

## Antecedentes históricos del cine del yo: el caso de Manoel de Oliveira

Maria Nogueira Tejadura

Manoel de Oliveira (1908) es el director de cine más longevo de Europa. A lo largo de su extensa carrera ha dirigido más de cincuenta películas, desenvolviéndose con idéntica maestría en el documental y en la ficción. Sus filmes se caracterizan por su tono introspectivo, por su *témpo* lento y por la adopción de elementos teatrales en la narración y el encuadre cinematográficos. Entre los temas que pueblan este «cine de autor» y que se manifiestan, si acaso de forma defectuosa —pues nunca se puede arrojar luz suficiente sobre lo que es de verdad cardinal—, en las sensaciones y en los sentimientos de sus personajes, se encuentra la reflexión sobre el yo. Como ejemplo paradigmático de este empleo de la narración fílmica para ahondar en la propia interioridad, en la película *Oporto de mi infancia* (*Porto da minha infância*, 2001) Oliveira realiza un viaje a la ciudad de su niñez a través de la memoria. El objetivo de este capítulo es desentrañar las estrategias autobiográficas que se emplean en este filme a partir de las distintas manifestaciones que el cine del yo, rebautizado como «autocinebiografía» por Hadelin Tridon, ha tenido desde los orígenes del séptimo arte. A tal efecto, se ha dividido el texto en dos partes. Primero se traza un recorrido por la historia del cine, atendiendo a los hitos más significativos en cuanto a la narración de lo familiar, lo privado, lo doméstico, lo subjetivo o lo íntimo se refiere. Y, a continuación, se analiza la película de Oliveira haciendo hincapié en la forma en que este cineasta portugués ha recurrido a las técnicas cinematográficas de sus predecesores para llevar una parte de su vida, en concreto, su infancia, a la gran pantalla.

### 1. El cine «doméstico» de los pioneros

Desde su nacimiento oficial de la mano de los hermanos Lumière el 28 de diciembre de 1895 en el sótano del Grand Café de París, el

cine ha servido, entre otras cosas, para mostrar al espectador diversos aspectos relacionados con la vida de quien se encuentra detrás de la cámara. Como ha señalado Lejeune, la palabra autobiografía es «elástica» (Lejeune, 2008: 14), de aquí la constante renovación en la técnica y el lenguaje que a lo largo del tiempo han propiciado la narración del yo en el cine. Como ocurre en la literatura, la gran variedad de géneros en los que se bifurca la autobiografía fílmica —el documental, el diario íntimo, las *home movies*, la carta filmada o el filme ensayo— demuestran que en el cine no hay un solo género del yo, sino que las fórmulas son híbridas. Todas ellas transitan en la frontera entre la vida y el arte y suponen para sus creadores un riguroso trabajo de observación, introspección, evocación, abstracción y confesión.

Ya en las primeras películas proyectadas por Auguste y Louis Lumière (1862-1954 y 1864-1948), rodadas en los meses e incluso días previos y posteriores a esa primera presentación pública del cinematógrafo, aparecen escenas en las que con facilidad se reconocen elementos, paisajes o personas estrechamente vinculadas al entorno cotidiano e incluso familiar de sus realizadores. Con apenas cincuenta segundos de duración, el filme de 1895 *El desayuno del bebé* (*Repas de bébé*) constituye uno de los mejores ejemplos de cómo el cine se encuentra indisolublemente ligado al yo desde los orígenes del séptimo arte. De hecho, esta grabación de Louis Lumière en la que su hermano Auguste comparte el momento del desayuno con su mujer y su hijo en el jardín de su casa, no sólo debe considerarse como una de las primeras películas de la historia del cine, sino también y a la vez como una de las primeras películas domésticas (Carmona, 2008: 60). Si bien, como ha señalado Bazin, será todavía necesaria la incorporación primero del sonido y después del color para hablar del mito del cine total en toda su dimensión (1999: 37).

La capacidad para reproducir mecánicamente la realidad ofrecida por esa primera y rudimentaria cámara cinematográfica a la que se denominó cinematógrafo porque incorporaba el movimiento a la imagen fotográfica fue aprovechada por los Lumière para mostrar retazos de su realidad, esto es, de su vida diaria y de su cotidianidad. El hecho de que nunca tomaran en serio la idea de explorar comercialmente su invento, al considerarlo un aparato de «consumo casero», ofrece otra perspectiva desde la que entender hasta qué punto los padres del cine vincularon el cinematógrafo al ámbito de lo doméstico.

Precisamente por esta razón y más de un siglo después de su grabación, sus más que famosas películas de tono documental en las que aparecen fábricas, familiares, niños, estaciones de tren o trabajadores de di-

ferentes gremios nos siguen hablando de la vida misma de los Lumière, revelándonos aspectos de su privacidad que, aun siendo banales, poseen una autenticidad asombrosa, pues «evocan las páginas amarillentas de un álbum de recuerdos» (Gubern, 1997: 25). Esta sensación de autenticidad, de abundancia de realismo podría decirse, que caracteriza algunas de las escenas de los albores del cine explicita la idea de Quintana de que «el deseo de ver el mundo llevó al cinematógrafo hacia lo invisible» (2003: 89). Como las demás disciplinas artísticas, y a pesar de su carácter mimético —una peculiaridad que, por otro lado, debe ser redefinida en los tiempos de la digitalización de la imagen—, también el cine está abierto a la revelación de lo que no se ve, de lo trascendente, lo sagrado y lo íntimo, de aquí que el germen de la exteriorización de lo interior, de lo doméstico y, por extensión, del yo, haya distinguido al arte de la imagen en movimiento ya desde sus primeras manifestaciones.

Por supuesto, también parte de la naturalidad o espontaneidad que se advierte en los filmes «domésticos» de los Lumière se debe a las condiciones técnicas e históricas en las que fueron grabados. En primer lugar, se entiende que la inexistencia del actor profesional les obligó a protagonizar sus propias películas, de aquí la identificación entre narrador, director y actor que se da en algunas de sus grabaciones, lo que termina por acentuar en el espectador la sensación de estar viendo una historia real, verdadera, que afecta no tanto a sus protagonistas como a sus realizadores. En segundo lugar, la huida consciente del estudio para grabar en exteriores revela la determinación de los Lumière de mostrar las cosas tal cual son, sin artificios, apostando por la inserción de las personas, los hechos y las cosas en su entorno habitual y cotidiano, tal como se advierte en su ópera prima, de la que se sentían tan orgullosos, *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* (*Sortie de L'Usine Lumière à Lyon*). Y, por último, en un intento de naturaleza baziniana por embalsamar el tiempo, las películas de los Lumière se distinguen por el énfasis que ponen en el fluir de la vida, en la fugacidad de la existencia, como si quisieran guardar para siempre todos esos acontecimientos mínimos, imperceptibles, pero propios de la vida diaria que, una vez sucedidos, desaparecen para siempre, como ocurre en la célebrima escena de *La llegada del tren* (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*). En palabras de Sánchez Noriega, esta «atención al movimiento» que caracteriza las películas de los Lumière se advierte incluso en «secuencias relativamente estáticas (donde) hay detalles que recrean el movimiento, como si se estuviera disfrutando de la adquisición de esa cualidad de la imagen» (2006: 229).

A diferencia de los Lumière, quienes como ya hemos dicho desacreditaron el futuro comercial del cinematógrafo, el por entonces director del teatro Robert Houdin de París, George Méliès (1861-1938), vislumbró desde el principio su potencial no sólo industrial sino sobre todo artístico. Junto con el director del Museo Grévin y el del Folies Bergère, Méliès fue uno de los primeros representantes de la cultura parisina de finales del XIX en tratar de hacerse con la novedosa cámara cinematográfica. Se ha hecho famosa la supuesta respuesta que recibió de la familia Lumière cuando les ofreció diez mil francos por un ejemplar de la máquina en cuestión: «El aparato no está a la venta, afortunadamente para usted, pues le llevaría a la ruina. Podrá ser explotado durante algún tiempo como curiosidad científica, pero fuera de esto, no tiene ningún porvenir comercial» (en Gubern, 1997: 35).

Como era de esperar por su condición de mago, ilusionista y prestidigitador, Méliès desoyó los malos augurios de los Lumière y, anteponiendo el sentido del espectáculo al de la rentabilidad económica, se las ingenió para comprar en Inglaterra un aparato muy parecido al cinematógrafo llamado bioscopio. Fue cuestión de tiempo y de la intervención del azar (en 1896, Méliès descubrió por casualidad el denominado golpe de manivela, primer trucoje del cine) que condujera la creación cinematográfica hacia la senda todavía inexplorada de la fantasía y la imaginación. No obstante, si bien es cierto que Méliès ha pasado a la historia como el padre del cine de ficción —baste recordar su inconfundible *Viaje a la luna* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902)—, también lo es que «una vez que el cine hubo adoptado la ficción, no dejó de aspirar a reproducir la realidad» (Sand, 2005: 28). Como consecuencia, a pesar de que la incorporación del elemento ficcional, que lleva de suyo el surgimiento de la narración y el guion filmicos en sentido estricto, parece situar el cine de Méliès en las antípodas del de los Lumière, sobre todo en lo que a la plasmación de lo cotidiano y la interioridad se refiere, también en algunas de sus películas es posible reconocer elementos característicos del cine del yo.

En concreto, en el grupo de grabaciones conocido como «Escenas de transformación», que se compone de varias películas en las que Méliès explotó al máximo el descubrimiento de todos esos trucajes que le permitieron filmar efectos hasta entonces desconocidos como el de una desaparición en *El escamoteo de una dama* (*L'escamotage d'une dame chez Robert Houdin*, 1896), se pueden reconocer dos elementos que comúnmente se adscriben al cine del yo. Por un lado, la grabación de algunos de estos sketches en el espacio propio de la vida familiar, en concreto, en el jardín de su finca de Montreuil-sous-Bois, lo que otorga cierto toque

doméstico a estos pequeños filmes. Y, por otro, la inscripción del cuerpo del cineasta dentro de la película como un objeto más de la filmación, pues Méliès hace las veces de actor en varias de ellas, como sucede, por ejemplo, en *El hombre de la cabeza de goma* (*L'homme à la tête de caoutchouc*, 1902), donde se muestra el experimento de un científico que consigue aumentar el tamaño de su propia cabeza. Si bien la magia rige técnicamente en el cine de Méliès, la experiencia propia precede en sus filmes a la creación cinematográfica, estableciéndose así una relación de mutua reciprocidad entre el arte entendido como técnica y el arte entendido como sublimación de la vida, una aparente paradoja que el propio Méliès explica del siguiente modo: «Arte dramático, dibujo, pintura, escultura, arquitectura, mecánica, trabajos manuales de todo tipo, todo se utiliza en dosis iguales en esta extraña profesión; y la sorpresa de quienes, por casualidad, han tenido ocasión de asistir a una parte de nuestros trabajos, siempre me produce una diversión y un placer extremos» (en Sánchez Noriega, 2006: 231-232).

## 2. Del álter ego a la ficción autobiográfica

El desarrollo de los equipos técnicos, la progresiva consolidación del cine mudo y la implantación de la industria cinematográfica dotó a los realizadores de principios del siglo XX de nuevos procedimientos para explorar ese fecundo territorio que es el cine del yo. Entre los directores que mejor contribuyeron —tal vez sin proponérselo— a estrechar lazos entre la vida y la creación fílmica es inevitable citar a Charles Chaplin (1889-1977). En su afán por explicarse a sí mismo a través de sus obras no sólo publicó su autobiografía literaria en 1964, que precisamente lleva por título *Mi autobiografía*, sino que en 1913, al amparo de la productora de comedias Keystone, creó además el personaje cinematográfico de Charlot, con quien podría decirse que llegó a compartir su personalidad con el paso del tiempo, instituyendo así uno de los primeros álter ego (en latín: otro yo) de la historia del cine.

Este personaje universalmente reconocido por sus tres «b» —bastón, bombín y bigote— encarna, desde la perspectiva del humor y de una triste ingenuidad, las obsesiones y reivindicaciones del propio Chaplin, revelando en la gran pantalla parte de la personalidad y de los temores de este director. Por ejemplo, la preocupación por la pobreza y la mendicidad en *El chico* (*The Kid*, 1921) o la inquietud por la alienación laboral en *Tiempos Modernos* (*Modern Times*, 1936).

Heredado de la literatura, el término álter ego designa en cine a un personaje de ficción en cuya conducta, creencias o valores se puede reconocer la forma de ser de su autor o creador. No se trata tanto de una analogía física —que también se percibe en algunos casos como verosmos después— sino más bien interior, vinculada a la personalidad, al yo profundo, con sus paradojas y contradicciones, y que en el caso de Chaplin le obligó a simultanear el trabajo de actor con el de realizador en la grabación de muchas de sus películas. «Para Chaplin», explica Rimbaut, «el cine está más cerca de la emoción que de la acción y, por supuesto, de la técnica. En consecuencia, sólo un estricto control personal de la puesta en escena aplicada a sus habilidades interpretativas garantizaba la perfección» (2000: 33-34).

Este mismo afán perfeccionista se trasluce en la filmografía de Woody Allen (1935), quizá el director que desde la llegada del sonoro mejor ha entendido —y ha explotado comercialmente— las posibilidades cinematográficas del recurso al álter ego, siguiendo de nuevo la senda del burlesco estadounidense. Aunque su ingreso en la industria del cine es anterior, desde 1969 Allen ha escrito, protagonizado y dirigido la mayor parte de sus películas. Son famosos los gags y las circunstancias neurasténicas en las que se pone de manifiesto «las fijaciones de ese señor bajito y con los nervios desatados» (Aresté, 2008: 10) que en filmes como *Hannah y sus hermanas* (*Hannah and her Sisters*, 1986) o *Manhattan* (1979) han servido para crear una suerte de simbiosis entre el Woody Allen actor y el Woody Allen director. «Más que autobiográficas —recalca Sánchez Noriega— sus películas son una prolongación de su vida» (Sánchez Noriega, 2006: 538).

Si bien desde la filmación en 2004 de *Melinda y Melinda* (*Melinda and Melinda*), Allen parecía haber tomado la determinación de prescindir para siempre de su popular álter ego, permaneciendo así estrictamente detrás de la cámara —ya no participa como actor en *Match Point* (2005), *Scoop* (2006) o *Vicky Cristina Barcelona* (2008)—, en su última película *Medianoche en París* (*Midnight in Paris*, 2011) ha vuelto a echar mano de ese protagonista tímido, inseguro e irónico que el público identifica con el propio director de la película, pero interpretado esta vez por el actor Owen Wilson, quien con su forma de vestir, moverse, caminar y hablar nos hace ver en escena al mismísimo Woody Allen, en una nueva ampliación de las posibilidades del álter ego.

A pesar de la innegable relación entre las experiencias vividas por Chaplin o Allen y las que les acontecen en sus películas a sus correspondientes álter ego, que tienden a comportarse en los filmes del mismo modo en que sus directores lo harían en la vida real, es necesario tener en cuen-

ta que este procedimiento pseudoautobiográfico, si bien desvela aspectos significativos del yo de uno u otro director, no necesariamente comporta que las películas en las que se inserta puedan interpretarse como una autobiografía en sentido estricto. Más acertado sería decir que en ellas se esbozan ciertas notas o elementos autobiográficos. En este sentido, como ha señalado Caparrós Lera, «Allen siempre ha manifestado que él no es como su personaje» (2008: 22). Más allá, no obstante, de esta declaración de intenciones, lo que habría que sopesar es qué impresiones extrae el público acerca de la personalidad de un determinado director de cine después de ver comportarse en escena a su *alter ego*, tal como ocurre, por ejemplo, con el personaje de Michelle en los primeros filmes de Moretti, donde «el espectador identifica a este personaje como el propio Nanni Moretti, da por supuesto que los gustos y opiniones de aquél coinciden con los del propio director; puede estar o no de acuerdo con él, pero no duda de su sinceridad» (Vilageliu, 2008: 196). Teniendo en cuenta que una de las máximas del pacto autobiográfico lejeuniano consiste en que el autor, el narrador y el protagonista de la historia sean la misma persona, existen algunos teóricos del cine, como la poetisa Elizabeth W. Bruss en su ensayo «La autobiografía y el cine», que siguen insistiendo en que no existe la autobiografía fílmica estricto sensu. Aunque está claro que una misma persona no puede estar a la vez delante y detrás de la cámara, Bergala ha opinado, por el contrario, que los estudios del lenguaje cinematográfico deberían optar por una visión «lo más amplia posible de lo autobiográfico» (2008: 33). Esto quiere decir que a veces basta contemplar una imagen fílmica para encontrar en ella el yo de un cineasta que en realidad está ausente.

Con todo, el verdadero problema en la teorización de la autobiografía fílmica no se plantea tanto en el documental autobiográfico, en el que se presupone una relación indexical con el mundo histórico (Cuevas, 2005: 222), sino más bien en la ficción autobiográfica, donde precisamente el trabajo de reconstrucción de los hechos reales a partir de una puesta en escena, que es de suyo artificial, impide que se puedan categorizar como autobiografías ciertas películas como *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959) de François Truffaut, *Ocho y medio* (*Otto e mezzo* —8½—, 1963) de Federico Fellini, o buena parte de la filmografía de Ingmar Bergman. Y esto, a pesar de que los filmes referidos contienen pasajes de fundada inspiración autobiográfica. Baste la conocida explicación de Truffaut acerca de este supuesto sinsentido para sintetizar la eterna dicotomía entre el documental y la ficción: «Hay una gran diferencia entre la creación de un filme y la de un documental. En un documental, Dios

es el director, el que ha creado el material de base. En el filme de acción, es el director quien es un dios, quien debe crear la vida» (1984: 84).

### 3. El documental autobiográfico como visión del mundo

Si es verdad que teórica y técnicamente el documental autobiográfico es el género idóneo para llevar al cine la narración de la propia vida, también lo es que se trata de una práctica cinematográfica especialmente ligada a la vanguardia y a la experimentación. Siendo la historia del documental cinematográfico tan larga —o tan corta, según se prefiera— como la del propio cine, del que podría decirse que a finales del XIX nació con vocación documental —gracias a ese empeño que pusieron los Lumière en captar y reproducir la realidad circundante—, la historia del documental autobiográfico se remonta a los años sesenta del siglo pasado. El surgimiento de este nuevo género se circunscribe geográficamente a los Estados Unidos e históricamente a una época en la que cobraron auge los movimientos contraculturales. Al amparo del espíritu inconformista que caracterizó el nuevo contexto social e intelectual de esa época, nacieron las diferentes variantes del «New American Cinema», así como otras corrientes de tintes similares al cine underground, independiente o experimental, en las demás disciplinas artísticas, como por ejemplo el documentalismo pesimista en el campo de la fotografía.

Para Benet, el cine experimental o de vanguardia «establece con claridad la posición de una enunciación muy marcada, de la voz singular de un artista que no pretende ocultarse detrás de la representación puesta en pie, sino afirmarse en su obra» (2008: 142). En este sentido, no se puede obviar que, también en los años sesenta, los teóricos del cine Peter Wollen y Andrew Sarris se encargaron de respaldar en Estados Unidos toda la teoría del autor que por entonces se estaba desarrollando en Francia de la mano de los críticos de *Cahiers du Cinéma*, quienes reivindicaban la figura del realizador como verdadero creador de una película, estableciendo así una estrecha ligazón entre el autor y la obra creada.

Este humus cultural y teórico impregnó rápidamente los nuevos circuitos de producción, exhibición y distribución cinematográfica estadounidenses. Como consecuencia, las filmotecas y cine fórum que fueron surgiendo en esa década de subversión contra lo establecido y de apertura a nuevos cánones trataron a toda costa de sobrevivir al margen de los dictados de Hollywood. Para el documental, este contexto de renovación hasta entonces inconcebible supuso un acicate para ir despen-

diéndose progresivamente de las exigencias objetivistas por las que se había regido hasta aquel momento. El documental se fue diversificando así en una amplia variedad de ramificaciones o subgéneros que permitieron intensificar el valor del yo del cineasta, de su propia mirada, de su particular enfoque, interpretación o análisis de la realidad. Gracias a esta reivindicación de la propia visión del mundo en el trabajo del documentalista, se pudo evidenciar que es posible restituir, mostrar y exhibir la realidad —intención primera del documental— y hacerlo además de forma creativa, personal y, si se quiere, subjetiva. A propósito, Nichols ha enfatizado el hecho de que esta subjetividad «no se ha asociado con la incertidumbre, la ambigüedad y la relatividad sino más bien con una visión del mundo racional y lógica» (1997: 207).

Esta nueva forma de entender la subjetividad fomentó en el documental de los sesenta la presencia de un yo que «se pregunta y pregunta a los demás, que actúa e interactúa; que no cree poseer un grado de conocimiento superior para enunciar y representar, sino que pretende ser antes que nada mediador, traductor-intérprete privilegiado que honestamente desvela su papel» (Ortega, 2005: 204). Como es natural, la revalorización del yo en el ámbito del documental sirvió como caldo de cultivo para que fueran surgiendo aproximaciones a la realidad no sólo más personales, sino también de componente acentuadamente autobiográfico. Desde sus primeras manifestaciones hasta nuestros días, el documental autobiográfico ha convivido por tanto con otras fórmulas híbridas, de carácter más o menos experimental, que además de explorar la cuestión de la propia identidad a través la mayoría de las veces de una marcada experimentación formal, también ahondan en la esencia de la institución familiar o doméstica, «dando lugar a productos mestizos, de difícil clasificación, que retan las tipologías clásicas al tiempo que renuevan el panorama audiovisual» (Cuevas, 2005: 219).

Algunas películas tan dispares y a la vez tan similares como *Testament* (James Broughton, 1974), *Daughter Rite* (Michelle Citron, 1979), los diarios filmicos de Jonas Mekas, *The Way to My Father's Village* (Richard Fung, 1988), *Time Indefinite* (Ross McElwee, 1993) o *Nobody's Business* (Alan Berliner, 1996) sirven como ejemplo del acercamiento heterogéneo que el cine de las últimas décadas ha realizado a las periferias del yo. Debido a esta disparidad de aproximaciones, es de obligación aclarar que se habla de documental autobiográfico cuando el filme en cuestión se cons- truye «sobre nexos claramente indexicales, desde el comentario en off del autor hasta imágenes de su entorno filmadas por él o documentos domésticos de tipo fotográfico, fílmico o escrito» (Cuevas, 2005: 223-224).

#### 4. Estrategias autobiográficas en el cine de Manoel de Oliveira

Entre las cineastas de nuestro tiempo que se han sentido atraídas por la práctica autobiográfica en un sentido amplio, cabe destacar al portugués Manoel de Oliveira, en cuya filmografía, que incluye ficción y documental a partes casi iguales, se puede rastrear múltiples indagaciones en ese espacio indefinido donde se concitan la identidad, la esfera íntima, lo subjetivo, la institución familiar, la vida doméstica, lo cotidiano y, en definitiva, el yo. Entre las películas que mejor reflejan este interés de Oliveira por lo autobiográfico sobresalen dos: *Viaje al principio del mundo* (*Viagem ao Princípio do Mundo*, 1996) y *Oporto de mi infancia* (*Porto da minha Infância*, 2001), realizadas ambas además en un periodo que se puede denominar de madurez: en 1996 Oliveira tenía ochenta y ocho años; y en 2001, nada menos que noventa y tres.

En las páginas que siguen trataremos de enumerar las estrategias autobiográficas a las que Manoel de Oliveira se ha acogido en estas dos películas, heredadas todas ellas de otros realizadores que le han precedido en las historias del cine y cuyas particularidades ya hemos sintetizado en los epígrafes anteriores. A pesar, no obstante, de que Oliveira recurre a estos procedimientos que han sido previamente empleados en otros discursos autobiográficos anteriores al suyo, es preciso señalar que siempre los han moldeado y adaptado de acuerdo a los objetivos que se ha propuesto en sus filmes. Precisamente por el interés que puedan tener estas modificaciones, que además revelan la capacidad de Oliveira para desbordar los límites del lenguaje cinematográfico y de sus convenciones, prestaremos mayor atención a la película *Oporto de mi infancia*, pues es posible encontrar en ella algunos indicios propios de un cine más experimental.

En primer lugar, *Viaje al principio del mundo*, que ganó el Premio de la Crítica Internacional en el Festival de Cannes de 1997, es una suerte de *road movie* de 95 minutos de duración, con dirección y guión de Oliveira, en la que un pequeño equipo de rodaje hace un viaje por Portugal en un monovolúmen. El director, llamado expresamente Manoel e interpretado por Marcello Mastroianni en su última actuación antes de fallecer, hace las veces de álter ego de Oliveira, en una nueva recuperación de esta vieja práctica autobiográfica quizá inaugurada por Chaplin y ya conocida por el propio Mastroianni, tradicional álter ego de Federico Fellini en varias de sus películas, como *La dolce vita* (1960). Como ya hemos comentado a propósito de la interpretación de Owen Wilson en *Medianoche en París* como álter ego de Woody Allen, la caracterización física de Mastroianni, con ese sombrero blanco de ala ancha inconfun-

dible de Oliveira, provoca también en el espectador la sensación de estar viendo en pantalla al director de la película en lugar de a un actor.

Oliveira, por su parte, asume además en *Viaje al principio del mundo* el papel de chófer del vehículo en uno más de los tantos cameos a los que nos tiene acostumbrados en sus películas —sobre todo a partir de los años ochenta—, lo que también se puede identificar como un signo más de la vinculación entre el autor y su obra en este cineasta.

Sobre todo en la primera parte del filme, las diferentes paradas al borde de la carretera le sirven al Manoel de la película para volver a ver —a veces tan sólo intuir a lo lejos— algunos de los enclaves emblemáticos que, sin serlo, se parecen a los de la niñez y juventud de Oliveira en el norte de Portugal. Los recuerdos de este tiempo pasado se formulan en la película a través de la palabra, con un diálogo que casi queda convertido en un monólogo que el personaje de Manoel va pronunciando conforme logra avistar esos lugares que, por una u otra razón, han sido cruciales en su biografía y que denotan el valor que Oliveira concede a la oralidad, al idioma portugués y a su léxico, «fundamento de la acción y el movimiento» en su cine según Erice (2004: 137). Al mismo tiempo, una secuencia de imágenes que tienen el tono de un documental observacional, con planos largos, sin guion y sin movimiento apenas de la cámara y con la misma esencia de registro fiel de la realidad que en su día tuvieron las grabaciones de los Lumière, muestran a los demás compañeros de viaje que la realidad del paisaje del Portugal septentrional no ha hecho sino cambiar con el paso de los años.

A través del contraste entre el lenguaje textual y el lenguaje fílmico, en esta película se realiza una interesante reflexión sobre el papel que desempeña la memoria en la reconstrucción de la propia identidad en un momento de la vida previo a la vejez y el olvido, que, por otro lado, se asemeja mucho a la situación vital de su director. Como consecuencia, en este ejercicio de evocación de la infancia y adolescencia, de búsqueda del tiempo perdido y de regreso al paraíso de la niñez que es *Viaje al principio del mundo*, se insertan buena parte de la perplejidad y los miedos de Manoel de Oliveira con respecto al paso del tiempo, la edad, la desmemoria y la pérdida de las raíces. De hecho, él mismo ha reconocido que no se puede desligar el cine de la vida, del mismo modo que tampoco se puede desligar al ser humano de nada de lo que es la vida (Cakoff, 2005: 43).

La película está basada en dos hechos reales. Primero, la infancia de Oliveira en el norte de Portugal a la que ya nos hemos referido. Y segundo, la experiencia de un actor francés, Yves Alfonso, hijo de un emigran-

te 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, también se ve reflejada en el interior del monovolumen en el que se desplaza el equipo de grabación que protagoniza *Viaje al principio del mundo*.

Con todo, y según lo expuesto anteriormente, la ficcionalización de los acontecimientos, pensamientos e ideas que, pudiendo estar basados o inspirados en hechos reales, quedan estructurados en el filme a través de la puesta en escena y la interpretación actoral, impide categorizar este filme como una autobiografía en sentido estricto. Por muy conseguida que pueda estar la actuación de Mastroianni, en el sentido de que podemos reconocer en ella algunos hitos de la biografía de su director, si no su mundo interior, tan sólo podremos decir de *Viaje al principio del mundo* que se trata de una película que contiene algunas notas autobiográficas. El empleo de la técnica del álter ego consigue no obstante transmitir al espectador la sensación de haber asistido a la narración de una historia real sobre la biografía y la experiencia vital del director de este filme, quien además ha dicho: «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).

Por lo que respecta a *Oporto de mi infancia*, y a pesar de que contiene algunos rasgos heterodoxos sobre los que volveremos más adelante, se trata de un documental autobiográfico. La relación de Oliveira con el documental es tan dilatada como su propia carrera cinematográfica. Sus primeras obras como realizador de cine fueron, de hecho, obras documentales, constituyendo el cortometraje *Douro, faina fluvial*, de 1931, su estreno en la dirección y a la vez en este tipo de discurso cinematográfico. Hasta 1941, además, se dedicó en exclusiva al documental, un género que después ha simultaneado con la ficción hasta la actualidad. Por lo que respecta al documental autobiográfico, tampoco se puede obviar la experiencia de Oliveira en este ámbito, ya que en 1982 dejó filmado *A Visita. Memórias e Confissões*, para que sólo fuera visto después de su muerte.

Según la catalogación del documental autobiográfico propuesta por Jim Lane, *Oporto de mi infancia* podría considerarse un autorretrato o *self-portrait* (2002: 119), pues en él la perspectiva diacrónica prevalece sobre la estrictamente cronológica, en principio más afín a las distintas variantes de lo que se conoce como diario fílmico. Para Lane, la clave para entender la diferencia entre el autorretrato y el diario en el ámbito

cinematográfico se haya en la más que recurrida cita de Raymond Bellour según la cual los directores que realizan autorretratos acuerdan con sus espectadores el siguiente pacto autobiográfico: «No voy a decirte qué he hecho, sino que voy a intentar contarte quién soy» (2002: 119).

Lo que cuentan los 61 minutos que dura *Oporto de mi infancia*, este documental cuyo guión y dirección corre por cuenta de Oliveira, consiste en un viaje a través de la memoria al Oporto de la niñez y de la juventud de este director portugués. Como en la mayoría de las autobiografías, tanto literarias como cinematográficas, que rara vez tienen como objeto toda una vida, esta película sólo se centra en los primeros años de la de Oliveira. Si en *Viaje al principio del mundo* existía un desplazamiento físico por buena parte del territorio portugués, en *Oporto de mi infancia* descubrimos más bien un desplazamiento interior hacia el pasado, con sus particulares reencuentros y fantasmas. Del mismo modo que el paisaje, el horizonte o el terreno se imponen como axis mundi en el filme anteriormente reseñado, en este documental autobiográfico la ciudad natal de Oliveira se convierte en el símbolo donde convergen todos los elementos de su microcosmos familiar, doméstico, artístico y cultural. Tal como se desprende del título de la película, que pone el énfasis en la relación de posesión del director con respecto al tiempo de su niñez, se trata de un intento de recuperación de los años de la inocencia y primera formación que en su caso se hayan anclados en la ciudad de Oporto, una localidad infinita de veces recreada en la filmografía de Oliveira gracias a algunas películas como la mencionada *Douro, faina fluvial*, *Aniki Bobó* (1942) u *O pintor e a cidade* (1956).

Dado que en 2001 se hace imposible captar imágenes que reproduzcan el aspecto de esta localidad desde la primera hasta la tercera década del siglo XX —que son los años en los que Oliveira es primero un niño y después un adolescente y un joven—, una parte de este documental está confeccionado con imágenes de archivo del Oporto de esa época, la mayoría pertenecientes al periodo del cine silente portugués, rodadas en blanco y negro y todavía al estilo de los Lumière, con planos conjuntos y generales, donde las personas quedan enmarcadas en el contexto urbano. Se trata de pequeños documentales sobre acontecimientos más o menos señalados de ese tiempo, como una exposición de automóviles en el Palacio de Cristal o una celebración popular junto a la Torre de los Clérigos, que simplemente recogen, en formato de 16 mm., aquello que ocurre en el entorno cercano del realizador, sin actores, sin decorados ni estudios, donde el tiempo de la filmación coincide con el de la realidad. Entre estas grabaciones cabe destacar un fragmento de la cinta

*Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança* de 1896, del realizador Aurélio Paz dos Reis (1862-1931), como evidente homenaje de Oliveira a las primeras escenas en movimiento filmadas en Portugal. Además en *Oporto de mi infancia* también aparecen grabaciones de archivo en color de los años cincuenta y sesenta, algunas probablemente filmadas con Súper 8, en las que se puede ver cómo eran los cafés y algunos edificios en los años del salazarismo, cuando a Oliveira le pusieron serias trabas a su trabajo al impedirle filmar algunos guiones que todavía hoy no se han llevado a la gran pantalla. Junto a estas grabaciones de archivo, *Oporto de mi infancia* también incluye fragmentos de las películas *Oliveira Douro*, *faina fluvial* y *Aniki Bobó* en las que, como ya hemos adelantado, Oporto constituye el escenario principal.

Gran parte del contraste entre el presente y el pasado, tema recurrente de los filmes de Oliveira y que aporta el carácter retrospectivo al relato de este filme, que va desde el final de una vida hasta su principio, se logra con la inserción de ciertas imágenes que han sido rodadas en 2001 en el mismo lugar y con el mismo encuadre que algunas de las imágenes de archivo que pertenecen a los años veinte y treinta. Donde en la actualidad, por ejemplo, hay una tienda de ropa, antes había una pastelería. Junto a todo este material filmico Oliveira también incluye fotografías antiguas, casi todas instantáneas de la casa familiar donde tuvo lugar su nacimiento, símbolo del cordón umbilical que todavía le une al hogar que, si bien en la actualidad ya no existe —pues la casa parece haber sido derruida—, su imagen permanece intacta en la memoria de Oliveira del mismo modo en que lo está en esas fotos. Por último, y como ejemplo de esas prácticas heterodoxas gracias a las que este documental autobiográfico parece permitirse ciertas concesiones a la ficción, en *Oporto de mi infancia* también se recrean algunas escenas de la infancia y juventud de Oliveira. Por ejemplo, el recorrido en coche que realizaba junto a su madre tras asistir a alguna representación en el teatro Sá Bandeira, donde el empleo del plano subjetivo equipara el punto de vista del director con el del espectador.

Como Truffaut o Fellini en esas películas a las que ya hemos hecho mención y en las que es posible encontrar diversas notas autobiográficas, también en este documental tiene cabida la recreación ficcional de algunos momentos de la vida de Oliveira. Si bien decíamos antes que ni *Los cuatrocientos golpes* ni *Ocho y medio* pueden considerarse una autobiografía en sentido estricto, el hecho de que la puesta en escena del pasado de Oliveira a través de la ficción no sea la técnica cinematográfica predominante en este filme no impide por tanto que sigamos con-

siderándolo un documental autobiográfico. Varias de estas recreaciones están grabadas con un plano general fijo en el que se intuye, no obstante, cierta sensación de profundidad, lograda la mayoría de las veces gracias al mobiliario y la disposición de los personajes en la grabación en interiores que parecen reproducir un escenario teatral y que sugieren la predilección de Oliveira por las artes escénicas.

Estas recreaciones del tiempo pasado no sólo cuentan con un grupo de actores que constantemente se repite en los diferentes repartos de sus películas, sino que también incluye a algunos miembros de su familia, logrando que la esencia de este filme se torne todavía más íntima, más doméstica, y, si se permite el término, más «casera». Los actores principales de la película son Paulo Branco, la esposa de Oliveira, María Isabel Brandao, sus nietos Jorge Trepa y Ricardo Trepa, que interpretan a su abuelo de adolescente y de joven, en una nueva forma de emplear el álter ego para contar la propia vida a través de la interpretación de un familiar. También actúan María de Medeiros, Leonor Baldaque, Leonor Silveira y la casi nonagenaria escritora Agustina Bessa-Luis, amiga personal de Oliveira, cuyos libros ha llevado además en diferentes ocasiones al cine, como es el caso de la adaptación de *Vale Abraão*, de 1993, o la de *O Príncipe da Incerteza*, de 2002. También como en *Viaje al principio del mundo*, Manoel de Oliveira realiza un cameo en *Oporto de mi infancia*, interpretando esta vez a un actor de teatro, una profesión que siempre ha admirado.

Como ha explicado Gusford a propósito de la autobiografía literaria, también la autobiografía fílmica «se impone como programa reconstituir la unidad de una vida a lo largo del tiempo» (1991:13), de aquí que la impresión que este «entrañable puzzle» (Martín Gutiérrez, 2008: 61), que esta amalgama de formatos, calidades, géneros e imágenes que se reconoce en *Oporto de mi infancia*, deja en el espectador es la falsa ilusión de que el pasado puede volver a la vida, pues la memoria termina por parecer más verdadera que la realidad. A esta conclusión sólo se puede llegar atendiendo a un elemento que, junto con algunos motivos musicales recurrentes del filme, dota de unidad a todo ese conjunto de recuerdos, vestigios, huellas y fantasmas que conforman el yo de Oliveira. Se trata de su voz en off, un elemento que confiere a los documentos ese «halo de autenticidad» (Nichols, 1997: 41) que en *Oporto de mi infancia* se advierte desde los primeros minutos, cuando el cineasta se dirige a sus espectadores haciéndoles partícipes de lo que supone la reconstrucción del pasado que va a llevar a cabo a lo largo del filme: «Recordar momentos de un pasado lejano es viajar fuera de tiempo. Sólo la memoria de cada uno lo puede hacer, es lo que voy a intentar».

Dos ideas se desprenden de este introito que, como si de una teoría sobre el documental autobiográfico se tratara, ayudan a sintetizar la concepción de Oliveira de este género cinematográfico. Uno: la miscelánea de imágenes que caracteriza *Oporto de mi infancia* no debe entenderse como un fracaso por parte de Oliveira en la recuperación de su pasado, sino más bien lo contrario, ya que en el aparente caos que preside esta película encuentra su director la forma más adecuada posible de acercarse a la esencia de su biografía. Por eso, el documental termina sobre todo por transmitir una idea, que es la de la unidad dentro del caos. Y dos: Oliveira considera que la narración de la propia vida debe estar presidida por la verdad, de aquí que se pueda comunicar a los otros, de tal forma que en su autobiografía parecen converger dos tipos de receptores: por un lado, él mismo, en esa labor de búsqueda del sentido del yo que alienta todo relato autobiográfico; y, por otro, sus espectadores, para quienes se confía que la exposición de la propia interioridad pueda servir como lección de conocimiento y también de vida. Junto a estas dos nociones, otras afirmaciones que Oliveira va desgranando acerca del discurso del yo en su película, como cuando —en una reivindicación de lo fantasmagórico y de lo opaco en el cine— afirma que «sólo en mi triste memoria sigue todo vivo», nos permiten finalmente entender hasta qué punto los cineastas pueden llegar a valorar los puentes que la autobiografía fílmica les ayuda a tender entre la vida y el arte.

### 5. Conclusiones

Entendido en un sentido amplio, se puede afirmar que el relato autobiográfico en el cine es connatural a la práctica fílmica. Desde los orígenes del séptimo arte, ya con los Lumière y con Méliès, pioneros no sólo de la historia del cine en general sino del documental y la ficción en particular cada uno de ellos, es posible advertir el influjo autobiográfico característico de los inicios del cine, si bien de forma todavía incipiente. El tipo de estrategias encaminadas a la narración de la propia vida que se pueden identificar en sus grabaciones se concretan sobre todo en procedimientos técnicos como la identificación del sujeto cinematográfico con el objeto cinematográfico. En las breves filmaciones de estos fundadores del cine se advierte además que su contenido, la trama o asunto principal, es a menudo la trasposición a la pantalla de las ocupaciones, trabajos, actividades o afanes propios de la vida diaria y cotidiana de sus

cinastas, un hecho en el que se percibe el germen de lo que en adelante será conocido como cine doméstico.

La evolución posterior del cine, primero con la consolidación del cine mudo y después con la llegada del sonoro, así como con el ciclo de las diferentes corrientes cinematográficas que se han sucedido a lo largo del tiempo, ha ido afianzando otras estrategias autobiográficas entre las que cabe destacar el álter ego (con Chaplin y Woody Allen como principales exponentes en el empleo de este recurso), la ficción autobiográfica —con sus correspondientes precisiones teóricas— y, sobre todo, el documental autobiográfico, un subgénero del documental que surge en los años sesenta y cuya importancia en el mundo cinematográfico no ha hecho sino crecer hasta nuestros días.

El director portugués Manoel de Oliveira puede considerarse como uno de los cineastas contemporáneos que mejor ha explorado el territorio de lo autobiográfico en sus películas, recogiendo todas esas estrategias fílmicas orientadas a sostener la narración del yo a las que acabamos de referirnos. Si bien su película de 1996 *Viaje al principio del mundo* puede considerarse un filme con tintes autobiográficos, donde explora la técnica del álter ego, el cameo y la inspiración en hechos reales que la puesta en escena termina convirtiendo, no obstante, en hechos imaginados; es su documental autobiográfico *Oporto de mi infancia* de 2001 donde Oliveira exprime al máximo los resortes cinematográficos del relato de la propia vida. Pudiendo ser considerado como un autorretrato, ya que en él no se nos cuenta qué ha hecho Oliveira en las diferentes etapas de su vida sino más bien quién es, está compuesto por una amalgama de imágenes de diferentes procedencias, texturas y calidades en cuya combinación este cineasta encuentra la esencia de su biografía. El álter ego, el cameo y la ficción autobiográfica son las técnicas autobiográficas empleadas en esta película por Oliveira, quien en todo momento se dedica a explorar sus límites y convenciones, ampliando con ellos las posibilidades del relato autobiográfico.

La voz en off se instituye en este documental como el elemento que unifica y estructura los momentos, sucesos y anécdotas de la infancia y juventud de Oliveira que además tuvieron lugar en su ciudad natal, Oporto. Gracias a ella, logramos también conocer el concepto de lo autobiográfico en Oliveira, que sobre todo se basa en dos ideas. Por un lado, la afirmación de que es posible encontrar la esencia del yo dentro de ese aparente caos en que a veces se convierte el choque entre el presente y el pasado que se desprende del relato introspectivo. Y, por otro, que la exploración del yo y su consecuente relato no sólo debe ser considerado como un

modo de explicarse a uno mismo, sino que en su valor ejemplificante y de transmisión de valores, conocimientos e ideas, reside el interés del documental autobiográfico como lección de vida para los espectadores.

### Bibliografía

- ARESTÉ, J.M. (2008). «Prólogo», en J.M. Caparrós Lera, *Woody Allen, barcelonés accidental. Solo detrás de la cámara*. Madrid: Encuentro.
- BAZIN, A. (1999). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- BENET, V.J. (2008). *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- BERGALA, A. (2008). «Si yo me fuera contado», en G. MARTÍN GUTIÉRREZ (ed.), *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B editores.
- CAKOFF, L. (2005). «Memoria e Desconstrucción. Entrevista para Leon Xakoff», en A. Machado, *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify.
- CAPARRÓS LERA, J.M. (2008). *Woody Allen, barcelonés accidental. Solo detrás de la cámara*. Madrid: Encuentro.
- CARMONA, R. (2008). «De los orígenes de la fotografía a la factoría Edison. El nacimiento del cine en los Estados Unidos», en J. TALENS y S. ZUNZUNEGUI, *Historia General del cine. Volumen I. Orígenes del cine*. Madrid: Cátedra.
- CUEVAS, E. (2005). «Diálogos entre el documental y la vanguardia en clave autobiográficas», en C. Torreiro y J. Cerdán, *Documental y Vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- ERICE, V. (2004). «Manoel de Oliveira», en VV. AA., *Manoel de Oliveira*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- GRILLO, J.M. (2006). *O Cinema da Não-Ilusão. Histórias para o cinema português*. Lisboa: Horizonte.
- GUBERN, R. (1997). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- GUSFORD, G. (1991). «Condiciones y límites de la autobiografía», en A. LOUREIRO (coord.), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- LANE, J. (2002). *The Autobiographical Documentary in America*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- LEJEUNE, P. (2008). «Cine y autobiografía, problemas de vocabulario», en G. MARTÍN GUTIÉRREZ (ed.), *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B editores.
- MARTÍN GUTIÉRREZ, G. (2008). «Entre el reflejo y la sombra. Estrategias del yo en el cine», en G. MARTÍN GUTIÉRREZ (ed.), *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B editores.
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- ORTEGA, M.L. (2005). «Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación», en C. Torreiro y J. Cerdán, *Documental y Vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- QUINTANA, A. (2003). *Fábulas de lo visible*. Barcelona: Acanalado.
- RIMBAU, E.C. (2000). *Charles Chaplin*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2006). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
- SAND, S. (2005). *El siglo XX en la pantalla. Cien años a través del cine*. Barcelona: Crítica.

TRUFFAUT, F. (1984). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.

VILAGELIU, J. (2008). «Yo, Nanni Moretti por Nanni Moretti», en G. MARTÍN

GUTIÉRREZ (ed.), *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B editores.

## *La biografía como género del yo: Josep Pla y Manuel Chaves Nogales*

Álvaro Pérez Álvarez

### 1. Introducción

Las biografías, como historias de la vida de una persona que son, tratan de comprender la existencia de un hombre. Pero, ¿sólo está presente el yo del biografiado? ¿Nos dicen también algo las biografías de sus autores? Obras como *Baudelaire* de César González-Ruano podrían ser, en realidad, la historia de dos vidas, la del poeta francés pero también la del periodista madrileño. Lo mismo podría suceder en *Larra*. *Anatomía de un dandy* o *Valle-Inclán*. *Los botines blancos de piqué*, ambas de Francisco Umbral, en las que acabamos conociendo mejor a Larra y a Valle-Inclán, pero también a Umbral. Esas tres biografías versan sobre escritores. Tal vez esa profesión sea más dada a unir el yo del biógrafo con el de sus biografiados, por empatía o admiración reconocida. Pero, ¿qué ocurre cuando los biógrafos tratan de hacer una biografía rigiéndose por unos cánones más objetivos, sin sentirse ligados a sus biografiados desde antes de frecuentarlos? Para estudiar esta cuestión nos fijaremos aquí en dos casos concretos, el de las biografías *Vida de Manolo*, sobre el escultor Manolo Hugué, de Josep Pla, y *Juan Belmonte, matador de toros*, de Manuel Chaves Nogales, escritas en un periodo de turbulencias políticas: la España de los años 20 y 30 del siglo XX. Dos biografías similares, en tanto en cuanto están escritas por periodistas y tienen apariencia de autobiografías, pues los escritores ceden la voz del relato a los protagonistas, pero con divergencias en cuanto a la presencia del yo de sus autores.

### 2. La biografía moderna en España

Los comienzos de la biografía se remontan a los tiempos de Herodoto, Tucídides y Plutarco, la biografía nace como parte de la historia. Desde