

Fronteras del yo en el documental español contemporáneo

Efrén Cuevas Álvarez

Versión postscript

Referencia bibliográfica: Cuevas Álvarez, Efrén, "Fronteras del yo en el documental español contemporáneo", en Norberto Mínguez (ed.), *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid y Frankfurt, 2013, pp. 115-128.

El yo como territorio creativo, en sus diferentes expresiones autobiográficas, constituye un terreno fronterizo entre la ficción y la no-ficción muy fecundo para la práctica creativa y para la reflexión teórica. Desde el ámbito cinematográfico, los creadores españoles han ido introduciéndose progresivamente en ese territorio del yo desde el comienzo del siglo XXI, aportando propuestas que enriquecen esas fronteras. Este artículo pretende analizar esas propuestas, partiendo del análisis de la propia condición fronteriza de la autobiografía y del modo en que dicha práctica se plasma en la creación audiovisual. A continuación se analizarán los casos en los que destaca más claramente esa condición fronteriza, para concluir con el análisis de *María y yo*, un relato autobiográfico que migra desde el cómic hasta la animación y el documental, conformando un caso paradigmático y singular de creación en las fronteras.

El documental autobiográfico como práctica fronteriza

Cualquier reflexión sobre las fronteras de la creación, y más en concreto sobre las que se articulan en torno al binomio ficción/no-ficción, remite necesariamente a la práctica autobiográfica. Dicha práctica se ha articulado desde sus inicios en ese complicado equilibrio entre esos dos polos; y su teorización, mucho más contemporánea, se ha esforzado por discernir precisamente su estatuto en relación con la teoría de la ficción y de la no-ficción. Resulta especialmente clarividente, en este contexto, la síntesis que propone Pozuelo Yvancos (1993: 179-225) en un capítulo que titula precisamente "La frontera autobiográfica", que tiene como marco de análisis su estudio sobre la teoría de la ficción. Este autor recapitula la reflexión teórica sobre la autobiografía en dos corrientes: aquellos autores que la identifican con la ficción y aquellos otros que se esfuerzan en defender su carácter diferencial, proveniente de su lectura como no-ficción. Entre los primeros destaca especialmente Paul de Man y más en general a los teóricos deconstruccionistas. Dándole la vuelta al planteamiento clásico de que toda obra literaria es en el fondo autobiográfica, estos autores mantienen que toda autobiografía es "una forma de ficcionalización, inherente al estatuto retórico de la identidad y en concomitancia con una interpretación del sujeto como esfera del discurso" (185). La postura contraria está representada por autores diversos, aunque quizá sean los planteamientos de Philippe Lejeune los más conocidos. Lejeune, como antes hará Gusdorf (1948), en su trabajo pionero sobre este tema, asume la construcción del yo inherente a toda autobiografía, pero defiende su comprensión pragmática como

no-ficción por parte de los receptores de estas obras. Así articula su pacto autobiográfico, refrendando por la firma del autor, que garantiza al lector que quien firma la obra es la misma persona que su narrador y su protagonista (1994: 49-86). Estas dos posiciones, como bien afirma Pozuelo Yvancos, no deberían presentarse como incompatibles, pues el hecho de “que el ‘yo’ autobiográfico sea un discurso ficcional, en los términos de su semántica, de su ser lenguaje construido (...) no empece que la autobiografía sea propuesta y leída (...) como un discurso de verdad” (1993: 202). Estamos, por tanto, ante un género de por sí fronterizo, que se construye a partir de dos líneas de fuerza complementarias. Darío Villanueva lo sintetiza con brillantez cuando habla de la “paradoja” de la autobiografía: se entiende como ficción desde un punto de vista genético, pues el autor no pretende reproducir, sino crear su yo; pero desde un punto de vista pragmático se entiende como no-ficción, pues el lector hace de ella una lectura intencionalmente realista (1993: 28).

Esta tensión, aquí sumariamente planteada, tiene unos ecos similares en la práctica audiovisual. Como ya he explicado en otros lugares (2008 y 2012), no cabe hablar de autobiografía en sentido estricto cuando se trata de ficción audiovisual, por mucho que la crítica haya etiquetado numerosas películas de ficción como tales, pues en ellas básicamente cabe encontrar personajes que actúan como *alter ego* de los cineastas. Sí cabe, sin embargo, definir propiamente como autobiografía a los documentales que apuestan por dicho enfoque, denominados en ocasiones como cine del yo o cine en primera persona. El propio contexto de recepción del cine documental, sustentado en buena medida por el carácter indexical que suelen tener la imagen y el sonido documental, refuerza de hecho esa comprensión de la autobiografía fílmica como no-ficción. Dicha recepción convive con la condición “ficticia”, en cuanto construida, de estas obras, que a menudo hacen visibles los propios mecanismos de construcción, a través de propuestas muy autoconscientes, o plantean un diálogo muy estrecho con la creación experimental o vanguardista.

Este contexto creativo ha emergido con claridad en la creación audiovisual española a partir del año 2000, aportando un significativo número de películas que se plantean desde un enfoque autobiográfico.¹ En ocasiones se trata “retratos familiares”, con frecuencia planteados desde la perspectiva de los hijos que reconstruyen la historia de la generación de sus padres. En otras ocasiones se plantean exploraciones de espacios vinculados a la propia biografía, bien sea la población natal bien a través de diarios de viaje. Los enfoques pueden ser más convencionales, como cuando Albert Solé retrata a su padre, el conocido político catalán Jordi Solé Tura, en *Bucarest, La memoria perdida* (2008); o cuando Juan Miguel Miralles, en *Cuadernos de contabilidad de Manolo Miralles* (2005), nos muestra la vida de su tío, el pintor Manolo Mirallés, con la hija de éste, Eva, como presentadora-narradora de dicha historia. En ambos casos predomina la intención divulgativa sobre el enfoque autobiográfico, si bien esta última aporta un acercamiento a dichas vidas que va más allá de la crónica pública, al mezclarse la

¹ Para una panorámica del documental autobiográfico en España, véase Efrén Cuevas, “El cine autobiográfico en España: una panorámica”, *RILCE*, vol. 28, n. 1, 2012, pp. 106-125.

mirada íntima, familiar, con la del cronista o historiador. Pero también se dan casos de acercamientos más alternativos, en donde se aborda de un modo más explícito el carácter fronterizo de la mirada autobiográfica, lo que suele conllevar una reflexión acerca de las cuestiones que plantea la representación documental. En el siguiente epígrafe abordaremos algunos de los casos en donde estos enfoques resultan más patentes y fecundos.

Caminos alternativos en el documental autobiográfico

Entre los diversos caminos que recorre el documental autobiográfico en su exploración de las fronteras entre la ficción y la no-ficción se pueden señalar el recurso a la dramatización, la dimensión autorreflexiva (seria o lúdica) y el distanciamiento de corte brechtiano en diálogo con enfoques más experimentales. El primero aquí señalado, la dramatización, constituye de hecho una práctica habitual en el cine documental, ya presente desde los documentales fundacionales del género como *Nanook el esquimal*. Sin embargo, su uso en obras como *Monos como Becky* o *Nadar* muestra cadencias novedosas, diferentes en cada uno de esas obras.²

Se puede señalar a *Monos como Becky* (1999) como una obra pionera en su articulación del yo en el documental español. Su director, Joaquim Jordà, aborda la evolución de la psiquiatría a partir de su particular comparación entre los diferentes métodos de un conocido psiquiatra portugués, Egas Moniz (1874-1955) y la Comunidad Terapéutica de Malgrat. En Malgrat del Mar, Jordà y su equipo se introducen en la vida de esta comunidad, realizan una presentación más bien impresionista de las vidas de los enfermos mentales allí internados, para centrarse en el proyecto que vertebrará su estancia allí: la realización de una obra de teatro sobre la vida de Moniz. Jordà va creando así un juego de espejos, entre la biografía de Moniz que muestra el documental y su representación teatral, entre el proceso de filmación de la película y el de representación de la obra de teatro, y entre la vida de los internos y la vida del propio Jordà y su equipo. Desde el momento en que el equipo de filmación entra en ese centro psiquiátrico, su presencia pasa a formar parte de la propia obra, introduciendo una dimensión metafílmica cada vez más presente en el documental contemporáneo. Pero Jordà va más allá, compartiendo con los enfermos a los que entrevista su propia condición de enfermo, en su caso debido a una embolia cerebral que había sufrido recientemente. La parte final del documental, que muestra al equipo de rodaje, a los enfermos y al personal del centro compartiendo el proyecto de representar la vida de Moniz, viene a plantear que la representación teatral constituye el mejor modo de acceso a la vida de ese centro, a sus métodos innovadores en el tratamiento de sus pacientes, en diálogo ciertamente lúdico con aquella otra psiquiatría tradicional que representa el personaje histórico “representado”, Egas Móniz. Jordà se acerca así a una concepción del documental cercana a lo que Bruzzi (2000: 185-218) ha definido como

² Las películas analizadas en este capítulo se encuentran disponibles en dvd en España, salvo que se indique lo contrario. En el caso de *Nadar*, sólo se puede comprar en la web de su productora Benece.

“documental performativo”, que se despliega en su propio proceso de representación, aquí construido con una cierta puesta en abismo gracias a la interrelación entre representación fílmica y teatral.

En *Nadar* (2008) su directora Carla Subirana recurre a la dramatización como vía de acceso a un pasado inaccesible, más en consonancia con su empleo habitual en el cine documental. Su exploración de la identidad personal está muy ligada a la búsqueda de sus orígenes familiares, una pauta frecuente en muchos trabajos autobiográficos. En este caso, el detonante más explícito es la investigación sobre su abuelo materno, que fue fusilado en 1940. Con esa premisa Subirana va construyendo una estructura narrativa cercana al cine de intriga, con una dosificación paulatina de la información que busca mantener el interés del espectador. Dicha estrategia es reforzada por la inclusión de varias escenas recreadas, con un estilo de cine negro, que dramatizan el encuentro de sus abuelos en los años treinta. La iluminación expresionista y el recurso al blanco y negro de estas escenas hacen patente el cambio de registro, arriesgado en su ruptura radical con el resto del filme, pero eficaz en su capacidad evocadora de aquellos tiempos. Subirana no busca realmente con estas escenas una inmersión del espectador en la trama de intriga, que de hecho terminará resultando secundaria en su propia búsqueda identitaria, pues irá descubriendo que realmente su abuelo jugó un papel menor en la saga familiar (tanto su abuela como su madre tuvieron que criar solas a sus respectivas hijas). Su inclusión responde más bien a su necesidad de hacerse cargo de aquel pasado, de compartir con el espectador su viaje imaginario a aquellos tiempos. Y como si necesitase dejar claro que se trataba de una estrategia instrumental, hacia el final del documental muestra una escena abiertamente metafílmica, en la que se desmonta todo el escenario construido para el rodaje de las escenas en blanco y negro.

Estas estrategias de carácter reflexivo, que ponen de manifiesto el proceso de construcción del documental, bien sea en su nivel más material del rodaje o en el de su proceso de ideación y documentación, constituye otro de los caminos por los que el documental contemporáneo ha transitado, en su inquieto diálogo con la ficción y el cine experimental. En ese contexto el documental autobiográfico se ha situado con naturalidad, pues será frecuente que el cineasta recurra a un cine en primera persona como una manera de compartir con el espectador los numerosos problemas y enigmas que se plantean en su propia búsqueda identitaria. No se trata habitualmente de planteamientos deconstruccionistas, sino de una reconfiguración del espacio documental que es concebido ahora como un ámbito de conocimiento personal compartido con el espectador. Así se observa en *Familystrip* (2009), en donde Luis Miñarro ofrece un retrato de sus padres, y por extensión de esa generación, a partir de un dispositivo transparente y especular a un tiempo: el registro fílmico del retrato que el pintor Francesc Herrero hace del cineasta y sus padres en la casa familiar. Bajo la estructura de un diario de las sesiones de posado para ese retrato, la película registra las conversaciones entre el hijo y sus padres o entre los padres y el pintor, el cámara o la sonidista. El contexto de producción –rodaje en el hogar familiar, con el director como

uno de los retratados— crea unos vínculos de familiaridad entre los presentes que se convierten en la premisa formal de la película. De ahí que resulte coherente que se registren las conversaciones con el equipo que está detrás de la cámara o que se incluyan escenas en que ese equipo se vuelve visible, como cuando se juntan todos para comer.

Otra variación de este planteamiento se puede encontrar en la obra póstuma de Joaquim Jordà, *Más allá del espejo* (2006). Aquí Jordà se convierte en un protagonista más de la película, que busca ofrecer un retrato de las personas que sufren agnosia y alexia. El filme apenas se caracteriza por visibilizar el proceso de construcción, sino más bien por situar al cineasta dentro del mundo representado, como un actor social más, que compatibiliza con su condición de cineasta al mando del proyecto. Este enfoque se vuelve por momentos más explícito, como cuando una de las protagonistas, Yolanda, entrevista, micrófono en mano, a Esther, la joven sobre la que descansa en mayor medida el documental, subrayando así el carácter de proyecto colaborativo de la película (ya planteado desde la primera escena, en la que Jordà lee con dificultad, debido a su enfermedad, la noticia publicada en un periódico sobre la propia Esther).

La veta autorreferencial encuentra una variante todavía más explícita en varios trabajos de Elías Leon Siminiani, especialmente en sus cortometrajes *Límites, 1ª persona* (2001) y *Los orígenes del marketing* (2009)³ y en su primer largometraje, *Mapa* (2012). Siminiani construye los dos cortometrajes aquí citados sobre una reflexividad que tiende claramente a la dimensión lúdica, sin excluir por ello una reflexión identitaria de más calado.⁴ Dicho acercamiento sitúa a sus trabajos en un territorio claramente fronterizo, que mantiene al espectador en continua interrogación sobre el estatuto de no-ficción de estos trabajos. En *Límites, 1ª persona*, el cineasta plantea desde el inicio una aparente deconstrucción analítica de la imagen, a través de reencuadres, ralentizaciones, imágenes marcha atrás, acompañadas de comentarios suyos *ad hoc*. Pero a mitad de cortometraje, Siminiani interrumpe su discurso, pasa a hablar en primera persona y desvela el artificio de la primera parte y su auténtica finalidad: recuperar la relación perdida con su novia. Su reflexión sobre la distancia creada entre ambos por la cámara contradice abiertamente el comentario de la primera parte y plantea la clásica dicotomía entre vida y arte a partir de su experiencia personal. *Los orígenes del marketing* comienza de un modo mucho más claramente autoconsciente, pues se dirige al espectador y le explica la estrategia narrativa que empleara. El cortometraje muestra un tono abiertamente ensayístico, con la voz en primera persona marcando la pauta de las imágenes y los textos, jugando literalmente con los planos y configurando una obra que se construye sobre un viaje autobiográfico, metafórico y literal. La razón de ser del cortometraje —presentar su próximo largometraje *Mapa*— termina relegada a un segundo plano, si bien se supone que ese

³ Ambos cortometrajes se encuentran disponibles en Vimeo, en la página personal del cineasta.

⁴ Para un análisis de la reflexividad en el cine, remitimos a la conocida monografía de Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature* (1992), en donde el autor analiza, entre otras, la dimensión lúdica aquí señalada.

carácter promocional sigue siendo su móvil principal. Lo que predomina, sin embargo, es la exploración autorreflexiva del proceso creativo, dando lugar a una obra de difícil clasificación genérica, que toma sus mimbres de la práctica documental para definirse a partir de su carácter mestizo, a medio camino entre lo promocional, lo autobiográfico y lo ensayístico. Estas trazas se encuentran también en el propio largometraje, *Mapa* (2012), aunque de un modo algo menos protagonista. Siminiani vuelve a recurrir aquí a un montaje ágil, en el que combina texto e imagen con frecuencia al dictado de sus propias indicaciones metafílmicas, realizadas siempre en *off*. La mezcla de capas, tan visible en *Los orígenes del marketing*, continúa ahora, con matices nuevos y especialmente fecundos en el diálogo que se establece entre él y su otro yo, en una batalla que se traduce en decisiones de estilo y montaje. El equilibrio entre la búsqueda identitaria y el carácter autorreflexivo del planteamiento formal se resiente en ocasiones a causa del uso quizá excesivamente lúdico de algunos elementos metafílmicos, pero el balance general de la película ofrece un acercamiento muy interesante a la autobiografía fílmica, de difícil parangón en el panorama creativo español.

Otros cineastas autobiográficos realizan, sin embargo, propuestas muy ajenas a la perspectiva lúdica de Siminiani, encuadrables en un distanciamiento estético de corte brechtiano –lo que Robert Stam (1992) calificaría como reflexividad didáctica– y más vinculadas a propuestas del cine experimental o de vanguardias. Este sería el caso de *Nenyure* (Jorge Rivero, 2005) y *Retrato* (Carlos Ruiz, 2004)⁵. Ruiz realiza en *Retrato* una inmersión en la memoria familiar guiado por los recuerdos de su padre y de su madre, a los que accedemos a través de las entrevistas que les hace a cada uno por separado y que escuchamos siempre en *off*. La banda sonora denota, por tanto, cercanía e intimidad, propias de una conversación familiar confiada, lo cual implica también disonancias incómodas, al airear situaciones que pueden resultar relativamente exhibicionistas en el contexto público del documental. Dicha cercanía sonora contrasta radicalmente con el planteamiento formal de la banda visual, construida sobre una distancia estética de un rigor sin fisuras (en un planteamiento opuesto al de *Familystrip*). Ruiz trabaja siempre en blanco y negro, con planos fijos de la casa familiar, del pueblo, de sus padres, que remiten de modo habitual a las naturalezas muertas de la pintura. Esta impresión se remarca aún más cuando aparecen sus padres, siempre separados, siempre posando para la cámara, lo que refuerza la visibilidad del dispositivo fílmico, a pesar de que nunca se muestre el proceso de rodaje. En ocasiones el pasado se visibiliza también a través de fotos familiares, que se siguen mostrando bajo ese régimen frío de composiciones fijas y frontales que domina todo el filme. La estrategia resulta coherente con la crónica que realiza su madre de la vida matrimonial y familiar, caracterizada por una rutina que parece haber cristalizado en la distancia emocional que impregna toda la puesta en escena de Ruiz (el tono acomodaticio del padre no parece rectificar esa impresión, aunque introduce matices relevantes). Con todo, la apuesta formal del cineasta no deja de ser arriesgada, innovadora en el

⁵ Ambos trabajos no se han editado en dvd, por lo que son relativamente desconocidos, aunque en el momento de su estreno tuvieron una buena difusión en festivales (*Retrato* fue además premiado en el festival Documenta Madrid). *Nenyure* se encuentra actualmente disponible en youtube en calidad baja.

panorama cinematográfico español, coherente con la perspectiva que él asume, pero expuesta a que su planteamiento formal adquiriera un protagonismo excesivo, eclipsando la realidad retratada o forzándola para que encaje en su planteamiento estético.

En un contexto cercano se sitúa el cortometraje *Nenyure*, una obra que transita aún más abiertamente un territorio fronterizo, pues no aporta explícitamente marcas enunciativas que denoten su carácter autobiográfico, al tiempo que incide en un planteamiento formal de corte relativamente experimental. Su director, Jorge Rivero, ofrece un retrato de su ciudad natal, Mieres, tras la reconversión del sector minero de los años ochenta. Lo que antaño fue una población pujante presenta ahora un aspecto decadente, marcado por la emigración de las nuevas generaciones, a pesar de los intentos de regeneración, visibles por ejemplo con el nuevo campus universitario construido en la zona. Rivero incluye esta información contextual, pero no de un modo expositivo sino más indirecto, a través de planteamientos formales y retóricos audaces y muy fecundos a la hora de reflejar ese tono entre nostálgico y decadente. De partida ya rebautiza a Mieres como Nenyure, provocando una primera incertidumbre en el espectador acerca del estatuto no-ficticio de la obra. Además en su inicio plantea una metáfora central en su película, a través de la narradora en *off* –“Esta calle lleva a Nenyure, un lugar que ahora es un cementerio–, que se despliega visualmente en la presentación de una ciudad “muerta”, sin personas en las calles. Los encuadres, habitualmente fijos, otorgan a las calles y edificios un carácter en ocasiones casi antropomórfico; en otros momentos casi rozan la abstracción, al acercarse a través de planos detalle a alguno de sus elementos estructurales. En la banda sonora, la música electrónica añade a los pasajes más oscuros un carácter fantasmagórico. Y una narradora en primera persona relata su visión de Nenyure, que en realidad recoge la perspectiva de Jorge Rivero, pero colocada tras un doble filtro distanciador –voz femenina y en inglés– que desorienta aún más al espectador, al desvincular a la narradora de la firma del autor, negando así una primera lectura autobiográfica. Todos estos elementos configuran una obra ambigua en su definición genérica que, sin embargo, mantiene un fuerte arraigo en la realidad que representa, que la vincula ineludiblemente con la tradición documental. Sus planos revelan abiertamente su condición indexical, mostrando las calles y los lugares de un lugar concreto, Mieres (cuyo nombre llega a aparecer explícitamente en un breve plano de una placa). Pero el enfoque personal de su obra le aleja de las convenciones más afines al documental expositivo, para plasmar así el modo en el que siente y vive la relación con su ciudad natal. El resultado logra con creces este propósito, pues reclama la atención del espectador despierto, cautivado por un retrato singular, a medio camino entre el cine documental y el experimental.

Fronteras mediales: *María y yo*

Pero la práctica autobiográfica en España no sólo ha explorado fronteras formales o genéricas. También lo ha hecho con las mediales y/o modales. Abordamos

ahora en este breve epígrafe final un caso singular que muestra cómo se articulan esas otras hibridaciones de medios y modos: *María y yo*. La historia arranca en 2007 cuando Miguel Gallardo, dibujante de cómics e ilustrador, publica un libro –*María y yo*– en el que relata a través de un cómic autobiográfico la relación con su hija María, autista. El libro combina la narración de su viaje a Canarias con la descripción de las rutinas de María y las peculiaridades de su discapacidad, en un tono desenfadado y autoconsciente que resulta muy atractivo. Poco después Félix Fernández de Castro le propone adaptar dicho libro al cine, lo que da lugar a un documental con el mismo título, estrenado en 2010, que sigue en buena medida la estructura y el tono del cómic, pero con variantes importantes. Al mismo tiempo, Gallardo realiza un cortometraje de animación, *El viaje de María* (incluido en el DVD y disponible en el canal de Orange en youtube), explícitamente autobiográfico, en el que resume la vida de María, con el mismo estilo de dibujo del cómic y con el mismo tipo de animación que aparece en el documental.

Nos encontramos, por tanto, con un caso único en la no-ficción española, a medio camino entre los procesos de intertextualidad y transmedialidad: un cómic autobiográfico adaptado al cine de animación y al cine documental. No se trata sólo de un caso de adaptación de una historia, que encajaría en la categoría genettiana de hipertextualidad (1989: 9-16), sino que va más allá, en la medida en que se produce una reconfiguración de la historia para ajustarse a las nuevas condiciones de cada medio, conformando un interesante caso de relato transmediático. Resulta especialmente significativo observar los dispositivos que se activan cuando la historia se plasma en un cortometraje de animación y cuando se trasvasa al formato de largometraje documental. En cierto modo el cortometraje de animación plantea una adaptación más literal, pues cuenta con los mismos recursos básicos del cómic autobiográfico, que aportan a Gallardo una gran libertad expresiva y estructural. No obstante, el cortometraje le añade el dinamismo propio del medio audiovisual, lo cual le ayuda a adentrarse mejor en el mundo mágico de María. Es éste un objetivo fundamental de Gallardo en ambas obras, determinado a mostrar que María es distinta, pero no lejana, sino todo lo contrario, muy cercana y con una magia que cautiva en cuanto se experimenta personalmente. Gallardo no oculta que uno de los fines de su cómic es precisamente desmontar los prejuicios hacia esas personas discapacitadas, empeño que aborda con una buena dosis de humor, hasta rozar la parodia al presentar a los que no saben o quieren esforzarse por comprenderles.

El documental que realiza Fernández de Castro asume esos planteamientos y los traslada a un nuevo medio y formato, lo que supone transformaciones que van más allá de la mera adaptación. En primer lugar prescinde del enfoque estrictamente autobiográfico, aunque, como se ha apuntado, reserva para Miguel Gallardo una posición narrativa muy cercana a la autobiográfica, en cuanto que utiliza su narración en primera persona, recurre como fuentes visuales de información a fotografías familiares, a los dibujos que Gallardo realizaba desde que nació su hija (dotándoles en ocasiones de animación) y a breves secuencias de animación diseñadas por Gallardo, que comparten los estilemas del cómic y del corto animado. Junto a esos elementos comunes, la

película muestra dos innovaciones fundamentales: incluye la perspectiva de la madre, que apenas aparecía en los trabajos anteriores, a través de una entrevista convencional; y se introduce en las rutinas de María, tanto en sus vacaciones con su padre como en su vida cotidiana. Estos pasajes, de carácter más observacional, son con frecuencia un eco de asuntos contados también en el libro, pero ahora su presentación diverge, pues nos introduce en el tiempo presente de la vida de María y su padre desde una perspectiva más externa.

El reto de Fernández de Castro, que resuelve con fluidez, está en saber captar el tono del relato inicial y, por tanto, de la experiencia vital de Miguel Gallardo y su hija María. Escenas como la de María en la playa sin duda lo consiguen; otras, como la del padre y la hija nadando en la piscina, transmiten de hecho una magia propia, apenas visible en el cómic, a partir de la combinación de imagen en movimiento y música. El cineasta debe luchar, en todo caso, por incorporar el mundo interior de María en la película, objetivo que consigue en parte gracias a la narración de Gallardo y a la inclusión de las breves secuencias animadas. Esa tensión entre mundo interior y exterior se muestra de un modo muy patente en la escena animada del avión, en la que ambos creadores –Fernández de Castro y Gallardo– unen sus talentos, en un ejemplo fecundo de hibridación entre imagen real y animada: la sorpresa que muestra la cara de María ante el polvo reflejado por el sol pasa necesariamente desapercibida para la cámara, pero fascina una vez más a su padre, que necesita contarlo a través de su ágil dibujo. Es una muestra clara de que el documental de imagen real no llega a alcanzar la libertad creativa del cortometraje animado, que recrea con brillantez y agilidad el mundo de María, de una riqueza interior extraordinaria que pasa desapercibida al testigo ocasional, pero no a la mirada cariñosa del padre. Una libertad expresiva que también queda plasmada en el cómic autobiográfico, aunque no con el ritmo y la densidad del cortometraje. Como se observa, la migración de *María y yo* entre estos tres medios ha dado resultados muy fructíferos, al tiempo que ha mostrado las posibilidades tan sugerentes de un ámbito fronterizo poco habitual en la creación española como es el documental de animación.

Este recorrido por algunas de las propuestas más fronterizas del documental autobiográfico español revela sin duda uno de los itinerarios más fecundos de hibridación creativa en el ámbito audiovisual de nuestro país. Lejano queda el planteamiento reduccionista de un cine documental limitado a un registro objetivista de la realidad, enriquecido ahora por los diferentes caminos que ha adoptado una práctica documental impulsada en buena medida por esas miradas autobiográficas que buscan nuevas fronteras para su expresión audiovisual.

Bibliografía citada

- Bruzzi, S. (2000): *New Documentary: A Critical Introduction*. Londres: Routledge.
- Cuevas, Efrén (2012): “El cine autobiográfico en España: una panorámica”, *RILCE* 28/1, 106-125.
- _____ (2008): “Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta” en: Martín Gutiérrez, Gregorio (ed.): *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores, 101-120.
- De Man, Paul (1991 [1979]): “La autobiografía como desfiguración”, *Anthropos* (suplementos) 29, 113-118.
- Genette, Gerard (1989 [1962]): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gusdorf, Georges (1991 [1948]): “Condiciones y límites de la autobiografía”, *Anthropos* (suplementos) 29, 9-18.
- Lejeune, Philippe (1994 [1975, 1980 y 1986]): *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid: Megazul-Endymion,
- Pozuelo Yvancos, José María (1993): *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- Stam, Robert (1992): *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean Luc-Godard*. Nueva York: Columbia University Press.
- Villanueva, Dario (1993): “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía” en: José Romera Castillo (ed.): *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor, 15-31.