

El cine autobiográfico en España: una panorámica

EFRÉN CUEVAS

Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual
Facultad de Comunicación
Universidad de Navarra
31080 Pamplona
ecuevas@unav.es

RECIBIDO: NOVIEMBRE DE 2010
ACEPTADO: DICIEMBRE DE 2010

La mirada autobiográfica ha encontrado en las últimas décadas nuevas formas de encarnarse en el ámbito cinematográfico, más específicamente documental, revitalizando la creación audiovisual al tiempo que ofreciendo nuevas perspectivas a la práctica autobiográfica, tradicionalmente ligada al soporte escrito. Este artículo pretende ofrecer una panorámica de dicha práctica en España, en donde no ha tenido la fuerza que se observa en países como Francia o Estados Unidos, pero que va conformando una veta cada vez más visible desde comienzos del siglo XXI.

AUTOBIOGRAFÍA Y CINE

Antes de entrar en el caso de estudio, parece pertinente una breve reflexión introductoria, que explique cómo se puede entender la práctica autobiográfica en el ámbito audiovisual. Cabría pensar que no es posible dicha práctica en el cine, como ya argumentó en su momento Elizabeth W. Bruss en su conocido artículo “Eye for I: Making and Unmaking Autobiography”. Bruss afirmaba que el cine no podía aportar tres parámetros contextuales básicos para la autobiografía: *truth-value*, *act-value* e *identity-value* (299-300). Por las películas que menciona, resulta patente que la autora está pensando en el cine de fic-

ción que la crítica ha tendido a etiquetar como autobiográfico, como por ejemplo *Ocho y medio* o *Los cuatrocientos golpes*. Efectivamente, en dichos casos su comprensión como autobiografía resulta problemática, pues se está haciendo una aplicación bastante laxa de los parámetros que tradicionalmente han definido y acotado dicha práctica. Sus personajes pueden ser entendidos en mayor o menor medida como *alter ego* de los cineastas, pero eso no implica necesariamente que dichos filmes sean propiamente autobiográficos.

Bruss, sin embargo, no parece considerar la práctica documental en su argumentación, un ámbito en donde sí se puede hablar propiamente de autobiografía, como se defenderá en este artículo. No cabe duda de que el valor de verdad que esta autora reclama para la autobiografía se da en el documental autobiográfico, en la medida en que la práctica documental se basa habitualmente en la condición *indexical* de sus registros audiovisuales.¹ El carácter de “personal performance” que implica su *act-value* también resulta fácil de descubrir en los documentales autobiográficos, con expresiones muy evidentes en casos como los diarios de Jonas Mekas o el cine de Ross McElwee. Quizá más problemática se podría presentar la cuestión de su *identity-value*, o sea, la identidad entre autor, narrador y protagonista, que conforma el conocido “pacto autobiográfico” que Lejeune ha señalado como requisito genérico (49-86). Es evidente, como señala Bruss, que el cineasta no puede al mismo tiempo filmar una escena y ser su protagonista. Pero en muchas ocasiones ese cineasta que está detrás de la cámara interactúa como uno más en las escenas que filma y se hace presente de modo explícito a través de su voz. En otras aparece en pantalla, lo que implica que alguien está filmándole (y con frecuencia una segunda persona registra el sonido). Pero el registro de esas escenas sigue estando dirigido por el cineasta; y además esa filmación constituye sólo el primer estadio del filme autobiográfico, que necesitará de un proceso de montaje y post-producción.

Es precisamente esa segunda fase la más propiamente autobiográfica, aquella en la que se consigue dotar a lo filmado de una “perspectiva retrospectiva”, condición básica, como explica Lejeune (51), de la empresa autobiográfica. Es desde el presente de la escritura –del montaje, en el caso del cine desde donde el autor mira al pasado y así construye, reevalúa y dota de coherencia al relato de su vida. En este sentido, el cine autobiográfico se presenta con una estructura propia, basada en una doble temporalidad que no existe en el medio escrito: por un lado están las imágenes y sonidos filmados a lo largo de un tiempo concreto, que coinciden con el presente inmediato de los acontecimientos registrados y que pueden incluir desde la vida cotidiana del cine-

asta hasta otras situaciones más preparadas, como es el caso de las entrevistas. A esto se le añade la retrospectiva autobiográfica del cineasta, que ordena esas escenas en el montaje y a las que puede añadir músicas y un comentario narratorial que evoca de un modo más directo el discurso autobiográfico escrito. Sin olvidar que también cabe una tercera temporalidad, la que aportan los materiales autobiográficos visuales o sonoros recuperados del pasado, como las fotos y películas domésticas del archivo familiar.²

EL LENTO DESPERTAR DEL DOCUMENTAL AUTOBIOGRÁFICO EN ESPAÑA

Establecidos sumariamente los rasgos básicos de la autobiografía fílmica, nos centramos ahora en el objeto principal del artículo, el cine autobiográfico en España. En coherencia con lo antes mencionado, se analizará dicha práctica en el cine documental (estrenado hasta 2010), ámbito en donde más propiamente se puede hablar de autobiografía, si bien asumiendo dicha práctica documental en un sentido abierto, pues en ocasiones los enfoques autobiográficos se encuentran a medio camino entre el cine documental, el ensayístico y el experimental, más en una época como la actual en la que se apuesta cada vez más por la hibridación de esas prácticas creativas.

Lo primero que cabe reseñar es la escasa presencia de documentales autobiográficos en España hasta pasado el año 2000. Es cierto que la práctica documental cuenta con una fuerte tradición de carácter social e histórico, que ha construido un modo dominante de entender dicha práctica como una mirada al mundo exterior, material o histórico, con frecuencia asociada a los discursos de sobriedad de las ciencias o presentada dentro de un paradigma objetivista, del que el documental observacional podría ser su manifestación más evidente. En ese contexto, la subjetivización que supondría una mirada autobiográfica vendría a chocar con ese paradigma. Pero también es cierto que ese modelo comenzó a cambiar ya en los años setenta, para incorporar al cineasta en la propia obra documental, con estrategias metadiscursivas o con temáticas identitarias que arrancaban de la propia trayectoria biográfica del cineasta. Esta tendencia fue creciendo con los años hasta convertirse a partir de los años noventa en un enfoque habitual de la práctica documental contemporánea, sobre todo en Norteamérica y Europa occidental.³ En España, sin embargo, no parece encontrar acomodo hasta ya comenzado el siglo XXI, y de hecho todas las películas que analizaremos a continuación se han realizado en este nuevo siglo, excepto *Monos como Becky*, estrenada en 1999.⁴

No resulta sencillo intentar apuntar las razones de esta diferencia, a pesar de que resulta relativamente llamativa. Puede haber influido el hecho de que ningún cineasta español de referencia exploró un enfoque autobiográfico en esas primeras décadas, lo que hubiera podido servir de pauta creativa para posteriores generaciones. Además la obra de los cineastas autobiográficos de referencia en los países vecinos ha tardado en ser difundida en nuestro país. Será a partir de 2000 cuando se observa una mayor atención a este enfoque, con retrospectivas a cineastas como la más pionera a Alan Berliner en 2002 o la dedicada a Naomi Kawase en 2008, y con la aparición en estos años de diversas monografías especializadas.⁵

Esta situación ha ido cambiando, como se ha señalado, desde comienzos de este siglo XXI, de un modo más marcado desde 2004. Desde entonces cada año se pueden encontrar varias producciones de relieve con un enfoque autobiográfico, tanto en formato cortometraje como largometraje. Además España está sirviendo como base para la producción de documentales autobiográficos de cineastas hispanoamericanos (en varias ocasiones asociados a los dos másteres de documental creativo que se ofertan en Barcelona, en la Universitat Autònoma de Barcelona y en la Universitat Pompeu Fabra). Así se pueden reseñar, por ejemplo, los trabajos de Pablo Baur *Los pasos de Antonio* (2007) y *El conserje* (2010); de *Diario Argentino* (2006), realizado por Lupe Pérez García; o de *Mi vida con Carlos* (2009), de German Berger. Estas películas suelen estar coproducidas por España, pero se centran en historias y personajes hispanoamericanos, por lo que no abundaremos sobre ellas en este contexto.

LA IDENTIDAD PERSONAL EN SU ARTICULACIÓN ESPACIAL

La propia naturaleza del cine facilita un mayor protagonismo de la dimensión espacial, en cuanto que trabaja con imágenes y sonidos que registran la realidad material, física, en la cual se despliegan las dinámicas humanas. No es de extrañar, por tanto, que parte de esas miradas autobiográficas se estructuran en torno a un espacio concreto, bien sea el espacio familiar que remite al origen o unos espacios ajenos en los que la identidad personal necesita dar cuenta de sí misma.

Ese protagonismo del espacio autobiográfico se puede observar en algunos cortometrajes que caminan en el filo entre lo documental y lo experimental, en parte por su ambigua afiliación autobiográfica. Este podría ser el caso de *Nenyure* (2005), en el que Jorge Rivero realiza un trabajo de corte ensayístico,

un retrato del pueblo de Mieres al que rebautiza con el nombre de Nenyure y que muestra sin seres humanos, con una ambientación de carácter casi onírico, que quiere reflejar el actual despoblamiento de esa zona tras la crisis de la industria del carbón. La película cuenta con una narradora –que aporta una cadencia lenta, casi metálica, subrayada también por la música–, cuyo relato en primera persona aporta un elemento habitual para su comprensión autobiográfica. No obstante, esa clave debe ser asumida en un sentido lato, pues no puede corresponder literalmente con Jorge Rivero, aunque sí verbalice de facto el discurso del director, que es oriundo de Mieres y que pretende plasmar con *Nenyure* su personal relación con el lugar que le ha visto nacer y crecer.

En un terreno fronterizo se encuentran también dos cortometrajes de Elías León Siminiani: *Límites, 1ª persona* (2001) y *Los orígenes del marketing* (2009). En el primero, un narrador en tercera persona va analizando unas imágenes de una mujer en el Sahara, filmadas por un hombre, para argumentar cómo esas imágenes tienen una magia especial a causa del amor entre ambos. Pero a mitad del corto, cambia el tipo de imagen y sonido, y el cineasta, Siminiani, en primera persona, nos cuenta que tras volver del Sahara rompió con su novia, Ainhoa, la chica que aparece en la imagen. Y comienza una nueva relectura de esas imágenes, guiada por su voz, que va desvelando sus mecanismos de construcción y su auténtica finalidad, recuperar la relación con su novia. Los títulos de crédito finales, ese paratexto básico en el cine para certificar la identidad entre autor, narrador y protagonista, confirman efectivamente que no son actores, que la mujer es Ainhoa y el narrador el cineasta.⁶

Su siguiente cortometraje, *Los orígenes del marketing*, se presenta como un prólogo de un largometraje autobiográfico que está preparando, *Mapa*, que narra su viaje a la India motivado por una crisis personal. Siminiani recurre de nuevo a estrategias abiertamente reflexivas en su modo de construir el relato e inventa una intermediaria –María– con la que dialoga, él como autor y ella como instancia que parece haber asumido todo el poder narrativo.⁷ Así crea una distancia muy eficaz que le permite utilizar una perspectiva autobiográfica para manipular abiertamente el relato, en todas sus posibilidades expresivas, bajo una perspectiva lúdica, que no impide canalizar las preocupaciones identitarias que han motivado su viaje a la India. Como ocurría en *Límites, 1ª persona*, el carácter experimental de esta obra, junto con el protagonismo de esa reflexividad que tiende a lo lúdico, arroja cierta incertidumbre sobre la consistencia de la propuesta autobiográfica, si bien en este caso más matizada que en el anterior.

Los orígenes del marketing apunta a una modalidad, el diario de viajes, a la que otros dos directores más consolidados, Ricardo Iscar y José Luis Guerín, han recurrido recientemente. En ambos casos supone un cambio de registro en parte inesperado, pues sus trabajos anteriores habían discurrido por derroteros ajenos a lo autobiográfico, con tendencia a enfoques más bien opuestos, de tipo observacional, en donde el cineasta busca desaparecer –colocar su cámara como “una mosca en la pared”, por recoger la conocida expresión anglosajona–, para intentar filmar una realidad minimizando la intervención externa y evitando, por supuesto, el comentario en *off* del narrador. Así ocurría en películas de Iscar como *Tierra negra* (2005) y *El cerco* (2005); o en la aún más conocida *En construcción* (2001), de José Luis Guerín, si bien este último también ha abordado enfoques más experimentales, sobre todo en *Tren de sombras* (1997).

El diario, en su formato cinematográfico, podría tener un estatuto problemático, si se le exige las mismas características que a su homólogo escrito. Este último se articula a partir de entradas singulares, ordenadas de modo cronológico durante un periodo de tiempo. Un formato similar presentan estas obras audiovisuales de estructura diarística, con la diferencia de que en el cine, como ya se mencionaba anteriormente, siempre se necesitarán dos tiempos de elaboración: el inmediato de grabación de las imágenes, que impide la mínima distancia reflexiva propia del diario escrito; y el posterior de la post-producción, en el que se articula lo filmado a través del montaje y que se puede complementar con comentarios del cineasta y otros elementos sonoros. De ahí que sea difícil pensar en un diario audiovisual en sentido estricto, pues éste siempre poseerá una mirada retrospectiva más clara, que lo vincula más con la autobiografía propiamente dicha.⁸

Así se observa en el medimetro de Ricardo Iscar, *Postal desde Buenos Aires* (2008). El cineasta viaja a la ciudad argentina invitado por la Cinemateca y durante esa estancia graba situaciones cotidianas de la ciudad: un paseante de perros, el cementerio, un café con gente bailando tangos... Él nunca aparece en pantalla, pero su voz va comentando las impresiones autobiográficas de ese viaje, su sensación de familiaridad con la ciudad, su relación con el país, etc. La parte final adquiere un tono más ensayístico, con su visita a los archivos de la Cinemateca. Mientras la cámara se pasea por las estanterías y va descubriendo las latas con películas clásicas, Iscar reflexiona sobre el papel del cine: “Es el silencio de un cementerio, donde dormitan las historias que nos han hecho crecer. Es el encuentro con otros padres, otros compañeros de caminos y

algunos amigos. Son vidas que dormitan, volcanes en tiempos de paz. Una enorme necrópolis. Momias que en cualquier momento pueden abrir los ojos y contarnos las maravillas que han visto”. Su última imagen, un bello amanecer en el río Paraná, es, según sus propias palabras, “mi tarjeta postal”, que él nos envía en formato cinematográfico, como espectadores de su diario. El estilo visual tiene en este caso un cierto aspecto doméstico, con una ligera inestabilidad de la imagen, provocada por la grabación con cámara en mano. Cabe suponer, además, que está filmando con una cámara pequeña, no profesional, que de algún modo replica el bolígrafo del escritor de diarios, en ambos casos instrumentos despojados de un carácter industrial, aptos para la expresión individual. Las imágenes recogidas, sin embargo, no pretenden llamar la atención por sí mismas –como ocurre, por ejemplo, en los conocidos diarios de Jonas Mekas–, sino que mantienen un tono observacional coherente con su cine anterior. Es el anclaje autobiográfico que aporta su comentario en *off* el que transforma esa observación distanciada en ilustración visual de un viaje personal, que en este caso se encarna en la ciudad de Buenos Aires.

José Luis Guerín, sin embargo, parece buscar una aproximación más literal al diario escrito en su película *Guest* (2010), ya desde su primera imagen, en la que muestra un cuaderno y un lápiz. Además su película se presenta, a modo de subtítulo, como “diario de registros sept 2007-sept 2008”. Y de hecho eso es lo que será: una fecha de calendario irá introduciendo cada entrada de su diario, que recogerá escenas muy variadas, desde una imagen rápida de un lugar o un personaje, hasta escenas largas en las que entrevista a gentes diversas en los lugares que visita, siempre a raíz de la presentación de su película anterior, *En la ciudad de Sylvia* (2007), en festivales de diversas partes del mundo. Aunque comienza con varias entradas en el Festival de Venecia y la Cinématèque de París, la mayoría de su película se centra en personajes ordinarios, que encuentra en barriadas pobres de países hispanoamericanos o en las calles de diversas metrópolis. Guerín apenas está presente en pantalla, a no ser por algún breve reflejo en un espejo o por una foto que le sacan para una acreditación de festival, aunque sí que se le escucha en ocasiones en *off*, mientras entrevista a alguna de las personas que graba (incluso llega a responder a alguna pregunta de sus entrevistados, acerca de su profesión o de la razón por la que está en esa ciudad). La cámara que utiliza es una cámara doméstica, sin trípode, con esa imagen ligeramente inestable que recuerda constantemente la posición del cineasta y la condición *amateur* del cine que propone Guerín. Sin embargo, la ausencia de comentario narratorial crea una distancia respecto

a lo grabado, que difumina paradójicamente la perspectiva autobiográfica que se podría esperar de un diario, para dar preeminencia a la mirada de un observador social, de un etnógrafo de las sociedades contemporáneas. La estructura diarística le aporta a Guerín una gran flexibilidad en el montaje final de la película, con entradas de diferente duración y tono, lo que le permite introducir en ocasiones fragmentos más ensayísticos. Así ocurre con su llegada a Nueva York, cuyas imágenes combina con fragmentos visuales y sonoros de la película de ficción *Portrait of Jennie* (1948), una estrategia que evoca a su segundo largometraje *Innisfree* (1990).

Tanto Siminiani como Iscar y Guerín plantean sus trabajos en relación a espacios ajenos, sin una vinculación biográfica con su propia trayectoria vital. No será este el caso de dos trabajos cuya razón de ser radica en la relación personal de los cineastas con el espacio retratado: *Yo soy de mi barrio* (Juan Vicente Córdoba, 2002) y *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004). En la primera, Córdoba plantea un medimetraje documental sobre el barrio madrileño de Entrevías, desde una perspectiva autobiográfica. Como él mismo dice al inicio, “hay tres cosas que no eliges: los padres, los hermanos y el barrio”. Ante la perspectiva de importantes cambios urbanísticos en el barrio, el cineasta busca recuperar la historia de su barrio, pero no al estilo de un documental de tipo expositivo, sino mirado y entendido desde la biografía familiar. Así, articula su trabajo en torno a entrevistas a sus padres, familiares y amigos, que puntúa con comentarios en primera persona, como los que abren y cierran el filme. En la banda visual, alterna imágenes actuales con otras de archivo y con películas domésticas de un tío suyo. Además, y quizá sea este el rasgo más singular, utiliza también imágenes de dos películas de ficción suyas, ambientadas en Entrevías en años anteriores, para ilustrar visualmente el paso del tiempo en su barrio. El cineasta se apropia así de esa idea de que toda película de ficción es también documental, al activar la función referencial que todo relato audiovisual tiene en cuanto que testigo visual de su propio rodaje.

El cielo gira, por su parte, plantea una densa relación entre la cineasta, Mercedes Álvarez, y el lugar que retrata, Aldeaseñor, el pueblo en donde ella nació y donde vivió los tres primeros años. Curiosamente la cineasta nunca aparece en pantalla y el documental se centra claramente en el retrato del pueblo, con un estilo contemplativo, apoyado en planos largos y estáticos, que captan el ritmo pausado de ese pequeño pueblo castellano. Pero esa distancia visual está matizada por el comentario en primera persona de Álvarez, cuya cadencia tranquila concuerda el ritmo visual, a la vez que introduce una cer-

canía emocional que obliga a considerar las imágenes desde un registro autobiográfico no perceptible de otra manera. Esa singular combinación se expresa de un modo muy sintético hacia el inicio, cuando se muestra un plano estático de una colina con una encina solitaria y la cineasta comenta en *off*: “Este es para mí el paisaje más extraño que existe. Es el lugar que se ve desde la casa donde nací y, por tanto, lo primero que vi del mundo. Mejor dicho, durante los tres primeros años de mi vida, este lugar era el mundo”.

Lo que arranca como un documental sobre un lugar, a partir de ese anclaje autobiográfico, termina siendo un documental sobre las huellas del tiempo, sobre las capas temporales que se acumulan en ese lugar: el tiempo cíclico de las estaciones, que estructura la película; el tiempo histórico de las generaciones, desde las huellas de los dinosaurios hasta los vestigios romanos de la cercana Numancia; el tiempo biográfico de los ancianos que viven en el pueblo, que comienza en los años treinta, y en el que se inserta el tiempo autobiográfico de la cineasta. *Aldeaseñor* se presenta de facto como un lugar con una densidad histórica inusual. Y así, lo que parecía un filme sobre el fin de un ciclo –la última persona en nacer allí fue la propia cineasta hace casi cuarenta años– se acaba convirtiendo en un estudio de los ciclos históricos, observados en sus diferentes escalas, tanto macro como microhistóricas. La noticia de la construcción de un parque de molinos de viento y el comienzo de la reconversión de un viejo palacio en hotel de lujo hacen patente que se cierra una época pero que comienza otra nueva. La cineasta va hilando estas vetas temáticas con calma, hasta tejer un tapiz que por momentos se adensa, como en esa escena en la que se nos conduce de un dinosaurio de plástico colocado como reclamo turístico hasta las potentes excavadoras que construyen el parque eólico, como si aquellos seres prehistóricos volvieran a habitar la aldea castellana, ahora transformados en ingenios mecánicos.

Esa rica articulación de capas temporales en espacios concretos remite sin duda al concepto de cronotopo que en su momento propuso Bakhtin para el análisis literario (250-52). En este filme cabe destacar como principales cronotopos dos ámbitos: la colina con la encina y la plaza del pueblo. La colina sirve casi como marco físico al documental: es esa imagen fundacional de la cineasta, su primera ventana al mundo, y sirve como cierre del retrato del pueblo, con dos de los ancianos más protagonistas caminando en la lejanía mientras hablan de la fugacidad de sus vidas. La plaza del pueblo no sólo es el punto de encuentro de sus gentes, como es habitual. Allí también se hallaba el viejo olmo, testigo del paso de tantas generaciones, que fue arrancado hace décadas

y que ahora yace, silente, ante el palacio que se está reconvirtiendo en hotel. Es así, en ese continuo y fecundo diálogo entre los elementos que lo conforman, como *El cielo gira* se termina erigiendo en uno de los mejores documentales de esta primera década del siglo XXI, como también han reconocido los numerosos festivales internacionales que lo han premiado (Rotterdam, Cinéma du Réel o Bafici).⁹

JOAQUIN JORDÀ: UN CAMINO SINGULAR

El cineasta Joaquín Jordà ofrece un acercamiento singular al cine autobiográfico, a través de dos películas importantes en el documental español reciente: *Monos como Becky* (1999) y *Más allá del espejo* (2006). Cuando realiza el primero de estos filmes –co-escrito y co-dirigido con Nuria Villazán–, Jordà ya es una persona conocida en el ámbito de la no-ficción gracias sobre todo a su trabajo *Numax presenta...* (1980).

Cabe afirmar que *Monos como Becky* constituye el primer largometraje documental que se estrena en España con una perspectiva autobiográfica. La película no se presenta inicialmente como un trabajo autobiográfico, pues busca ofrecer un retrato de la psiquiatría convencional, encarnada en el conocido psiquiatra portugués Egas Moniz (1874-1955), a la que se contraponen el trabajo que se realiza en Comunidad Terapéutica de Malgrat con un pequeño grupo de enfermos mentales. El hilo conductor para el retrato de ese colectivo será la representación de una obra de teatro sobre Moniz, y en ese proceso Jordà y su pequeño equipo de filmación se involucran como uno más y de hecho aparecen con cierta frecuencia en cámara, no sólo filmando sino en situaciones cotidianas o conversando con los enfermos. Además Jordà siente un vínculo particular con esas personas enfermas, pues no hace mucho sufrió una embolia cerebral de la que todavía se está recuperando. Este dato, que surge en una conversación con un enfermo, da paso incluso a una breve entrevista al propio Jordà, al margen del rodaje en el centro psiquiátrico, que contribuye a realzar la perspectiva autobiográfica de esta obra.

Esa perspectiva es aún más evidente en su última película, *Más allá del espejo*, estrenada a título póstumo. La película arranca con Jordà leyendo con dificultad en un periódico una historia sobre Esther, una joven que padece agnosia. Pronto sabremos que el propio cineasta, a raíz de su embolia, padece agnosia y alexia, enfermedades cerebrales que dificultan la percepción (y por tanto, la lectura). Jordà busca con este filme documentar la vida de las perso-

nas que sufren esta enfermedad y para ello él mismo se convierte en uno de los personajes protagonistas: conoceremos sus problemas, al igual que los de Esther y los de Rosario Villaescusa, las otras dos protagonistas principales del documental; asistiremos a consultas médicas en las que él también es paciente; le escucharemos contar a cámara sus problemas con la enfermedad. Se observa, por tanto, un paso más respecto a *Monos como Becky*, pues su presencia ya no es secundaria o más bien instrumental. En *Más allá del espejo*, Jordá se sitúa al mismo nivel que las otras personas que busca documentar, intercambiando continuamente el papel de cineasta y personaje, hasta llegar a dejarse entrevistar por Esther en una ocasión, coherente con el espíritu de empresa común que se va creando a lo largo de la grabación del documental.

RETRATOS FAMILIARES

Una de las variaciones más fecundas del documental autobiográfico es la que Jim Lane, en su estudio de este cine en los Estados Unidos, califica como “retrato familiar” (95-119), una temática que de hecho también se puede encontrar en lo que este mismo autor define como “documental con formato diario” (48-93). Esta propuesta tipológica viene a subrayar el hecho de que muchos cineastas abordan proyectos cinematográficos cuyo tema principal es su familia, bien sea para hacer un retrato de esos seres queridos, bien para buscar respuesta a preguntas identitarias que remiten a la cuestión del origen, a su historia familiar. Así ocurre también en España, con un número significativo de propuestas de este tipo, que repasaremos en este último epígrafe.

Varios de los cineastas españoles que realizan retratos familiares se posicionan a cierta distancia de los retratados, sin participar en él o con una presencia muy discreta. No obstante, aunque no tengan un fuerte protagonismo, no hay que olvidar que su propia relación de parentesco está haciendo posible la cercanía del retrato, el acceso a esa intimidad familiar que otorga al retrato cinematográfico una personalidad propia. Bajo esta clave se pueden incluir (a pesar de sus diferentes enfoques) obras como *Amor San Juan* (Luis Misis, 2006), *Cuadernos de contabilidad de Manolo Miralles* (Juan Miguel Miralles, 2005), *Bucarest. La memoria perdida* (Albert Solé, 2008), *La memoria interior* (María Ruido, 2002), *Familystrip* (Lluís Miñarro, 2009) y *Retrato* (Carlos Ruiz, 2004).

En el mediometraje *Amor San Juan*, Misis realiza un retrato de su abuela a partir de dos materiales diferentes: unas cintas de audio en donde su abuela

grabó testimonios personales, y la casa en la que vivió (su abuela falleció durante el rodaje del documental) y que ahora va a ser destruida. De nuevo el espacio habitado se utiliza como símbolo visual de una vida, en este caso acompañado de los diarios orales, una fuente poco frecuente para un retrato familiar. Ya con formato de largometraje, encontramos dos trabajos con un enfoque más convencional, en cierto modo determinado por su interés en presentar al gran público figuras con un perfil ya conocido: el pintor Manolo Miralles y el político Jordi Sole Tura. En el caso de *Cuadernos de contabilidad de Manolo Miralles*, la película es realizada por un familiar suyo, Juan Miguel Miralles, que nunca aparece en pantalla, aunque es una de las hijas del pintor quien sirve como conductora del documental, leyendo en *off* el diario que su padre había escrito y entrevistando a diversos miembros de la familia. El impulso autobiográfico es mucho más claro en *Bucarest. La memoria perdida*, pues ahí es Albert Sole, el hijo del protagonista, quien asume la tarea de ahondar en la biografía de su padre, político comunista, desde los años cincuenta hasta comienzos de los ochenta. El cineasta entrevista a su madre y a otros testigos, apareciendo con frecuencia en cámara, y narra en primera persona todo el documental, compartiendo con el espectador su propio itinerario de búsqueda. Con todo, en ambos casos parece pesar más el afán de dar a conocer a estos personajes en alguna de sus facetas públicas que una búsqueda personal de los cineastas en las raíces familiares.

El mediodmetraje *La memoria interior* supone un cambio claro de registro. Aquí, la cineasta se acerca a la figura de sus padres, gallegos que emigraron a Alemania, desde una posición narrativa de carácter ensayístico, en donde reflexiona sobre cuestiones como la memoria personal y la oficial, o la huella de la emigración en aquella generación. Pero esas reflexiones, con apuntes muy interesantes, no acaban de encontrar el acabado correlato en la banda visual. Esta se construye sobre todo a partir de tres entrevistas –a sus padres, a una sindicalista y a cuatro obreros–, cuyo tono y contenido no producen el eco esperado por el comentario narratorial.

Familystrip y *Retrato* presentan similitudes en su temática –el retrato de los padres del cineasta–, pero con enfoques estilísticos claramente distintos. Miñarro ofrece en *Familystrip* una estructura muy transparente: un diario audiovisual del retrato que durante un mes el pintor Francesc Herrero realiza al cineasta y sus padres en casa de estos. En esas sesiones, un pequeño equipo –cámara y sonido– va grabando las conversaciones entre los padres y el hijo, en las que recuerdan tiempos pasados: su noviazgo y matrimonio, los hijos, etc.

Ocasionalmente incluso el cámara y la sonidista intervienen en la conversación, en sintonía con el tono familiar que impregna todo el filme. Al final, se ofrece un retrato impresionista de la vida de esas personas, quizá demasiado pegado a la cotidianidad de esas sesiones de posado, casi como si se tratara de cine doméstico, pero grabado con un equipo profesional y convertido luego en largometraje público. A su favor, cuenta con la cercanía y la calidez de los retratos humanos, en especial el de la madre –el personaje más locuaz–, que en cierta manera se puede ver como representante de toda una generación.

Retrato se presenta formalmente en las antípodas de *Familystrip*. Su director, Carlos Ruiz, realiza un retrato de sus padres en el que combina entrevistas en *off* –a cada uno por separado–, con una singular banda visual. Frente a la cercanía que transmiten las entrevistas del hijo a sus padres, en donde se van desgranando recuerdos, sinsabores y nostalgias, la imagen (en blanco y negro) les muestra en su casa, pero siempre posando y siempre separados (incluso cuando comparten encuadre). El hieratismo de los padres y las cuidadas composiciones de los encuadres crean una extraña distancia –que recuerdan a películas como *El año pasado en Marienbad*–, que contrasta abiertamente con el registro oral, de carácter más cotidiano. El cineasta no aparece nunca en el encuadre y apenas se le oye en algún intercambio verbal, lo cual complica aún más la recepción por parte del espectador, pues la habitual cercanía que permite la vinculación autobiográfica resulta en este filme expresamente deconstruida en la imagen, pero más bien reforzada en el sonido.

Otros dos filmes de esta década retratan la memoria familiar, pero a partir de películas domésticas filmadas por los padres de los cineastas: *El horizonte artificial* (José Irigoyen, 2007) y *Haciendo memoria* (Sandra Ruesga, 2005).¹⁰ En el primer caso, Irigoyen realiza un mediometraje utilizando como fuente visual principal las películas que su padre filmó entre los años cuarenta y los sesenta (excepto en tres breves momentos del filme). En la banda sonora, destaca sobre todo su comentario en primera persona, muy presente como soporte explicativo de las imágenes. La película se puede entender en este contexto como una variante audiovisual de lo que Paul John Eakin ha definido en el medio escrito como “proximate collaborative autobiography” (175-182). Eakin propone este término para aquellas obras sobre alguien íntimo o de la familia, con dos primeras personas hablando, en donde el autor cuenta su vida al contar la vida del otro. Cabría preguntarse hasta qué punto ocurre así en las anteriores películas mencionadas en este epígrafe, pero desde luego *El horizonte artificial* se puede interpretar claramente en esa clave, con una primera “voz” paterna

que realiza la crónica visual de los avatares familiares y sociales del momento, a partir de la cual el cineasta contemporáneo está realmente construyendo una autobiografía familiar “en colaboración”.

El cortometraje *Haciendo memoria* plantea un uso ligeramente diferente de las imágenes domésticas, buscando un contraste entre la imagen y la banda sonora que provoca resonancias de tipo social e histórico. Las imágenes son las típicas, con la familia de excursión o de vacaciones. El sonido lo componen conversaciones que Ruesga tiene con su padre y su madre, en donde les pregunta por qué iban de excursión al Valle de los Caídos o al Cerro de San Cristobal, conocidos símbolos franquistas. La explicación de sus padres remite a experiencias cotidianas ajenas a connotaciones políticas –“estaba cerca”, “había buenas vistas”–, con las que Ruesga no parece cómoda, como buscando las reverberaciones políticas de aquellas situaciones domésticas, que sus padres rechazan de plano. El balance final dice más de lo que parece, en una minicrónica de la vida en España durante el tardofranquismo. *Haciendo memoria* forma parte, de hecho, de una obra colectiva, *Entre el dictador y yo* (2005), en la que seis cineastas nacidos tras la muerte de Franco realizan un cortometraje sobre su relación con los años del franquismo. Todos emplean alguna veta autobiográfica en su trabajo: en Juan Barrero es el recuerdo de una visita al yate Azor –colocado junto a un motel en medio de Castilla– con su padre; en Elia Urquiza es su abuela, que ocupa la banda sonora con sus recuerdos, el engarce con Santander; en Raúl Cuevas es su lugar de nacimiento, un barrio obrero catatán. Pero quizá sea el trabajo ya comentado de Ruesga, junto con el de Guillén López y el de Mònica Rovira, los que presentan una perspectiva más abiertamente autobiográfica. En el caso de López, este va entretejiendo acontecimientos y lugares –la muerte de Franco, una escuela, una playa– con su propia biografía personal y familiar, a través de películas domésticas o de una conversación con su abuelo. Rovira, por su parte, viaja al pueblo de su familia (en el que su abuelo fue alcalde con Franco) y allí conversa con diversos familiares para intentar entender una época que, al no haberla vivido, le resulta más opaca de lo que suponía.

Los retratos familiares se encuentran más imbricados en la trayectoria vital de los cineastas en los dos filmes con los que cerramos este epígrafe –*Le temps et la distance* (François Gurguï, 2001) y *Nadar* (Carla Subirana, 2008)–, con la indagación en la historia familiar más explícitamente vinculada a la búsqueda identitaria del cineasta. En ambos casos se trata de historias que tienen a los abuelos como motor de esa búsqueda. En el primer caso, su realizador

está afincado en Francia –y de ahí el título en francés y su nombre adaptado a partir de Francesc Xavier Juncosa Gurguí–, pero su historia familiar se encuentra en Cataluña. Durante los casi ochenta minutos de largometraje, Gurguí alterna materiales diversos, consiguiendo un cierto efecto de *collage*: cine doméstico de su tío, registros documentales grabados por él en años anteriores, metraje actual –como el que graba en casa de su abuela, recientemente fallecida– e incluso fragmentos de películas suyas anteriores. Una valla publicitaria que el cineasta ve a su vuelta a París, con la frase “saber de dónde vienes para saber a dónde vas”, condensa de modo quizá demasiado evidente la razón de su filme, que él ha verbalizado de diversas maneras en sus frecuentes comentarios en *off*, a medio camino entre lo ensayístico y lo autobiográfico.

Una búsqueda con elementos similares es la que emprende Carla Subirana en su largometraje *Nadar*. Su interés inicial se centra en conocer la historia de su abuelo materno, fusilado en 1940, y para ello busca en archivos, en su propia familia e incluso dramatiza algunas escenas con un aire de cine negro de la época. De modo paralelo, la película habla también de la propia cineasta, de su madre y de su abuela –quienes tuvieron que criar a sus hijas solas–, de ese mundo de mujeres en el que ella creció y que ahora, como se ve en la última escena, se ha roto con el nacimiento de su hijo Mateo. La película, rodada durante cuatro años, se convierte parcialmente en un diario familiar, pues durante este tiempo su abuela, que tenía Alzheimer, fallece y su madre comienza a sufrir demencia senil. Subirana se enfrenta así por partida doble a la fragilidad de la memoria familiar, frente a la que en buena medida construye su película. Al final la cineasta habla de hecho mucho más sobre esa indagación en las raíces familiares como manera de conocerse mejor a sí misma que sobre la intriga planteada acerca de su abuelo, un hilo narrativo que casi parece servir más como *macguffin* que mantiene despierto el interés del espectador curioso. De lo que no cabe duda es que *Nadar* supone una cierta novedad en el panorama cinematográfico español: un largometraje que busca un hueco en salas y festivales con una historia abiertamente autobiográfica, sin protagonistas de notoriedad ni otros anclajes que pudieran reclamar el interés de taquilla.

Concluye aquí esta panorámica del cine documental autobiográfico realizado en España hasta 2010. No hay duda de que se observa una diversidad de prácticas y enfoques muy enriquecedora, a pesar del reducido número de títulos con que cuenta todavía el cine español. Los formatos y enfoques van desde los diarios cinematográficos que han realizado recientemente Ricardo

Iscar o José Luis Guerín, hasta trabajos que reciclan material doméstico como *El horizonte artificial*, o documentales largometrajes articulados a partir de trazas más o menos convencionales, apoyados en entrevistas, material de archivo público o familiar, e incluso dramatizaciones. Estos formatos vehiculan empeños autobiográficos diversos, entre los que destacan dos vetas. Una que gira en torno a la indagación sobre lugares y espacios, tanto vinculados al propio origen –los trabajos de Álvarez o de Córdoba– como espacios ajenos pero engarzados en la propia biografía a través de una trama de viaje, como en el caso de Guerín, Iscar o Siminiani. Y una segunda veta que indaga en los retratos familiares, con variaciones que van desde la distancia formalista de *Retrato* hasta la mirada más doméstica de *Familystrip*. Todos ellos nos llevan a pensar que filmes como *El cielo gira*, *Más allá del espejo* o *Nadar* no son ejemplos aislados, sino puntos de referencia de un ámbito creativo que se está consolidando en nuestro país.

Notas

1. Damos por descontado que este valor de verdad de la autobiografía remite a un debate mucho más complejo, dado su carácter fronterizo entre la ficción y la no-ficción. En España tanto Darío Villanueva como Pozuelo Yvancos proponen un interesante acercamiento a esta cuestión, combinando los enfoques pragmático y genético. Ambos autores coinciden en que el carácter ficcional que deviene de su construcción (punto de vista genético) no es incompatible con su comprensión como real o verdadero por parte del lector (punto de vista pragmático), quien hace de estas obras una lectura intencionalmente realista (Villanueva 21-31). Cabría añadir que en el ámbito cinematográfico ese carácter referencial de la autobiografía destaca aún más debido al potente efecto de realidad que provoca el medio audiovisual.
2. Para ampliar estas reflexiones sobre la autobiografía en el cine, se puede consultar, entre otras, las siguientes referencias: Beauvais y Bouhours, Lane, Rascaroli, Renov.

3. Para una panorámica sobre el ámbito estadounidense, véase la obra ya citada de Jim Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, en donde analiza trabajos de los años setenta, ochenta y noventa.
4. Entre la bibliografía consultada, sólo hemos encontrado una referencia con fecha anterior, la que hace Casimiro Torreiro (41) de una película estrenada en 1987, *Ma germana*, realizada por Xavier Juncosa, como segunda obra de una trilogía cuya tercera entrega sí analizamos aquí, *Le temps et la distance*.
5. Ver Cuevas y Muguiro, Cuevas y García, López, Martín.
6. Aun así, a causa del tono entre lúdico y experimental de esta obra –y en un contexto creativo en el que son frecuentes estrategias híbridas carentes de contextos interpretativos claros–, cabría preguntarse si esos rasgos autobiográficos tienen consistencia o si son otro elemento más del experimento audiovisual que nos propone Siminiani. Esa fue de hecho mi primera reacción, lo que me llevó a preguntarle directamente al cineasta, que me confirmó la condición autobiográfica de la obra, erradicando esa lectura sospechosa de su estrategia retórico-narrativa.
7. Téngase en cuenta que el narrador audiovisual, responsable de todo el relato, no debe ser identificado con las voces que emulan al narrador literario (voz en *off* o *voiceover*), que constituyen sólo uno de los canales expresivos de un relato audiovisual (que también cuenta con imagen, texto, ruido y voz de los personajes). Para distinguirlos, Gaudreault se refiere al narrador global como meganarrador y a las voces en *off* como narradores delegados (57-62).
8. David E. James (161), en referencia a los conocidos diarios de Jonas Mekas, se refiere a las filmaciones periódicas que este realiza como *film diaries*, que luego, tras el montaje y la sonorización, se transforman en *diary films*, películas con un título y una duración determinada, que constituyen la filmografía pública de Mekas.
9. Un análisis más exhaustivo de *El cielo gira* se podrá consultar en Cuevas 2011.
10. Un caso cercano podría ser el de *La doble vida del faquir* (2005), en el que la co-directora, Elisabet Cabeza, parte de una filmación *amateur* de una obra de teatro infantil, realizada en los años de la Guerra Civil, para recuperar aquellos años desde la perspectiva de sus protagonistas, ahora ancianos. Ya avanzada la película, nos cuenta en *off* que se ha involucrado

en este proyecto porque su padre, ya difunto, fue uno de esos niños. No obstante, la cineasta tampoco profundiza mucho más en esa perspectiva autobiográfica.

11. Como son obras de difusión limitada, no siempre editadas en DVD o en ediciones pequeñas ya no disponibles a la venta, señalaré también si se encuentran actualmente disponibles para comprar en DVD.

Obras citadas

- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981 [1975].
- Beauvais, Yann y J. M. Bouhours, eds. *Le Je Filmé*. París: Editions du Centre Pompidou, 1995.
- Bruss, Elizabeth. "Eye for I: Making and Unmaking Autobiography". *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton UP, 1980. 296-320.
- Cuevas, Efrén y Carlos Muguiro, eds. *El hombre sin la cámara: el cine de Alan Berliner / The Man without the Movie Camera: The Cinema of Alan Berliner*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2002.
- Cuevas, Efrén y Alberto N. García, eds. *Landscapes of the Self: The Cinema of Ross McElwee / Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2008.
- Cuevas, Efrén, "Cycles of Life: *El Cielo Gira* and Spanish Autobiographical Documentary". *Cinema of Me*. Ed. Alisa Lebow. Londres: Wallflower Press, 2011 (en prensa).
- Eakin, Paul John. *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca: Cornell UP, 1999.
- Gaudreault, André y François Jost. *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Trad. Nuria Pujol. Barcelona: Paidós, 1995.
- James, David E. "Film Diary/Diary Film: Practice and Product in 'Walden'". *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Ed. David

- E. James. Princeton: Princeton UP, 1992. 144-179.
- Lane, Jim. *The Autobiographical Documentary in America*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2002.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- López, José M, ed. *Naomi Kawase. El cine en el umbral*. Madrid: T&B, 2008.
- Martín, Gregorio, ed. *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B, 2008.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.
- Rascaroli, Laura. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. Londres: Wallflower Press, 2009.
- Renov, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Torreiro, Casimiro, ed. *Realidad y creación en el cine de no ficción (el documental catalán contemporáneo, 1995-2010)*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Villanueva, Darío. "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía". *Escritura autobiográfica*. Eds. José Romera y otros. Madrid: Visor, 1993. 15-31.

Películas autobiográficas españolas citadas¹¹

- Amor San Juan* (Luis Misis, 2006).
- Bucarest. La memoria perdida* (Albert Solé, 2008). [Disponible en DVD a la venta].
- El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004).
- Cuadernos de contabilidad de Manolo Miralles* (Juan Miguel Miralles, 2005).
- Familystrip* (Lluis Miñarro, 2009). [Disponible en DVD a la venta].
- Guest* (José Luis Guerín, 2010).
- Entre el dictador y yo* (Juan Barrero, Sandra Ruesga, Elia Urquiza, Raúl Cuevas, Guillén López y Mònica Rovira, 2005).
- El horizonte artificial* (José Irigoyen, 2007).
- Límites, 1ª persona* (Elías León Siminiani, 2001). [Disponible en vimeo.com].

La memoria interior (María Ruido, 2002).

Monos como Becky (Joaquín Jordà, 1999).

Más allá del espejo (Joaquín Jordà, 2006). [Disponible en DVD a la venta].

Nadar (Carla Subirana, 2008). [Disponible en DVD a la venta].

Nenyure (Jorge Rivero, 2005).

Los orígenes del marketing (Elías León Siminiani, 2009). [Disponible en vimeo.com].

Postal desde Buenos Aires (Ricardo Iscar, 2008).

Retrato (Carlos Ruiz, 2004).

Le temps et le distance (François Gurguí, 2001).

Yo soy de mi barrio (Juan Vicente Córdoba, 2002).