de contradicciones. En definitiva, el cine inmerso en una discursividad a la que presta forzosamente sus textos sin saber ni poder controlar su lectura.

El cine como mapa para pensar en su uso, goce y lectura siempre está puesto en cuestión. Se juega siempre transitoriamente su verosimilitud, su credibilidad. Siempre se pone entre paréntesis, diferenciándose de cualquier objeto que pretende ser real, ya que en algún momento, antes, después o durante, nos dice: "esto no es la realidad, es apenas una falsa relación de semejanza, esto es simplemente un filme. Estás en el cine".

En tanto conjunto metafórico que ilumina mapas y guías de uso variado para la vida pública y privada, el Cine no es más que otros discursos audiovisuales, es apenas una forma particular. Y como tal podría incluirse en esa clase de saberes a partir de los cuáles realizamos conjeturas, en ese tipo de conocimiento con el que procedemos a formar nuestra cosmogonía desde lo indicial. Conjunto de indicios, señales, pruebas, que nos arrastran de lo particular a lo general, pero cuyas conclusiones son apenas, y con suerte, probables. El filme, entonces, nos da un material visual necesario, pero no privilegiado, para construir un aspecto más de ese texto conjetural, de ese mapa siempre fugaz y cambiante con el que entendemos lo que se va postulando como "realidad" a partir de los más variados textos y materiales significantes.

Referencias bibliográficas

- BETTINETTI, G. (1986) *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra.
FOUCAULT, M. (2001) *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.
GINZBURG, C. (1999) *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona: Gedisa.
_____ (2005) *El formatge i els cues. El cosmos d'un moliner del segle XVI*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, València.
METZ, C. (1973) *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.
RIVERA, J. (2001) *Postales electrónicas. Ensayos sobre medios, cultura y sociedad*. Buenos Aires: Ed. Atuel.

Referencias filmográficas

- La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon (1895, Hermanos Lumière)
Amanecer (1927, Friedrich Wilhelm Murnau)
Berlín, sinfonía de una gran ciudad (1927, Walter Ruttmann)
Metrópolis (1927, Fritz Lang)
A propos de Nice (1930, Jean Vigo)
Douro, Faina Fluvial (1931, Manoel de Oliveira)

CINE, CIUDADES, MAPAS:
Un análisis textual de *Porto da minha infancia*

Por Pablo Passols

Aniki Bobó (1942, Manoel de Oliveira)
Cuentos de Tokio (1953, Yasuhiro Ozu)
O Pintor e a Cidade (1956, Manoel de Oliveira)
Le dernier métro (1980, François Truffaut)
Tokio-ga (1985, Wim Wenders)
El odio (1995, Mathieu Kassovitz)
Porto da minha infância (2001, Manoel Oliveira)
Lost in Translation (2003, Sofia Coppola)
Antes del atardecer (2004, Richard Linklater)