

Profesor de Historia del cine y del audiovisual. Universidad Complutense. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Arte Contemporáneo. 28040 Madrid

Construcciones fílmicas de personajes históricos en el cine español (2000-2010)

Filmic constructions of historical characters in Spanish cinema (2000-2010)

Recibido: 28 de marzo de 2012

Aceptado: 20 de abril de 2012

RESUMEN: El cine de talante biográfico tiene un grupo de obras significativas en el cine español del nuevo siglo; el género adquiere una diversidad notable de formatos y tratamientos, lo que permite abundar en las estrategias narrativas de esta clase de no ficción. Junto al espectáculo y las vidas novelescas de personajes históricos más remotos hay homenajes a personajes públicos actuales y aproximaciones más complejas a creadores y pensadores, así como retratos familiares y miradas personales de cineastas. En algunos títulos se han elegido tipos con vidas extravagantes o protagonistas de sucesos dramáticos atractivos para la pantalla.

Palabras clave: biopic, cine biográfico, cine español, no ficción.

ABSTRACT: *Biographical film provides a good number of examples in the Spanish cinema of the new century. This type of film genre acquires a remarkable diversity of formats and treatments, allowing about on the narrative strategies of this kind of non-fiction. Along with the fictional lives of historical characters, there are tributes to current public figures and more complex approaches to artists and thinkers, as well as family portraits and personal views of filmmakers. In some titles characters with extravagant lives or protagonists of attractive dramatic events for the screen have been chosen.*

Key words: *Biopic, biographical films, Spanish cinema, nonfiction.*

Una primera aproximación a cuál ha sido el discurso del cine español reciente sobre la historia inmediata, cómo se ha construido el imaginario cinematográfico sobre diversas épocas y sucesos del siglo XX, en el marco de un proyecto de investigación¹ nos ha sorprendido con el dato de la existencia

¹ *Nuevas tendencias del paradigma ficción/no ficción en el discurso audiovisual español (2000-2010)*, Ministerio de Ciencia e Innovación, CSO2009-07089.

de un número notable de películas centradas en un personaje real, es decir, un ciclo de cine biográfico compuesto por unas 60 cintas, una cifra de suficiente entidad como para ser tenida en cuenta, merecedora de una atención específica. Parece interesante un estudio sobre este corpus del cine español de la primera década del siglo XXI que permita abundar en el estatuto de la biografía fílmica en cuanto formato-gozne o híbrido entre la ficción y la no ficción, y su significatividad para la historiografía, es decir, su valor para construir un discurso sobre la historia. Este último aspecto ha sido desarrollado en otro lugar, así como el debate sobre el valor historiográfico de la biografía escrita que, a su vez puede ser un híbrido entre el ensayo biográfico y la novela, y su legitimidad –afirmada y negada en distintas épocas y autores– para el conocimiento científico de la Historia².

1. Cuestiones previas: ejes vertebradores y límites de la biografía fílmica

Como se sabe, la biografía como fuente para el estudio de la Historia fue puesta en cuestión a mediados del siglo pasado cuando, desde el estructuralismo *antihumanista* y la historiografía francesa, se privilegia lo colectivo y las estructuras impersonales, y se entiende que el devenir de la Historia responde más a cambios políticos, ideologías hegemónicas, procesos económicos, identidades nacionales o factores sociales que a determinaciones de vidas individuales. Pero ha habido reacciones a ese rechazo³ y hoy se aprecia una mayor permeabilidad de la historiografía a las figuras individuales y a la aportación que supone el conocimiento de grandes personajes de la política y la sociedad o tipos representativos de colectivos con protagonismo público. Tampoco han ayudado mucho las formas de novela histórica o biografías noveladas que sobreponían el entretenimiento y la búsqueda del éxito editorial a cualquier rigor o fidelidad a los datos de la realidad en la construcción de los personajes.

La cautela a la hora de establecer el valor historiográfico de la biografía escrita se incrementa con una práctica de la biografía fílmica –*biopic*, acrónimo de *biographical picture*– tan variada como compleja; un resbaladizo género sobre el que la discusión teórica puede ser interminable y sobre el que proliferan más

² Cfr. “Vindicación de la historia y la cultura democráticas en las biografías del cine español (2000-2010)”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n.º 34, 2012 (en prensa).

³ Por ejemplo, del reputado Seco Serrano en su artículo “La biografía como género historiográfico”, incluido en SECO SERRANO, Carlos, *Haciendo historia: homenaje al profesor Carlos Seco*, Madrid, Universidad Complutense, 1989; <http://digital.march.es/ensayos/fedora/repository/ensayos:40/OBJ>, 30-7-12.

los estudios prácticos con recopilaciones y catálogos, como el muy interesante de George F. Custen (1992) sobre el cine clásico, entre 1927 y 1960, o los análisis de títulos, como el dedicado por Dennis Bingham (2010) a *Rembrandt, Ciudadano Kane, Lawrence de Arabia, Nixon, Ed Wood, Malcolm X y Lumumba*, entre otras, que las teorizaciones propiamente dichas. Los límites difusos de este formato o género se han ampliado en los últimos años con la ruptura de la tradicional dicotomía entre cine documental y argumental, que ha dado paso a una fecunda práctica de hibridaciones, de manera que, con mayor propiedad, se habla de *cine de no ficción* para referirse a formatos tan diversos como el documental de autor, el cine ensayo, el falso documental, el *found footage* o cine de imágenes recicladas, las películas de cine doméstico y –lo que aquí interesa mucho más– formatos relacionados con la biografía como el autorretrato, los diarios cinematográficos, las autobiografías, los retratos familiares y videoblogs⁴.

La reflexión teórica sobre este ciclo o género y un somero repaso a los rasgos significativos del cine biográfico *realmente existente* servirán para abundar en los límites y en la propia identidad del formato:

1. *La biografía fílmica puede adoptar diversos formatos o géneros sin que su valor historiográfico dependa necesariamente de uno concreto.* Desde el documental basado en imágenes de archivo y una voz over con textos ensayísticos rigurosos al drama de ficción que combina datos con recreaciones, pasando por la ficción autobiográfica, el ensayo cinematográfico, la hagiografía o el falso documental, cabe un abanico amplio de tratamientos, pero el valor historiográfico no siempre va ligado a la perspectiva más factual-documental, pues bien puede suceder que una película muy rigurosa sea muy deficiente y perfectamente prescindible como audiovisual. Un filme biográfico ha de ser, en primer lugar, un audiovisual con su capacidad de comunicación y no una acumulación de textos verbales acompañados de ilustraciones más o menos oportunas.

2. *La biografía fílmica exige como condición necesaria, pero no suficiente, la existencia de un sujeto real lo que la sitúa, básicamente, dentro del cine histórico.* Una película focalizada sobre un personaje inventado, protagonista absoluto, no es

⁴ Sobre esta diversidad y pluralidad de cine de no ficción pueden consultarse las compilaciones de CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (ed.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, Ocho y Medio y Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2010; MARTÍN GUTIÉRREZ, Gregorio (ed.), *Cineastas frente al espejo*, Madrid, T&B Editores y Festival de Cine de Las Palmas, 2008; WEINRICHTER, Antonio, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, T&B y Festival de Cine de Las Palmas, Madrid, 2004; y WEINRICHTER, Antonio (ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona, Festival de Cine Documental de Navarra, 2007.

una biografía, aunque pueda suponer una aportación valiosa sobre un contexto histórico determinado, como sucede con *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), que presenta una visión de varias décadas de la historia norteamericana del siglo XX a través de una figura no sólo inexistente en la realidad, sino, en buena medida, construida con deliberada pretensión de símbolo. Pero también hay filmes centrados en personajes históricos cuya condición de biografía es muy relativa, tanto como lo es la dimensión seleccionada de la personalidad (artistas o políticos de los que sólo interesa su vida sentimental) como el arco temporal limitado o la propia perspectiva del género cinematográfico, con dramatizaciones manipuladoras del devenir biográfico⁵. Más difícil resulta definir la cualidad biográfica de un personaje inventado pero claramente inspirado en otro real, como sucede con el Charles Foster Kane que el guionista Herman J. Mankiewicz construye a partir de datos ficcionalizados de la biografía del empresario de prensa William Randolph Hearst (1863-1951); aunque se cambien los nombres propios para evitar demandas judiciales, el resultado está muy cerca de muchas biografías al uso en las que las lagunas de tiempo o de datos concretos se rellenan con la búsqueda de una coherencia en el conjunto, de manera que no se podría con facilidad rechazar como cine biográfico.

3. Como en todo cine histórico, las biografías hablan tanto del personaje y del pasado como del presente desde el que se construyen. Esto se aprecia muy manifiestamente en las diversas biografías dedicadas a un personaje a lo largo de la Historia del Cine, que no sólo reflejan la evolución estética del cine o los géneros, sino también los intereses o las pretensiones cambiantes⁶; la Juana de Castilla de *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) es muy distinta de *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001), al igual que son muy diferentes entre sí los san Francisco de Asís recreados por Giulio Cesare Antamoro (1927), Alberto Gout (1944), Roberto Rossellini (1950), Michael Curtiz (1961), Franco Zeffirelli (1972) o Liliana Cavani (1966 y 1989); o la rica imaginería de Juana de Arco desde Dreyer (1928) a Luc Besson (1999).

4. Uno de los esquemas más recurrentes del *biopic* es el *modelo de vida ejemplar* con diverso grado de heroicidad en un devenir biográfico que convierte la vida en un drama humano de crecimiento, lucha, evolución, derrotas parciales... hasta el triunfo final como recompensa por tanto esfuerzo. Este esquema, tan frecuentado por el cine norteamericano con sus héroes individuales abarca

⁵ En el corpus considerado estaría el falso documental *Cravan vs. Cravan* (Isaki Lacuesta, 2002).

⁶ Véase, por ejemplo, el capítulo de MONTERO, Julio, "La 'realidad' histórica en el cine: el peso del presente", en CAMARERO, Gloria, DE LAS HERAS, Beatriz y DE CRUZ, Vanesa (eds), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Ediciones JC, Madrid, 2008, pp. 163-176.

una filmografía amplísima donde tienen cabida deportistas, políticos, militares, empresarios, artistas y toda clase de profesiones; se suele subrayar la vocación y hasta cierta cualidad de visionario del protagonista que, en algunos casos, sacrifica la vida privada y familiar o la salvaguarda de un espacio de afectividad y felicidad personal a una trayectoria público-profesional que le compromete en cuerpo y alma⁷.

5. A finales de la cuarta década del siglo XX, en un momento de configuración del género, destaca el recurso dramático de la biografía contada desde la dialéctica individuo/sociedad en la que contrasta el genio individual, sus cualidades extraordinarias o su visión de futuro con un entorno de incompreensión y hasta de hostilidad al que se tiene que sobreponer con no pocos esfuerzos⁸. Es el caso del inventor *El gran milagro* (*The Story of Alexander Bell*, Irving Cummings, 1939), del científico incomprendido de *La tragedia de Luis Pasteur* (*The Story of Louis Pasteur*, William Dieterle, 1936), del escritor enfrentado a los militares en *The Life of Emile Zola* (William Dieterle, 1937) o el dúptico *El joven Edison* (*Young Tom Edison*, Norman Taurog, 1939) y *Edison, the Man* (Clarence Brown, 1940).

6. *La subordinación al estrellato ('star system'), a las rutinas de producción, a los estándares de guión y a los esquemas de género suelen dejar en un segundo plano la biografía del protagonista.* En todas las épocas y en las cinematografías más dispares hay películas biográficas que privilegian los aspectos sentimentales, los episodios amorosos, las aventuras de toda clase o el predominio del espectáculo, reduciendo la complejidad del conjunto de la biografía a una vida novelesca y sobreponiendo los valores cinematográficos de la lógica del entretenimiento a la fidelidad histórica o a la voluntad por reflejar la historia, como se aprecia desde *Ana Bolena* (*Anna Boleyn*, Ernst Lubitsch, 1920) y *La vida privada de Enrique VIII* (*The Private Life of Henry VIII*, Alexander Korda, 1933) a *Shakespeare in Love* (John Madden, 1998). En bastantes ocasiones, el protagonismo de una estrella y la subordinación del propio género biográfico

⁷ Véase las entradas “arte y artistas”, “ciencia y científicos”, “escritores (biografías)”, “músicos (biografías)”, “políticos y gobernantes (biografías)”, “santos y religiosos (biografías)” y “toros y toreros” de SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Diccionario temático del cine*, Cátedra, Madrid, 2004. Este modelo de biografía encuentra una realización singular en la hagiografía, como ha estudiado HUESO, Ángel Luis, “La imagen y la presentación del mundo interior. El cine hagiográfico”, en CAMARERO, Gloria (ed.), *Vidas de cine. El biopic como género cinematográfico*, T&B Editores, Madrid, 2011, pp. 195-207.

⁸ Véase el recomendable artículo: MORAL, Javier, “La biografía fílmica como género”, *Actas del II Congreso Internacional Historia y Cine: la biografía fílmica*, Universidad Carlos III de Madrid, <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/11295>, 12-1-2012.

al *star system* refuerza aún más esta deriva del género histórico hacia el drama o la aventura con glamour como subraya Hueso⁹ al señalar los casos de *La reina Cristina de Suecia* (Queen Christina, Rouben Mamoulian, 1933) y otros títulos donde la presencia de Greta Garbo, Marlene Dietrich o Katherine Hepburn se imponen a los personajes que encarnan.

7. En algunas cinematografías –en particular en el cine de los fascismos de las décadas de los 30 y 40 del siglo XX– *el formato de biografía ha servido para un cine de propaganda ideológica* en la línea de los citados modelos de vida ejemplar, según los patrones establecidos por los regímenes autoritarios, de gobernantes, líderes sociales, artistas o profesionales. Nos referimos en el cine de la Alemania nazi a *El gran rey* (Der Grosse König, Veit Harlan, 1942) o *Robert Koch, el vencedor de la muerte* (Robert Koch, der Bekämpfer des Todes, Hans Steinhoff, 1939); en la cinematografía fascista a las películas de Carmine Gallone *Escipión el Africano* (Scipione l'Africano, 1937) y *Giuseppe Verdi* (1938) o a *Rossini* (Mario Bonnard, 1943); en el cine español a *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951) o *Jeromín* (Luis Lucia, 1952); y en el cine soviético al díptico *Petr Pervyy* (Vladimir Petrov, 1937 y 1939) sobre Pedro I, a las tres películas de Sergei M. Eisenstein sobre Alexander Nevski (1938) y el zar Iván IV (1943-45 y 1948) o a la trilogía de Gorki (1938-1940) de Mark Donskoi.

8. A partir de *Aguirre o la cólera de Dios* (Aguirre, der Zorn Gottes, Werner Herzog, 1972) o, poco después, de *Amadeus* (Milos Forman, 1984) en gran parte del ciclo, *la biografía toma un sesgo antiheroico con relatos críticos y desmitificadores*, en algunos casos con filmes próximos al ensayo biográfico, a la indagación psicológica, al retrato coral, al homenaje explícito, a la reivindicación militante y otras formas que se apartan de los citados modelos tradicionales, como sucede en la película de montaje *Caudillo* (Basilio Martín Patino, 1977), el retrato a través de la poesía intimista *La noche oscura* (Carlos Saura, 1989), los trabajos de Oliver Stone críticos con presidentes norteamericanos *Nixon* (1995) y *W* (2008)¹⁰ o las recientes *J. Edgar* (Clint Eastwood, 2011) y *La dama de hierro* (The Iron Lady, Phyllida Lloyd, 2011), coincidentes en una estructura temporal que narra la vida desde la decadencia de la vejez donde se

⁹ HUESO, Ángel Luis, “La biografía como modelo histórico-cinematográfico”, *Revista de Historia Contemporánea*, n.º 22, 2001, p. 103.

¹⁰ Incluso cabe hablar de cierto ajuste de cuentas en estas biografías enmarcadas dentro de un ciclo sobre la filmografía del Presidente norteamericano de gran interés, como hemos desarrollado en otro lugar. SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, “Parábolas del poder desde la Casa Blanca. La presidencia norteamericana en el cine contemporáneo”, *La Torre del Virrey. Revista de estudios culturales*, n.º 179, 2010/1, pp. 26-38. http://www.latorredelvirrey.es/libros/libros_2010_1/pdf/179.pdf. 30-7-12.

amalgaman recuerdos más o menos distorsionados por la mente deteriorada, lo que relativiza completamente la inicial grandeza del personaje. La cualidad de relato en primera persona sitúa a *J. Edgar* dentro de la (pseudo o simulada) autobiografía fílmica, que es una especialización que ha tenido obras como las de Derek Jarman *Caravaggio* (1986) y *Wittgenstein* (1993).

2. *Hermenéuticas fílmicas de la Edad Moderna*

Las aproximaciones a personajes de un pasado remoto (siglos XV-XVII), sin posibilidad de lazos directos con el espectador actual, parece que conllevan la construcción de biografías en las que, por encima de la fidelidad a los datos, predominan perspectivas como *a*) la proyección sobre el pasado de valores o visiones del mundo actuales, *b*) la elaboración de una dramaturgia que convierte la vida reflejada en dosificado espectáculo, entretenimiento o aventura, *c*) la transformación del sujeto en un personaje legendario provisto de cualidades heroicas o excepcional poder seductor, o, en definitiva, *d*) la opción por un cine de género (drama sentimental, comedia romántica, capa y espada, psicodrama, etc.) o por una interpretación libre de la figura del personaje. Es decir, a pesar de las excepciones, en este cine la realidad histórica del sujeto biografiado queda relegada a un segundo plano en beneficio de la pura construcción cinematográfica que hace valer los mecanismos dramáticos y espectaculares propios del cine de género.

La distancia entre el conjunto de valores (ideológicos, morales, estéticos, sociales) propios del mundo del espectador y de la época del biografiado facilita la proyección sobre el pasado histórico de sensibilidades, preocupaciones o perspectivas actuales, en un anacronismo que no hace sino subrayar el hecho de que esas vidas de la pantalla no son sino hermenéuticas biográficas, interpretaciones fílmicas desde el presente de personajes históricos suficientemente mitificados por el paso del tiempo. A ello contribuye el conocimiento tan escaso y sesgado como hiperbólico en las dimensiones más sorprendentes de muchos de los personajes.

En esta línea, *Lope* (Andrucha Waddington, 2010) resulta un pálido reflejo de la vida del dramaturgo, cuya profesión queda esquematizada en la lucha por la *comedia nueva*. Obedece más a la ratificación de la leyenda de Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635) como versificador ingenioso y ocurrente en todo momento, aventurero y pendenciero, seductor y amante compulsivo, escritor de talento incomprendido y ninguneado... que a una realidad sin duda más compleja y matizada. La propia fotografía de la película ya establece una distancia hacia el personaje en aras de su mitificación, que la puesta en escena y el montaje afianzan: incluso los escasos textos del literato son empleados

en el mismo sentido, alejados de su valor estético. Con mayor libertad aún, *Miguel y William* (Inés París, 2007) fabula sobre la posible competencia creativa de los dos mayores literatos de la historia reunidos para conquistar, a través del encanto de su obra, a la mujer prometida de un duque, aunque haya una reflexión sobre la creación teatral como liberación personal y muchas referencias literarias e históricas que tratan de dar empaque a la *bioficción*. Sin duda, estas interpretaciones/apropiaciones muy libérrimas, de gusto posmoderno que vuelca sobre el pasado perspectivas muy actuales, vienen inspiradas en *Shakespeare in love* (John Madden, 1998), una inclasificable propuesta de recreación irreverente de una época que establece su propio diálogo realidad/ficción mediante el artificio de una historia de amor imposible entre una joven casadera que llega a hacerse pasar por hombre a fin de conseguir el papel de Romeo y el propio Shakespeare, en el momento de montar la tragedia¹¹.

Otra figura clásica de la literatura española, santa Teresa de Ávila (1515-1582), cuya vida ha sido llevada al cine y, sobre todo, cuenta con la celebrada serie de televisión (1984) de Josefina Molina con Concha Velasco encabezando el reparto, es objeto de atención en dos películas muy diversas. En *Teresa, el cuerpo de Cristo* (2007) el también escritor Ray Loriga se centra en la etapa de la religiosa en el convento de la Encarnación para mostrar las vicisitudes, trampas, incomprensiones y toda suerte de dificultades de una joven que experimenta la pasión mística y tiene que sobreponerse a cuantos la rodean. Con toda probabilidad, hay un componente de proyección de la sensibilidad feminista actual en el diseño del personaje que se quiere retratar –más que biografiar– desde la admiración y la incomprensión a partes iguales. Muy lejos de la hagiografía al uso, el resultado es una película honrada, legítima como proyecto de interpretación y estimable por el esfuerzo en recrear una época con usos y valores tan distantes, pues “sabe superar las dificultades de transmitir conjuntamente un contexto histórico muy preciso, una personalidad muy fuerte y un misticismo que empapa toda la obra, para lo cual recurre a una puesta en escena de una riqueza plástica y una utilización singular de los textos teresianos que adquieren una fuerza expresiva muy interesante”¹².

¹¹ Esta cinta también inspira *Anonymous* (Roland Emmerich, 2011) que lleva a cabo una muy plausible interpretación de la personalidad de Shakespeare haciendo de él un noble inglés testigo directo de los entresijos (ambiciones, traiciones, crueldades...) de la monarquía y, por tanto, alguien cualificado para escribir unas obras teatrales que constituyen auténticas crónicas sobre los mecanismos del poder.

¹² HUESO, Ángel Luis, “La imagen y la presentación del mundo interior. El cine hagiográfico”, en CAMARERO, Gloria (ed.), *Vidas de cine. El biopic como género cinematográfico*, T&B Editores, Madrid, 2011, p. 206.

Poco antes de este título, se intenta profundizar en la personalidad de Teresa de Cepeda y Ahumada en *Teresa, Teresa* (Rafael Gordon, 2003) a través de un formato bien distinto de la ficción de los anteriores. Guionista y director, Gordon se vale de un falso programa de televisión donde, en la actualidad, una periodista caracterizada como moderna y un punto frívola entrevista, gracias a un viaje en el tiempo propiciado por la realidad virtual, a la santa abulense con el resultado de la sorprendente mostración de una personalidad que trasciende su época gracias a su sencillez y sus convicciones, y de un fuerte contraste entre dos épocas. La dramaturgia teatral, con un diálogo no exento de emoción debido a su autenticidad, soporta perfectamente su paso al cine en una película que atiende más a la personalidad y las ideas y valores de Teresa que a su devenir biográfico. Rafael Gordon había filmado en 2000 el monólogo *La reina Isabel en persona*, que es un supuesto autorretrato de Isabel la Católica (1451-1504) que hace un repaso a su vida, llena de poder, pero también de soledad e incomprensión, y del tiempo de cambio que le tocó vivir, a caballo entre el Renacimiento y la Edad Moderna. Dada la naturaleza de este proyecto, el monólogo no puede condensar una biografía o unas memorias por lo que el film se decanta por el (falso) autorretrato que es, en realidad, una hermenéutica desde la sociedad actual de la figura de la reina, lo que también sucedía en *Teresa, Teresa*.

A la hija y sucesora frustrada de esta monarca dedica Vicente Aranda *Juana la Loca* (2001), un drama apasionado que interpreta los datos históricos sobre Juana I de Castilla (1449-1555) en clave bastante actual al poner en cuestión la locura de la reina, que se venía justificando como fruto de la relación tempestuosa de amor, infidelidades y desamor con su esposo Felipe de Habsburgo, según toda una tradición histórica y literaria que se resume en el popular drama de Tamayo y Baus *Locura de amor* (1855) –llevado al cine por Juan de Orduña en 1948– enmarcado en la visión del Romanticismo en la que también se inscribe el cuadro de Francisco Pradilla (1877) del Museo del Prado. Sin negar del todo la enajenación mental, aunque más que como loca viene caracterizada como una rebelde y luchadora mujer enamorada que no renuncia al amor de su marido, el guión de Aranda y Antonio Larreta pone de relieve la intriga política y la lucha por el poder como claves de la defenestración de la monarca, relegada por su padre y su esposo en la sucesión de Isabel la Católica y recluida en Tordesillas desde temprana edad hasta su muerte, casi medio siglo después. El relato viene conducido por una voz *over* que proporciona información precisa sobre el marco histórico y se articula como los recuerdos de la reina ya anciana y bosqueja una mujer moderna en su empeño por hacer valer sus derechos frente al patriarcado de la época y por exigir a su esposo el compromiso de fidelidad matrimonial.

En la biografía fílmica *El Greco* (Yannis Smaragdis, 2007), con participación española del 20 por ciento en la producción, que reconstruye la trayectoria del pintor cretense Doménikos Theotokópoulos (1541-1614) se utiliza la voz en *off* del protagonista absoluto para recrear, en orden cronológico, una muy convencional vida de artista que contrapone la genialidad e incompreensión del sujeto y su espíritu de libertad frente a los estilos estéticos, el poder dominante o la moral de la época. La biografía, basada en la novela *El Greco, pintor de Dios*, de Dimitris Siatopoulos, pivota sobre dos ejes, uno de tipo personal sentimental y el otro profesional ideológico. El primero se recrea en las historias de amor con Francesca y con Jerónima de las Cuevas, con quien tuvo un hijo; el segundo es la relación del Greco con el sacerdote Niño de Guevara, a quien conoce en el taller de Tiziano y se convierte en su mecenas, y el desencuentro posterior cuando Guevara es Gran Inquisidor. La película amplifica el enfrentamiento entre estos dos personajes y hace de ello paradigma de la tensión de la libertad y modernidad de la creación artística y del pensamiento frente al oscurantismo, el dogmatismo y el autoritarismo; una tensión eficaz desde el punto de vista dramático, pero de escasa consistencia histórica cuando sabemos que, sobre todo en su última etapa, El Greco estuvo al servicio de la Contrarreforma con una pintura apologética del catolicismo romano¹³. De nuevo se proyecta sobre el pasado una preocupación contemporánea o se distorsionan los datos históricos en aras de una dramatización manipuladora.

3. Lorca, Buñuel, Dalí

Una atención muy especial en el cine español reciente ha recibido la Generación del 27 con la tríada formada por Federico García Lorca, Luis Buñuel y Salvador Dalí, tres creadores singulares, muy diferentes entre sí y pertenecientes a tres ámbitos artísticos diversos (literatura, cine y artes plásticas), aunque estrechamente unidos por una relación de amistad y de complicidad juvenil

¹³ Así queda subrayado, por ejemplo, por Pedro Miguel Lamet en su crítica: “Que Doménikos llegue aparecer como una víctima de la Inquisición, cuando sus dos enfrentamientos históricos con la Iglesia se redujeron a un interrogatorio sobre la longitud de las alas de los ángeles y a un descontento del cabildo catedralicio sobre los personajes que aparecen en *El Expolio*, no se debe a otra razón que a la necesidad imperiosa de presentar a su compatriota como casi un santo, un héroe nacional de Creta. En realidad se unió con su pintura a la corriente de la Contrarreforma, por ejemplo en su insistencia de pintar a la Virgen”. Véase Equipo Reseña, *Cine para leer 2008, (julio-diciembre)*, Mensajero, Bilbao, 2009.

en su etapa de formación en la Residencia de Estudiantes. No es de extrañar si se tiene en cuenta la considerable difusión de los trabajos de ensayistas como Agustín Sánchez Vidal o Ian Gibson, que han escrito por extenso sobre cada uno de ellos y sobre sus relaciones¹⁴. Las aportaciones que realiza el cine español en este período (2000-2010) se suman a una filmografía ya amplia sobre estos personajes; cabe considerar que la insistencia se debe a cierto *revival* de la cultura de la República en este comienzo del siglo.

En *A propósito de Buñuel* (2000), estrenado con ocasión del centenario del cineasta aragonés, José Luis López-Linares y Javier Rioyo profundizan en la compleja e insobornable personalidad de este artista, reivindicador de la libertad, fustigador de las convenciones sociales y permanente polemista con el catolicismo. Se valen de sustanciosas entrevistas a gente que lo conoció –sesenta y nueve testimonios entre los que se encuentran los de Paco Rabal, Michel Piccoli, Ángela Molina, Carole Bouquet, Carlos Saura, sus hijos...–, fragmentos de sus películas bien elegidos por manifestar aspectos de su personalidad, imágenes de los propios archivos familiares, pasajes de sus memorias *Mi último suspiro...* en un trabajo que, más que interesarse directamente por su cine o por la biografía profesional, recorre su evolución vital desde una Calanda de raíces medievales hasta las vanguardias artísticas y el posterior reconocimiento mundial. Menor interés tiene *El último guión* (Javier Espada, 2008) donde el hijo mayor del director, el también cineasta Juan Luis, y el guionista Jean Claude Carrière hacen un viaje por las ciudades en que vivió Buñuel (Calanda, Zaragoza, Madrid, París, Nueva York, Los Ángeles, México) y rememoran diversos sucesos, la mayor parte de ellos de carácter anecdótico, que pueden contribuir a conocer mejor al cineasta inmortal. Se acompaña este periplo con imágenes de archivo de los años veinte y treinta y algunos fragmentos de filmes del director aragonés, pero no se incluye ningún testimonio del propio Buñuel o de sus contemporáneos. Todo lo que cuenta el hijo parece información de segunda mano, obtenida a través de amigos o de libros; más convincente resulta el testimonio del guionista, que se limita a vivencias personales. Ni uno ni otro ofrecen una perspectiva nueva o algún dato de interés¹⁵.

¹⁴ Cfr. SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 1988 y GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí: el amor que no pudo ser*, Plaza y Janés, Barcelona, 1999.

¹⁵ Estos dos títulos se pueden enmarcar dentro de un ciclo más amplio que el cine español ha dedicado a nuestros cineastas o a temas y géneros cinematográficos y del que forman parte también la crónica del Nuevo Cine Español *De Salamanca a ninguna parte*, Chema de la Peña, 2002), el díptico de Carlos Benpar *Cineastas contra magnates* (2004) y *Cineastas en acción* (2005),

En *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (2001) Carlos Saura lleva a cabo una particular recreación de la personalidad de Luis Buñuel y, en particular, sus años de juventud y la amistad con Federico García Lorca y Salvador Dalí. Con clara voluntad de ensayo, es una ficción basada en hechos reales que trata de reconstruir no sólo sucesos comprobables, sino los mundos interiores, las obsesiones, demonios familiares, sueños y pesadillas del trío protagonista. El relato, articulado en tres niveles, pone en escena a un Buñuel anciano que imagina una película donde unos actores encarnan a Lorca, Dalí y él mismo en sus andanzas por Toledo en los años veinte. La realidad no sólo viene filtrada por esos niveles que producen una distancia, sino también por los tiempos correspondientes a cada uno y, sobre todo, por las fantasías y sueños/pesadillas introducidos como mecanismo psicoanalítico capaz de revelar elementos de la personalidad de los protagonistas. Entre esas fantasías está el viaje iniciático en busca de la Mesa del Rey Salomón que lleva al trío por unos mundos subterráneos en pos de un tesoro capaz de proporcionarles una sabiduría extraordinaria. El final ensayístico evoca la muerte y destrucción de la guerra civil española y el holocausto nazi. Realidad e historia, imaginadas más que reconstruidas, y preeminencia de los mundos interiores sobre los externos, básicamente mostrados a través de las referencias culturales (cuadro de *La mujer barbuda*, tumba del cardenal Tavera, robot de *Metropolis*, etc.) son las claves de este ensayo biográfico-histórico.

También hay voluntad de ensayo en el largometraje hispano-británico¹⁶ *Sin límites-Little ashes* (Paul Morrison, 2008) que recrea las relaciones entre los tres artistas en la Residencia de Estudiantes y, en particular, los encuentros y desencuentros entre Lorca y Dalí. Aunque inspirada en las memorias de Dalí

el documental de entrevistas a actores *Hécuba, un sueño de pasión* (Arantxa Aguirre y J.L. López Linares, 2006), el documental *Los abanicos de la muerte* (Luis Miguel Alonso, 2009) sobre las reacciones del retrato de los Panero en *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976), y películas que podían figurar por derecho propio en este ciclo de cine biográfico español, pero que he preferido dejar para un tratamiento más detenido, como *Memorias de un pelicularo* (Javier Caballero y Luis Mamerto López Tapia, 2005) sobre Eduardo García Maroto, el retrato de un viejo y comprometido actor norteamericano *Goodbye America* (Sergio Oskman, 2006), la entrevista a Fernán-Gómez *La silla de Fernando* (Luis Alegre y David Trueba, 2006), y los homenajes *Pablo G. del Amo, un montador de ilusiones* (Diego Galán, 2005), *El último truco: Emilio Ruíz del Río* (Sigfrid Monleón, 2008), a Elías Querejeta *El productor* (Fernando Méndez-Leite, 2007) y a Berlanga *Por la gracia de Luis* (José Luis García Sánchez, 2009).

¹⁶ Dirigida por un británico y rodada en inglés –aunque con mayoría de actores españoles: sólo el posteriormente famoso por la saga *Crepúsculo* Robert Pattinson como Dalí y Matthew McNulty como Buñuel son angloparlantes– es producción española (70%) y del Reino Unido (30%). Estrenada de tapadillo en 2009, con menos de 30.000 espectadores en las salas.

—según explicita el rótulo final— no cabe duda de que hay mucha elaboración subjetiva y especulación sobre cuál pudo ser esa relación y de qué naturaleza a lo largo de los años: se esboza una hipótesis sobre la sexualidad ambigua de Dalí y sobre la atracción que por él sintió Federico, además de subrayar la transformación que experimenta el pintor a raíz de su relación con Gala y la distancia ideológica entre ellos a propósito del compromiso de Lorca con la República. La reconstrucción del asesinato del poeta profundiza en ese desencuentro que, según este filme, Dalí vivió como un fracaso, pues habría estado enamorado secretamente de Federico a lo largo de toda su vida.

Las circunstancias precisas de la detención y asesinato de Federico García Lorca son el tema central y prácticamente único del documental *Lorca, el mar deja de moverse* (Emilio Ruiz Barrachina, 2006). Este suceso, silenciado demasiado tiempo por el franquismo y convertido en arma arrojadiza a propósito de la excavación de la fosa común donde se ubica su cadáver, está reconstruido con rigor a través de los testimonios de protagonistas o sus familiares (Pepín Bello, Manuel Fernández Montesinos, Laura García Lorca, Luis Rosales e hijos) y de historiadores especializados (Paul Preston, Ian Gibson), además de escritores y artistas (Félix Grande, Luis María Anson, Rafael Amargo, etc.) con algún conocimiento más o menos fundamentado. La única licencia que se permite es la utilización de algunos fragmentos de la serie de televisión *Lorca, muerte de un poeta* (Juan Antonio Bardem, 1987) como ilustración de los testimonios.

Sobre una supuesta supervivencia de Lorca al fusilamiento de Vézar especula el relato de historia-ficción *La luz prodigiosa* (Miguel Hermoso, 2002), basado en la novela homónima de Fernando Marías. Se narra cómo Galápagó (Lorca) es recogido por un pastor llamado Joaquín y luego entregado en un convento de monjas; y, ya en los años ochenta, el encuentro entre ambos cuando el poeta se ha convertido en un deteriorado vagabundo, olvidado por todos, que sufre por los recuerdos. Sin mayor interés en cuanto a la recreación histórica, queda subrayado cómo la condena a vivir con un trastorno psíquico grave resulta más cruel que la propia condena a muerte; con ello el director parece reivindicar la memoria del asesinato de Lorca y subrayar la inhumanidad de esa muerte.

En el libro *Mar de lunas* (2011) Rafael Utrera hace una catalogación exhaustiva de la filmografía sobre Lorca, incluidas las películas inspiradas en su obra literaria. Además de las indicadas, en el largo experimental *Un perro llamado Dolor* (2002) el cantautor Luis Eduardo Aute indaga en la relación entre Lorca, Dalí y Buñuel en una fantasía con dibujos en blanco y negro prácticamente sin diálogos, aunque con una banda sonora muy rica. La filmografía sobre Salvador Dalí incluye, en este período, el documental sobre su relación

con el cine *Dalimatógrafo* (Tito Álvarez de Eulate, 2004) que profundiza en sus diversos trabajos como guionista con Buñuel, como figurinista y decorador con Alfred Hitchcock o el corto de animación *Destino* para Walt Disney; y la producción para televisión *Dalí, être Dieu* (Sergi Schaaff, 2002), un largometraje de ficción que hace referencia a la ópera escrita por el pintor y plantea, más allá de la biografía, una reflexión sobre su personalidad a través de su obra¹⁷.

Complementariamente, dos trabajos abundan en personajes que han conocido a los tres amigos de la Residencia de Estudiantes. *Pepín Bello: inspirando a los genios* (Tomás Studer, 2008) reconstruye la vida de este aragonés, centenario superviviente de la Residencia, mediante su testimonio y el de quienes han tenido relación con él (Ian Gibson, Agustín Sánchez Vidal, Laura García Lorca). El documental *Gala. Elena Dimitrievna Diakonova* (Silvia Munt, 2003) indaga en esta figura central para comprender a Salvador Dalí; lo hace con el procedimiento tradicional de entrevistas a personas que tuvieron relación con ella y con la lectura de textos (cartas, fragmentos de libros) que ayudan a describirla; pero también emplea métodos más heterodoxos como el testimonio de una echadora de cartas filmada en vivo que va dando cuenta de la personalidad de la rusa conforme los naipes dictaminan, de un morfopsicólogo que describe rasgos de su identidad y comportamiento sexual a partir de los rasgos físicos del rostro y de las conversaciones y opiniones del equipo de rodaje en las sobremesas de sus sesiones de trabajo, que debaten a partir de la documentación obtenida y aventuran hipótesis sobre las lagunas del conocimiento.

Otro miembro importante de esta generación¹⁸ es el artista canario Óscar Domínguez (1906-1957) a quien se dedica *Óscar, una pasión surrealista* (Lucas Fernández, 2006). Se trata de una ficción que contrapone una historia del presente, protagonizada por Ana (Victoria Abril), nieta de Manuel Piedrahita, un músico amigo del pintor, acerca de la búsqueda de un valioso cuadro, y retazos de la vida del artista, tanto en su isla de Tenerife como en París. Ana acaba de cumplir cuarenta años, tiene un novio cocainómano y sufre un intento de suicidio del que se repone con la ayuda de su amiga Eva; la visitan dos tipos en nombre de un museo que prepara una exposición sobre Óscar Domínguez y buscan un cuadro que pudo pertenecer al abuelo de Ana. Esta viaja a la casa familiar de Tenerife y llega a localizar el cuadro, pero su vida se va deteriorando en una bajada a los infiernos que termina con el suicidio finalmente consu-

¹⁷ No tan lejanas en el tiempo son *Dalí* (Antoni Ribas, 1991) y *Muerte en Granada* (Marcos Zurinaga, 1996).

¹⁸ Al igual que el protagonista de la miniserie *Viento del pueblo: Miguel Hernández* (José Ramón Larraz, 2002, Canal 9).

mado. De la vida del pintor surrealista se muestran retazos de su infancia, sus años jóvenes en París y su amor con Roma, una bella judía fusilada durante la ocupación nazi, el regreso a España durante la República y la amistad con Eduardo Westerdahl, el golpe de Franco y la marcha a París para ponerse a salvo de represalias, la amistad con André Breton y Picasso, su matrimonio y el deterioro físico hasta su ingreso en un psiquiátrico donde conoce al músico Piedrahita, y el desenlace final abriéndose la venas. Los dos niveles del relato no presentan el habitual engarce de un narrador interno o de un proceso de desvelamiento del pasado, sino que se entrelazan con la búsqueda del cuadro y, sobre todo, con el tema de la personalidad compleja y enferma, incomprendida y maldita, con tendencias suicidas para quien la muerte resulta liberadora: un tipo de personalidad común a Ana y a Óscar, los dos protagonistas paralelos del relato. La película apenas profundiza en la creación artística en sí misma, se limita a cultivar el tópico del malditismo en su protagonista. Pero tienen buen cuidado de mostrar el contexto histórico de la violencia de los fascismos y del clima cultural del París del círculo surrealista.

4. Reivindicaciones y homenajes

Haciendo hincapié en una perspectiva de reivindicación y homenaje, la biografía en cuanto narración del devenir existencial queda muy en segundo plano –y hasta se eclipsa por completo– en beneficio de un retrato entusiasta que pondera la admiración suscitada por la personalidad del retratado en diversas personas próximas por razones profesionales o personales, o se lleva a cabo una exposición encomiástica de las cualidades (humanas, artísticas, políticas) del homenajeado. Esta perspectiva, también presente en los filmes indicados en el punto anterior sobre creadores de la Edad de Plata de la cultura española, se ha cultivado más en las figuras de escritores, pintores, cineastas o artistas en general, lo que explica también la adscripción a este grupo de algunos títulos comentados más adelante sobre músicos.

En *Los fantasmas de Goya* (Goya's Ghosts, 2006) el guionista Jean-Claude Carrière y el director Milos Forman toman la figura del pintor aragonés para reivindicarlo como retratista de la intolerancia religiosa y política en la serie de *Caprichos* y del cainismo y la crueldad en *Los desastres de la guerra*. Hay una particular crítica a la reacción monárquica que ahoga la pulsión liberal llegada con la guerra de la Independencia. No hay interés biográfico, sino que la figura de Goya aparece comprometida con la tolerancia, tanto en su obra gráfica como en la ficción ideada en la que el pintor defiende a la familia de su amigo Bilbatúa, cuya hija Inés ha sido obligada bajo tortura a declararse judaizante y posteriormente le arrebatan el hijo engendrado tras los abusos

sexuales que ha sufrido. Esta película se suma a una filmografía ya amplia¹⁹, que tiene en fechas anteriores a la época de nuestra selección de títulos dos estrenos tan relevantes como *Volavérunt* (Bigas Luna, 1999), adaptación de la novela de Antonio Larreta con libérrimas recreaciones sobre la duquesa de Alba, y *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999), una especie de ensayo sobre la personalidad del pintor que narra en primera persona episodios de su vida y aporta opiniones sobre pintura. En la citada *Un perro llamado Dolor* se dedica uno de los retratos al pintor aragonés, con sus fantasmas interiores y la relación con la maja desnuda.

La condición de homenaje al hispanista británico Gerald Brenan (1894-1987) de *Al sur de Granada* (Fernando Colomo, 2003) queda puesta de manifiesto con el rótulo final: “Esta película está libremente inspirada en su vida [de Brenan] y pretende ser un tributo a quien demostró una enorme comprensión y simpatía por el carácter español”. Pero ello se consigue sólo parcialmente, pues no se glosa ni la vida ni la obra del hispanista; el interés está en mostrar el contraste de quien desde la Inglaterra más cosmopolita del grupo de Bloomsbury se sumerge en la España rural de principios de siglo, el sistema caciquil de la época, los usos y costumbres de la Andalucía profunda, las supersticiones, la pervivencia del derecho de pernada, la fascinación por cierto primitivismo o jipismo *avant la lettre*... que tienen mucho más interés que las episódicas relaciones de Brenan con una joven marginal del pueblo y su rechazo a recibir una herencia a cambio de casarse con otra.

Prácticamente a la misma generación de Brenan pertenece la pensadora malagueña María Zambrano (1904-1991) protagonista de *María querida* (José Luis García Sánchez, 2004), una ficción sobre una joven realizadora de televisión (María Botto) que, tras entrevistar a Zambrano (Pilar Bardem) con motivo de la concesión del Premio Cervantes (1988), decide hacer un largometraje sobre esta filósofa discípula de Ortega y Gasset y sobre la generación de mujeres emancipadas de la República con protagonismo en la vida cultural, política o social. Mediante material de archivo, gráfico y sonoro, se reconstruye el marco de esta vida y las ideas de la pensadora se exponen a través del diálogo que, en tiempo presente, mantienen la periodista y Zambrano; con este procedimiento se tiene la libertad de la ficción para vehicular ideas comprobadas de la filósofa al tiempo que se hace un retrato de su persona en un ambiente de cotidianidad. En cuanto mujer, republicana y exiliada, el homenaje a la filósofa es una reivindicación de toda la generación de intelec-

¹⁹ Cfr. ÁGUEDA VILLAR, Mercedes, “Goya en el relato cinematográfico”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n.º 23, 2001, pp. 67-102.

tuales y personas de la cultura que alumbraron una nueva España en los años treinta y fueron proscritos por la dictadura de Franco, como sucede con la diputada feminista a quien se dedica la miniserie *Clara Campoamor: la mujer olvidada* (Laura Mañá, 2011).

Antes que una biografía la coproducción luso-hispano-brasileña *José y Pilar* (Miguel Gonçalves Mendes, 2010) es un retrato del premio Nobel de Literatura José Saramago (1922-2010) a través de la actividad pública desarrollada en los últimos cuatro años de su vida; aparece con su esposa Pilar del Río en diversos viajes a congresos, homenajes, inauguraciones, presentaciones de libros, entierros, etc., y en la residencia de la isla de Lanzarote, donde la pareja tiene la ilusión de construir una biblioteca. Se desgranar recuerdos biográficos, pero, sobre todo, los principios filosóficos y las convicciones sobre literatura y política que han regido su vida; en varios momentos se intercalan hasta la fusión las palabras y las ideas de Pilar y José, y el protagonismo de ella es creciente a lo largo del documental.

Cierto retrato de la España casposa de los sesenta está presente en *El gran Vázquez* (Óscar Airbar, 2010), la peculiar biografía del dibujante de historietas Manuel Vázquez Gallego (1930-1995), autor de las tiras protagonizadas por Anacleto, el tío Vázquez, las hermanas Gilda, la familia Cebolleta, Angelito, la familia Churumbel y la abuelita Paz. Con más ternura que acidez, pero sin caer en la biografía acrítica, la película esboza la vida de un pícaro, superviviente profesional, bohemio, tarambana, embaucador... que tima a sus jefes, miente con la muerte de su padre, deja deudas por doquier, practica la bigamia o alecciona a su hijo acerca de cómo sacarle el dinero a la gente. En una vida tan aventurera no es fácil distinguir realidad y ficción, sobre todo cuando el protagonista se convierte en leyenda y a las historias que circulan sobre su vida se van adhiriendo elementos fantasiosos; el propio historietista ha fabulado sobre su biografía en tiras como “Los cuentos del tío Vázquez” y “La Historia ésa, vista por Hollywood” donde proyecta elementos biográficos debidamente distorsionados²⁰. Pudiera ser que en su infancia madrileña hubiera conocido a Wenceslao Fernández Flórez y Enrique Jardiel Poncela. El tratamiento cinematográfico emplea con inteligencia elementos de la historieta, tanto en el

²⁰ La película se cierra con unos rótulos que vienen a completar el retrato entre la realidad y la leyenda mostrado hasta entonces: “Estuvo encarcelado en dos ocasiones más, una por bigamia y otra por problemas con Hacienda”, “Mantuvo relaciones estables con siete mujeres que le dieron 11 hijos” y “Unos días antes [de morir Vázquez], fingiendo un suicidio, consiguió de su último editor un adelanto a cuenta de sus ventas después de muerto, algo que hasta el momento sólo han logrado el propio Vázquez y Fiodor Dostoievsky”.

diseño de producción, con una ambientación, vestuario y fotografía que beben de la esquematización y el sesgo fantástico del cómic, como en la interacción entre los personajes reales y los creados por Vázquez, que cobran vida desde las viñetas. El reparto también ha buscado en las figuras de Santiago Segura, Enrique Villén y Álex Angulo unos tipos muy adecuados para el cómic.

5. *Del cine del yo a raros y curiosos*

Una perspectiva aún más plural adquieren películas como las indicadas a continuación, que oscilan entre la reconstrucción biográfica y/o de la personalidad de un sujeto a partir de un episodio que focaliza el conjunto y funciona como sinécdoque a la recreación poética de una biografía trufada de sucesos cuasilegendarios o la forma de biografía familiar que es la singular pieza de cine doméstico *Un instante en la vida ajena*. Este título se enmarca dentro de un *cine del yo* o relatos en primera persona cuya relación con la biografía es compleja²¹; en la autobiografía fílmica la presencia o ausencia en las imágenes del sujeto refleja la contradicción y hasta la utopía de un discurso de naturaleza especular, donde se filma el yo desde el yo. Por su parte, el diario escrito es la forma espontánea e impresionista de cine autobiográfico que habla tanto del yo como del mundo o, por mejor decir, se sitúa en el centro de la relación dialógica entre el cineasta y la realidad concebida en sus múltiples dimensiones, desde lo concreto y anecdótico a lo más abstracto, desde lo actual al pasado evocado o al futuro deseado, desde el ámbito familiar a la sociedad global.

Un formato bastante novedoso es la reconstrucción biográfica que supone *Un instante en la vida ajena* (José Luis López-Linares, 2003) con la edición –montaje, pero, sobre todo, selección– del material de cine doméstico de Madronita Andreu, quien estuvo filmando a lo largo de más de medio siglo bodas, viajes, vacaciones, comidas, paseos, juegos con niños y todo tipo de acontecimientos familiares. Las decenas de bobinas en 16 mm sin sonido son montadas con el testimonio de un ayudante a quien Madronita explicó los pormenores de sus filmaciones incluido en una banda sonora también enriquecida con canciones de las diferentes épocas. Predominan los sucesos lúdicos y festivos en un entorno estrictamente familiar, con la excepción de un fragmento de viaje a África que podría adscribirse al cine etnográfico y de unas imágenes bastante circunstanciales sobre el asesinato de Robert Kennedy,

²¹ Véase el capítulo de CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén, “Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta”, en MARTÍN GUTIÉRREZ, Gregorio (ed.), *op. cit.*, pp. 101-120.

pero ello no impide apreciar la capacidad de esta propuesta para ilustrar los estilos de vida, la moda, las relaciones sociales... y, sobre todo, la mirada de un miembro de la burguesía catalana a lo largo de varias décadas del siglo XX, una mirada que va constatando también las transformaciones sociales, como ponen de relieve los fotogramas sobre los jipis vistos entre la extrañeza, la curiosidad y la incompreensión por esta mujer cuyo mundo, a finales de los sesenta, parece en declive. Prácticamente la misma época y ámbito barcelonés es el marco de las biografías de sus padres evocadas por el cineasta Luis Miñarro en *Familystrip* (2010) en una larga entrevista (retrato fílmico) mientras un artista realiza un retrato pictórico del matrimonio.

También utiliza material reciclado de cine doméstico el documental *El perro negro. Stories from the Spanish Civil War* (Péter Forgács, 2005). Se trata de filmaciones de Joan Salvans y Ernesto Díaz Noriega de los años treinta y de la Guerra Civil a las que se añade una banda sonora con leves efectos que simulan sonido diegético y una voz over de carácter explicativo sobre los acontecimientos históricos; sólo en cuanto filmaciones domésticas se puede considerar cine biográfico, pues su mayor interés está en la crónica de una época. Entre el documental y el ensayo fílmico *La niebla en las palmeras* (Carlos Molinero y Lola Salvador, 2005) se articula en seis capítulos con nombres de quarks; la voz en *off* dramatizada que conduce el relato corresponde a la hija del físico y fotógrafo asturiano Santiago Bergson (1905-¿?) cuya vida se reconstruye con fotos y filmaciones de archivo. El trasfondo de las guerras y la muerte o desaparición de Bergson se relacionan con las imágenes deterioradas al borde de la desintegración, en un discurso que envuelve lo más real de la física con potentes metáforas. Esta particular biografía proporciona unos apuntes sueltos y, muy filosóficamente, se plantea preguntas sobre la identidad, la existencia y la huella del personaje, que siempre permanece en la sombra. Con el mismo esquema de indagación sobre un familiar, la cineasta Carla Subirana se plantea en *Nadar* (2008) esclarecer la figura de su abuelo, fusilado después de la Guerra Civil, en un documental con algunos fragmentos de ficción que reconstruyen sucesos del pasado, en blanco y negro y con actores; ello le permite un retrato familiar con preguntas sobre la abuela, su padre ausente y la demencia senil diagnosticada a su madre. Con la presencia del dibujante Miguel Gallardo y de su hija autista, *María y yo* (Félix Fernández de Castro, 2009) es un documental que busca el efecto lupa de ampliar una realidad marginal para proporcionarle un lugar en nuestra agenda, otorgar estatus de persona a seres humanos cuyas condiciones de vida incomodan por desconocidas.

El cine español más próximo al diario o la autobiografía²² consta de relatos donde coinciden el narrador cinematográfico y el narrador intradiegetico, es decir, donde se hace presente el cineasta en el propio texto fílmico. Así sucede en el viaje a sus orígenes de la localidad soriana de Aldeaseñor de la cineasta de *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004), que trata de levantar acta de la decadencia de su pueblo natal –con una muerte anunciada, pues sólo cuenta con 14 habitantes, ya ancianos– en paralelo con la decadencia física de un pintor navarro que se está quedando ciego. Ella no aparece en pantalla ni se refiere específicamente a su vida, pero es evidente la cercanía emocional de su mirada que proporciona espesor a un relato que, básicamente, es una reflexión sobre el tiempo en sus múltiples dimensiones²³. Otros viajes de cineastas con cámara en ristre son los de Ricardo Iscar en *Postal desde Buenos Aires* (2008) y José Luis Guerín en *Guest* (2010); en ambos casos, la realidad es seleccionada, observada, descrita, interpelada... desde una mirada personal, pero apenas hay en las películas proyección de la personalidad del director, por lo que la condición biográfica es muy escasa.

El díptico de Ventura Durall *Las dos vidas de Andrés Rabadán* (2008) y *El perdón* (2009) se ocupa del tipo encarcelado en 1994, acusado de haber asesinado a su padre con una ballesta y de haber provocado el descarrilamiento de tres trenes. Considerado enfermo psiquiátrico permanece recluido con una condena de veinte años, aunque los médicos que evalúan su estado no parecen llegar a un diagnóstico sobre el grado de curación; en prisión se enamora de una funcionaria que abandona ese trabajo y se compromete con él. Esta biografía fílmica mantiene una distancia hacia el personaje y proporciona más preguntas que respuestas, como corresponde a unos hechos bastante incomprensibles. La primera de ellas se sitúa en la recreación de ficción, con actores que interpretan un guión que reconstruye con mayor o menor fidelidad los hechos reales y con la habitual libertad para los detalles, más imaginados que verificados; la opción de *El perdón* es complementaria, pues se sitúa en el documental de entrevistas, testimonios y material de archivo que habla con exactitud desde los hechos probados.

Se aparta manifiestamente de la perspectiva biográfica y de la recreación histórica un tipo de película como *Manolete* (Menno Meyjes, 2008) que se limita a mostrar la relación tortuosa y apasionada del torero con una mujer

²² Hay una completa relación de obras de este cine, incluidos cortometrajes, aquí no considerados, en CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén, “El cine autobiográfico en España: una panorámica”, *RILCE*, n.º 28, vol. 1, 2012, pp. 106-125.

²³ Así lo observa atinadamente CUEVAS, Efrén, *ibidem*, p. 114.

tachada de prostituta y rechazada por su entorno, y a recrear en detalle la última faena en la plaza de Linares, con montaje paralelo que subraya la peculiar relación entre el sexo y la muerte de los toreros, ejemplificada por el cine en otras ocasiones, como *Matador* (Pedro Almodóvar, 1986). En el fondo, *Manolete* –cuyo estreno en España se ha retrasado por motivos legales– busca en la vida real material para un argumento dramático con atractivo, como se supone a los citados temas y al contexto exotizante del toreo durante el franquismo.

Muy limitado, tanto por el más que relativo interés del personaje como por la propuesta cinematográfica que lo soporta, el documental *3055 Jean Leon* (Agustí Vila, 2006) indaga en la existencia del propietario de un restaurante en Los Angeles, frecuentado por gentes del mundo del cine, entre otros muchos, Dennis Hopper, Paul Newman, Robert Wagner –quienes aportan su testimonio– o James Dean y Frank Sinatra. Nacido en Santander en 1926 como Ceferino Carrión, padeció con su familia la guerra civil y la represión de la posguerra; en 1945, tras la muerte de su hermano mayor y del incendio que asoló su ciudad natal en 1941, marcha con su madre a Barcelona y luego huye de España, primero a Marsella y luego a Estados Unidos, adonde llegó escondido en la bodega de un trasatlántico. A los comentarios, siempre elogiosos, pero superficiales, sobre este personaje se añade una especie de dramatización de breves sucesos de su vida a cargo de una compañía aficionada de teatro que ensaya *La gata sobre tejado de zinc*, pero ello no contribuye a desvelar la personalidad del antiguo taxista angelino con licencia 3055 llamado Jean Leon, luego afamado viticultor en el Penedés²⁴. La misma perspectiva de tributo público tiene el homenaje de marcado carácter didáctico *Ángel Nieto 12+1* (Álvaro Fernández Armero, 2005), un documental con entrevistas y conversaciones, tanto de profesionales como de familiares, e imágenes de archivos de las carreras del campeón de motociclismo comentadas por él mismo.

6. *Músicos: la fascinación del ídolo*

Un grupo particular de biografías fílmicas está dedicado a figuras de la música y, en general, del mundo del espectáculo. *Llach. La revolta permanent* (Lluís Danès, 2006) retrata al cantautor catalán a partir de los sucesos del 3 de marzo de 1976 en Vitoria que inspiran su *Campanades a mort*, una de las

²⁴ La web de la bodega www.jeanleon.com (visitada 20-12-11) amplía la información biográfica.

canciones emblemáticas de la época, y está realizado con ocasión de un recital de Llach que conmemora el 30º aniversario de aquellos hechos. El retrato parcial de Lluís Llach forma parte de un ciclo donde también figuran la ficción Camarón (Jaime Chávarri, 2005) y el documental-ensayo *La leyenda del tiempo* (Isaki Lacuesta, 2006) con el célebre cantaor flamenco como motivo, el homenaje *Sara, una estrella* (José Briz Méndez, 2001), el reportaje *Escenario móvil* (Montxo Armendáriz, 2004) sobre el cantautor extremeño Luis Pastor, *Esta no es la vida privada de Javier Krahe* (Ana Murugarren y Joaquín Trincado, 2005), *Machín, toda una vida* (Nuria Villazán, 2002) o *Morente* (Emilio Ruiz Barrachina, 2011). Sin renunciar a la ambición de una biografía, en el mejor de los casos estas propuestas bosquejan retratos sobre la personalidad artística y, lo que quizá es más importante, sobre los distintos elementos del proceso de creación, desde las motivaciones o las búsquedas a los hallazgos y las influencias²⁵. En el peor, se limitan a un homenaje trufado de loas y opiniones encomiásticas con canciones o músicas intercaladas, como hace *Sara, una estrella*. Modelo de lo primero es *Camarón*, la atildada biografía de Chávarri sobre el cantaor flamenco, realizada según los parámetros de la *biopic* al uso de artista genial que vale tanto por la recreación musical como por la biografía, en la que se omite prácticamente el contexto histórico. En el caso de *Escenario móvil* la figura y las actuaciones del cantautor son el esqueleto argumental para un discurso de mayor entidad, con una perspectiva antropológica, que indaga en los instrumentos, canciones y folclore tradicional extremeño, en el acceso a la cultura de pueblos aislados y en problemas del mismo momento del rodaje (verano de 2003), como los incendios forestales y el desempleo.

En *Lola, la película* (Miguel Hermoso, 2007) se aprecia el esfuerzo por mostrar la personalidad compleja y el contexto histórico y cultural sin caer en la *biografía autorizada*, para lo cual no se hurtan detalles poco halagüeños, como un aborto clandestino o sexo por dinero. Evita el homenaje y la profusión de canciones para centrarse en la fuerte personalidad de la artista, retratada desde su niñez hasta que nace su primer hijo. Se pone de relieve la supervivencia de los artistas populares, de escasa formación y modesta extracción social, sobre todo si son mujeres en las décadas de los 30 a los 50 del siglo XX.

Aunque recrea en buena medida la vida del cantante cubano, *Machín, toda una vida* es, básicamente, un homenaje con actuaciones de diversos cantan-

²⁵ Así sucede también con el documental *La mirada de Ouka-Lele* (Rafael Gordon, 2009) sobre la fotógrafa Bárbara Allende, donde la creación de un gran mural sirve de hilo conductor para trazar su pensamiento estético y su recorrido vital.

tes²⁶ que actualizan temas suyos o dan su opinión sobre el músico. *Caballé, más allá de la música* (Antonio A. Farré, 2003) es un documental biográfico a mayor gloria de la soprano catalana Montserrat Caballé, que comenta su trayectoria artística mientras se suceden las entrevistas a sus allegados en el terreno artístico (Plácido Domingo, Zubin Mehta, Claudio Abbado, Mstislav Rostropovich...) y en el familiar, con su hermano, y celoso representante desde sus comienzos, Carlos Caballé, su marido Bernabé Martín o su hija Montsita, que sigue sus pasos como cantante lírica; se incluyen diversos extractos de sus actuaciones más emblemáticas, pero el director renegó del documental porque en el montaje final el hermano de la cantante suprimió escenas. Menor interés en cuanto biografía tiene el reportaje *Esta no es la vida privada de Javier Krahe* que se limita a engazar fragmentos de actuaciones en vivo y a recopilar testimonios de amigos del cantautor (Joaquín Sabina, Alejandro Sanz, Juan Tamariz, El Gran Wyoming, Rosendo, Albert Pla, Forges, Pablo Carbonell, Fernando Savater, entre otros) para llegar a un más convencido que convincente retrato con resabios hagiográficos.

La tendencia más espectacular e idolátrica se cultiva en televisión con telefilmes muy coyunturales que se sitúan en una perspectiva diversa, entre el reportaje periodístico y el producto televisivo más o menos improvisado con voluntad de competir por la audiencia²⁷. El criterio de la fama o la popularidad –actual o remozada con ocasión de un aniversario– es determinante para poner en pie biografías, tanto *autorizadas* como no, que en gran medida son una traslación a la ficción o una narración dramatizada de los mismos contenidos de cotilleo presentes en revistas del corazón y tertulias televisivas sobre famosos. Ahí están *Marisol* (Manuel Palacios, 2009, A3), *Paquirri* (Salvador Calvo, 2009, T5), *Raphael, una historia de superación personal* (Manuel Ríos San Martín, 2010, A3) u *Hoy quiero confesar* (Antonio Hernández, 2011, A3), sobre Isabel Pantoja. Puede haber un tratamiento más acrítico o institucional en el caso de la Familia Real, como en *Felipe y Letizia* (Joaquín Oristrell, 2010, T5) y en *Sofía* (Antonio Hernández, 2010, A3); pero en otros, no se renun-

²⁶ Sara Montiel, Antonio Canales, Joan Manuel Serrat, Joaquín Sabina, Antonio Gala, Los Piratas, Vieja Trova Santiaguera, Caco Senante, Nancho Novo, Nilo M.C., Cristina del Valle, Rafa Rodríguez, Arathi Martínez, Botafogo, Yoima Valdés.

²⁷ Dejamos al margen series con mayores pretensiones históricas como las estudiadas por RUEDA LAFFOND, José Carlos y CORONADO RUIZ, Carlota, *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*, Fragua, Madrid, 2009; y por LÓPEZ, Francisca, CUETO ASÍN, Elena y GEORGE, Jr., David R. (eds.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2009.*

cia al morbo por mostrar una vida privada no siempre ejemplar, como en *La Duquesa* (Salvador Calvo, 2010, T5), sobre Cayetana Fitz-James Stuart, y en *Tita Cervera, la baronesa* (Joaquín Llamas, 2011, T5).

7. Conclusiones

1. A lo largo de la Historia del Cine se aprecia una evolución de la biografía fílmica, que presenta diversos tratamientos y niveles: la narración del conjunto de la vida de la persona, convertida en protagonista absoluto, tanto en la dimensión personal como en la profesional o pública; el retrato y/u homenaje que da cuenta de la figura al margen de su vida; el retrato familiar o coral: crónica de unos sucesos donde se traza un retrato de personajes individuales o de un grupo significativo por su representatividad de clase social, ideología, etc. Una parte significativa del corpus de películas analizadas viene caracterizada por la condición de homenaje o retrato entusiasta destinado a ponderar las cualidades humanas o profesionales del personaje, cuya biografía estrictamente considerada queda en segundo plano.

2. En las construcciones biográfico-cinematográficas se percibe la tendencia al espectáculo y a la dramatización o el acento en los rasgos más novelescos que se da tanto por la lejanía temporal (en personajes de la Edad Moderna también hay proyección de la mentalidad actual) como en la elección de personajes marginales o de vidas aventureras más cercanos. Buena parte de las biografías del cine español del siglo XXI están centradas en personajes cuya acmé se sitúa entre la República y la Guerra Civil, época histórica que se quiere reivindicar por el compromiso político con los valores democráticos o el esplendor de la llamada Edad de Plata de la cultura española, con la generación del 27 como grupo más representativo.

3. Los mecanismos de enunciación que establecen dos niveles narrativos o dos tiempos en el relato, empleados en *Teresa, Teresa, María querida, Buñuel y la mesa del rey Salomón, La luz prodigiosa* y *Óscar, una pasión surrealista*, sirven como medio de articulación entre ficción y no ficción, para proporcionar una distancia reflexiva respecto a la biografía o subrayar el carácter hermenéutico del relato biográfico. En su arquitectura formal el filme aparece como una indagación entre una instancia investigadora actual que reconstruye el pasado, una entrevista o conversación entre un narrador intradieгético y el personaje biografiado, o como un documental sobre una ficción o una ficción sobre unos hechos documentales.

4. En algunos casos fragmentos de películas de ficción sirven para ilustrar relatos con voz en *off* de hechos reales, de suerte que la ficción funciona como aval o confirmación del testimonio oral; este procedimiento adquiere una

vuelta de tuerca en *Lorca, el mar deja de moverse*, donde se muestran imágenes de una ficción –aunque sea reconstrucción basada en los hechos reales– que se están contando como si fueran documentación de archivo.

5. La inexistencia de suficientes datos sobre detalles o buena parte de la vida del biografiado, así como la relevancia histórica y cultural posterior, explica la existencia de biografías fílmicas que adquieren una deliberada ficcionalización con el propósito de llevar a cabo una interpretación actual. Así sucede con el espíritu de los jóvenes Buñuel, Lorca y Dalí en *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, en la crueldad de la muerte de Lorca en *La luz prodigiosa* o en la vida española de Gerald Brenan en *Al sur de Granada*.

6. A diferencia de otras cinematografías (recuérdense los trabajos de Jonas Mekas, Maya Deren, Kenneth Anger o, más recientemente, Agnès Varda, Chantal Akerman y Naomi Kawase) en el cine español del período considerado no hay obras significativas de cine autobiográfico, diarios fílmicos o un formato similar, pues lo más próximo son crónicas familiares de muy relativa condición biográfica.

Bibliografía citada

- ÁGUEDA VILLAR, Mercedes, “Goya en el relato cinematográfico”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 23, 2001, pp. 67-102.
- BINGHAM, Dennis, *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*, Rutgers University Press, Piscataway, NJ, 2010.
- CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén “Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta”, en MARTÍN GUTIÉRREZ, Gregorio (ed.), *Cineastas frente al espejo*, T&B Editores y Festival de Cine de Las Palmas, Madrid, 2008, pp. 101-120.
- CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (ed.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, Ocho y Medio y Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2010.
- CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén, “El cine autobiográfico en España: una panorámica”, *RILCE*, nº 28, vol. 1, 2012, pp. 106-125.
- CUSTEN, George F., *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*, Rutgers University Press, Piscataway, NJ, 1992.
- GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí: el amor que no pudo ser*, Plaza y Janés, Barcelona, 1999.
- HUESO, Ángel Luis, “La biografía como modelo histórico-cinematográfico”, *Revista de Historia Contemporánea*, nº 22, 2001, pp. 97-115.
- HUESO, Ángel Luis, “La imagen y la presentación del mundo interior. El cine hagiográfico”, en CAMARERO, Gloria (ed.), *Vidas de cine. El biopic como género cinematográfico*, T&B Editores, Madrid, 2011, pp. 195-207.
- LÓPEZ, Francisca, CUETO ASÍN, Elena y GEORGE, Jr., David R. (eds.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2009.
- MARTÍN GUTIÉRREZ, Gregorio (ed.), *Cineastas frente al espejo*, T&B Editores y Festival de Cine de Las Palmas, Madrid, 2008.
- MONTERO, Julio, “La ‘realidad’ histórica en el cine: el peso del presente”, en CAMARERO, Gloria, DE LAS HERAS, Beatriz y DE CRUZ, Vanesa (eds), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Ediciones JC, Madrid, 2008, pp. 163-176.
- MORAL, Javier, “La biografía fílmica como género”, *Actas del II Congreso Internacional Historia y Cine: la biografía fílmica*, Universidad Carlos III de Madrid, 2011, <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/11295>, 12-1-2012.
- RUEDA LAFFOND, José Carlos y CORONADO RUIZ, Carlota, *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*, Fragua, Madrid, 2009.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Diccionario temático del cine*, Cátedra, Madrid, 2004.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, “Parábolas del poder desde la Casa Blanca. La presidencia norteamericana en el cine contemporáneo”, *La Torre del Virrey. Revista de estudios culturales*, 179, 2010/1, 2010, pp. 26-38, http://www.latorredelvirrey.es/libros/libros_2010_1/pdf/179.pdf. 30-7-12.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 1988.
- SECO SERRANO, Carlos, “La biografía como género historiográfico”, en SECO SERRANO, Carlos, *Haciendo historia: homenaje al profesor Carlos Seco*, Editorial Universidad Complutense, Madrid, 1989, <http://digital.march.es/ensayos/fedora/repository/ensayos:40/OBJ>, 30-7-12.
- UTRERA, Rafael, *Mar de lunas*, Patronato FGL-Diputación, Granada, 2011 y mardelunas.com.

WEINRICHTER, Antonio, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, T&B y Festival de Cine de Las Palmas, Madrid, 2004.

WEINRICHTER, Antonio (ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Festival de Cine Documental de Navarra, Pamplona, 2007.