

LA BIOGRAFÍA COMO MODELO HISTÓRICO-CINEMATOGRAFÍCO

Ángel Luis Hueso Montón

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Santiago de Compostela

Afirmar la diversidad de modelos históricos a lo largo de los siglos podría considerarse una obviedad, si no hiciéramos hincapié en que esa variedad de fórmulas responde a planteamientos diferentes de aproximación al pasado vinculados en mayor o menor grado a circunstancias sociales muy precisas. Esta relación entre fórmulas historiográficas y situación social es uno de los factores que deberemos tener siempre presente para poder entender la evolución que ha vivido la Historia en las décadas finales del siglo xx y que nosotros analizaremos, en una de sus aplicaciones, en relación al mundo cinematográfico.

1. El modelo histórico

La biografía es uno de los modelos históricos que mayor perdurabilidad ha tenido a lo largo de los siglos, aunque también es preciso reconocer que ha pasado por grandes altibajos tanto en su utilización metodológica como en la aceptación por parte del público lector.

Si nos remontamos a etapas alejadas cronológicamente, deberemos recordar aportaciones tantas veces citadas como las de Plutarco en sus *Vitae parallelae*, Suetonio en *De viris illustribus* o Vasari a través de *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, que se convirtieron en modelos metodológicos para muchas generaciones de historiadores en ámbitos temáticos muy diferentes. A ello vino a unirse el que esta fórmula fue desarrollada con criterios diferentes a lo largo de muchas centurias¹,

¹ Daniel MADELÉNAT: *La biographie*. París, PUF, 1984.

pero manteniendo en todas las ocasiones un indudable interés para la sociedad a la cual iba dirigida.

Sin embargo, es necesario que ya desde el primer momento en que nos acercamos a este método de trabajo, apuntemos la existencia de una serie de problemas inherentes a la misma estructura biográfica y que siempre afloran al hablar de este género historiográfico. La incidencia del estudio sobre un personaje destacado de la historia ha traído como consecuencia lógica el que se resaltara el carácter solitario del biografiado, lo que viene a conferirle un rasgo de individualismo dentro del flujo histórico en el que se enmarca.

Pero a ello se une la necesidad de alcanzar una cierta exactitud ambiental que enriquezca el conocimiento de la situación histórica en que se desenvolvió el personaje protagonista. Esta circunstancia es la que ha llevado a resaltar² que, para huir de un ensayismo hueco, debemos tener presente el recurso a la documentación más concienzuda posible, lo cual permite el mejor conocimiento posible del ámbito vital en que nos movemos y que de alguna manera justifica nuestra aproximación al pasado.

La ligereza con que en muchas ocasiones se construye la figura biografiada ha sido una de las causas que se ha apuntado con frecuencia para explicar el descrédito en que ha caído este género a nivel historiográfico en determinadas etapas del pasado, puesto que se podía incidir en una excesiva simplificación tanto de los rasgos individuales como colectivos.

Porque no podemos olvidar que una de las grandes aportaciones que se ha podido realizar a través de la concepción biográfica (como apuntábamos anteriormente) es el nexo y equilibrio que debe establecerse entre lo individual y lo colectivo³, de tal manera que ambos aspectos se encuentren perfectamente engrazados en un todo indisoluble, lo cual nos permita a la vez conocer el hombre que estudiamos y comprender con mayor profundidad el momento en el cual desarrolló su actividad pública.

Esta faceta es la que ha sido reafirmada como una de las grandes estrategias de la biografía por historiadores contemporáneos⁴ cuando

² Carlos Seco SERRANO: *La biografía como género historiográfico*, en *Once ensayos sobre la Historia*. Madrid, Fundación Juan March, 1976, págs. 114 y ss.

³ Bianca VALOTA: *Storia e Biografia*, «Storia della Storiografia», n.º 1 (1982), pág. 95.

⁴ Giovanni LEVI: *Les usages de la biographie*, «Annales ESC», n.º 6 (nov.-dic. 1989), págs. 1330-1331.

José Luis GÓMEZ-NAVARRO: *En torno a la biografía histórica*. Madrid, Instituto Universitario Ortega y Gasset, 1998, págs. 14-15.

han hablado de la profunda vinculación entre el estudio del personaje y el contexto, y que ha dado como fruto aquello que se entiende como biografía histórica en su sentido más estricto y rico.

Teniendo en cuenta estas circunstancias es como puede comprenderse perfectamente la doble vertiente de interpretación historiográfica que es apuntada por Madelénat⁵ cuando habla de la perspectiva «hiperbiográfica», en la que se incide en la vida privada llegando hasta los detalles anecdóticos, y las diversas fórmulas históricas en que se relaciona al individuo con la época o con determinadas estructuras sociales (familia, generaciones, etc.).

Sin embargo, no podemos dejar de reconocer que, a pesar de los esfuerzos realizados, muchas de las obras biográficas han aplicado una concepción «fundamentalmente individualista». En ella el personaje central no sólo es visto como alguien con vitalidad propia⁶, sino que llevando esta premisa a sus últimas consecuencias se le considera como elemento motor e impulsor de los acontecimientos históricos.

Este carácter individualizador que gravita sobre la biografía como un peligro permanente ha alcanzado una perspectiva singular en las últimas décadas debido a la incidencia del mundo audiovisual, y en concreto del televisivo, que pone en contacto directo al espectador con los acontecimientos y, especialmente, con la vida de los demás, de la cual se ha hecho un consumidor vicioso⁷. Esto crea un hábito y unas pautas referenciales a la hora de acercarse a la historia y a sus protagonistas que no pueden minimizarse, pero que, a la vez, se convierten en claro ejemplo de la «tiranía de la contemporaneidad» sobre los estudios históricos.

Pero debemos resaltar que, aún en los casos más radicalmente individualistas, subyace una vertiente social en cuanto que el protagonista de la historia es visto como impulsor de los propios acontecimientos; esto se reafirma claramente si no olvidamos el profundo carácter pedagógico que subyace en la mayoría de las biografías⁸, puesto que el personaje es presentado como modelo y símbolo, bien en positivo bien en negativo, para aquellos lectores que se acercan a la historia a través de él. Este carácter modélico será uno de los factores más determinantes

⁵ MADELÉNAT: *Ob. cit.*, págs. 113-114.

⁶ «La biografía quería resucitar al individuo irremplazable, conocer, más que los sucesos, al actor, su situación existencial, su interioridad, sus móviles y los movimientos internos que no abandonan nunca la acción». (MADELÉNAT: *Ob. cit.*, págs. 108-109).

⁷ Sergio ROMANO: *Considerazioni sulla biografia storica*, «Storia della Storiografia», n.º 3 (1983), págs. 116-117.

⁸ ROMANO: *Ob. cit.*, pág. 113.

en la incardinación social de la biografía, puesto que conducirá a una utilización con fines muy concretos (y deberemos recordar la importancia que han adquirido los religiosos y los políticos) por parte de determinadas ideologías, creencias o posturas de vida a lo largo de la historia.

Con una perspectiva muy concreta de este individualismo (y como si fuera una vuelta de tuerca en su aplicación) se puede llegar a hablar de la «biografía modal», en cuanto que el ejemplo individual se trasciende tomándolo como representativo de un grupo social muy concreto, lo cual hace que mediante sus características externas pueda facilitar la aproximación a las situaciones sociales, intelectuales, políticas o económicas de una época o un país⁹. Es necesario reconocer, sin embargo, que en esta situación nos alejamos de forma peligrosa de lo que sería un planteamiento estricto de las claves biográficas, pues éstas son utilizadas únicamente como elementos de partida y no en su pleno sentido.

Todas las reflexiones que estamos realizando sobre el verdadero sentido que debe alcanzar la biografía, han sido sistematizadas en una serie de problemas que deben abordar y superar los autores de este tipo de trabajos a fin de que pueda lograrse la mayor objetividad posible; son los siguientes:

- Problema ético de penetrar en la vida de otra persona.
- Problema de autenticidad, puesto que los investigadores trabajan con fuentes que están dotadas de una gran carga ficcional.
- Problema de centrarse en grandes personajes y
- Problema de la empatía y la objetividad¹⁰.

En el momento actual (es decir en las últimas décadas) la biografía ha entrado en una fase muy interesante, llegando a superar las premisas de una simple moda que podría estar condicionada por las coyunturas de una situación muy concreta y constituyéndose en uno de los modelos literarios e históricos más seductores del cambio de milenio. Esta circunstancia ha sido estudiada en relación a coordenadas históricas más complejas, que de alguna manera responden a la crisis de las llamadas «nuevas historias» y al contexto socio-histórico en que vivimos actualmente¹¹.

⁹ LEVI: *Ob. cit.*, págs. 1329-1330; GÓMEZ-NAVARRO: *Ob. cit.*, pág. 14.

¹⁰ Richard HOLMES: *Biography: Inventing the Truth*, en John BATCHELOR (ed.): *The Art of Literary Biography*. Oxford, Clarendon Press, 1995, págs. 15-25.

¹¹ Régine ROBIN: *Literatura y biografía*, «Historia y Fuente Oral», n.º 1 (1989), pág. 77. GÓMEZ-NAVARRO: *Ob. cit.*, págs. 7 y ss.

Las premisas historiográficas subyacentes, las dificultades y problemas a solventar, los cambios que se han producido en las claves que ha sido concebida y desarrollada la biografía histórica a lo largo del siglo XX serán factores que deberemos tener siempre presentes cuando estudiemos esta forma narrativa, y por ello serán factores determinantes al referirnos a su aplicación al mundo de la imagen cinematográfica, campo fundamental de nuestra argumentación en este trabajo.

2. La biografía cinematográfica

Debemos hacer una afirmación de partida que estará presente en todas las consideraciones que hagamos a continuación: los mismos problemas que se plantean en el ámbito historiográfico vamos a encontrarlos en la situación cinematográfica que ahora nos ocupa, teniendo en cuenta que, además, alcanzarán una especial consideración debido al carácter de inmediatez y impacto sobre los espectadores que poseen las imágenes.

Porque no podemos olvidar que en este tipo de películas se han plasmado muchos de los criterios o posturas históricas que se han dado a lo largo del siglo XX, de manera que las imágenes biográficas nos pueden servir, en mayor o menor grado y con todas las salvedades que queramos expresar, para reflexionar sobre cómo determinados modelos cinematográficos han llegado a convertirse en un referente para conocer con mayor profundidad las grandes variables de la historia contemporánea.

Si afirmábamos anteriormente que la biografía era de uno de los géneros histórico-literarios con mayor antigüedad, algo similar podemos decir en relación a su vertiente cinematográfica.

Desde los primeros años del siglo pasado, y sobre todo a raíz del auge del cine histórico que se produce a finales de la primera década, nos encontramos con películas que plantean una aproximación al pasado a través de las grandes figuras del mismo. Las biografías sobre personajes de una historia más o menos lejana empiezan a proliferar en todas las cinematografías nacionales, si bien en un primer momento serán la italiana y la estadounidense las que concedan mayor atención a esta corriente marcando un ejemplo que será seguido de manera entusiástica por muchos cineastas.

A fin de evitar, dentro de lo posible, la mera enumeración del gran número de obras que se pueden encuadrar dentro de la biografía cinematográfica, vamos a intentar una sistematización que, aunque elemen-

tal, nos pueda servir para poner de manifiesto algunos de los grandes modelos historiográficos que se han dado en este cine; los primeros apartados abarcarán el período que va desde principios de siglo hasta las décadas de los años sesenta/setenta, mientras que la época más cercana a nosotros será abordada en el último epígrafe, dada la singularidad que ha experimentado la biografía en los últimos tiempos. En todos ellos incluiremos una mención a obras españolas significativas.

2.1. *La tradición novelesca*

Es un hecho incontrovertible que con gran frecuencia la incorporación de elementos ficcionales ha traído como consecuencia lógica el que los sucesos históricos hayan sido vistos desde una perspectiva excesivamente personalizada derivada de la fuerte identidad de los protagonistas y de sus claves singulares¹², lo que con mucha frecuencia ha dado como resultado una minimización de la historia y de sus personajes, convirtiendo los hechos del pasado en una mera anécdota sin importancia, cuando no en juegos o problemas de alcoba.

En esta tradición se han producido una serie de contribuciones singulares que marcaron con especial impronta el momento en que aparecieron y se convirtieron en referentes para muchos cineastas coetáneos y posteriores. Es interesante recordar alguna de las obras de Ernst Lubitsch al final de su estancia en Alemania, y en concreto *Madame du Barry* (1919) y *Ana Bolena* (Anna Boleyn, 1920), en las que puso los cimientos de esa interpretación de los grandes momentos de la historia a través de los problemas personales y aún íntimos de los grandes personajes (es significativo cómo se interpreta la toma de la Bastilla motivada únicamente por el deseo de liberación del amante de Madame Dubarry).

Pero este camino tendría un refrendo radical en la década de los años treinta: vendría de la mano de Alexander Korda y su modelo de las «vidas privadas»; a partir del impacto que produjo su película *La vida privada de Enrique VIII* (*The Private Life of Henry VIII*, 1933), en gran parte debido a la genial interpretación de Charles Laughton, se originó una corriente de obras en las que los grandes personajes de la historia eran vistos como seres cotidianos, con sus debilidades y mezquindades que incidían de manera radical en el contexto histórico en el

¹² MINO ARGENTIERI: *Il film biografico*. Roma, Bulzoni, 1984, pág. 23.

que vivían. Le siguieron, entre otras, *The Private Life of Don Juan* (1934) y *The Private Lives of Elisabeth and Essex* (Las vidas privadas de Isabel y Essex, 1939) dirigida esta última por Michael Curtiz.

No es anecdótica la ubicación de estas obras en un momento especialmente singular de la historia del cine, como es el del clasicismo, lo que tuvo como consecuencia lógica el que su impacto fuera más extenso de lo que podría pensarse en un primer momento y, sobre todo, tuviera una perdurabilidad más allá de su momento cronológico.

Uno de los factores, claramente vinculado a ese clasicismo, que no puede olvidarse en esta corriente novelesca es el soporte que suponen las grandes estrellas en la interpretación de los personajes de la historia; el «star system» fue un elemento reutilizado de manera muy evidente en este tipo de películas, de las que fueron magníficos ejemplos *La reina Cristina de Suecia* (Queen Christina, Rouben Mamoulian, 1933), *Capricho imperial* (The Scarlet Empress, Joseph von Sternberg, 1934), *Cleopatra* (Cecil B. De Mille, 1934), *María Estuardo* (Mary of Scotland, John Ford, 1936), *María Walenska* (Conquest, Clarence Brown, 1937) y *María Antonieta* (Marie-Antoinette, W. S. Van Dyke, 1938) en las que encontramos actrices como Greta Garbo, Marlene Dietrich, Claudette Colbert, Katherine Hepburn o Norma Shearer, situadas en aquel momento en la cumbre de su fama y que han sido acompañadas por un gran número de artistas que han dado vida a multitud de grandes personajes femeninos de la historia¹³.

Pero es indudable que este planteamiento claramente dominado por la ficción ha adquirido una especial relevancia cinematográfica en relación a un personaje como Napoleón Bonaparte. La aproximación del cine a este indudable protagonista de la historia ha sido amplísima¹⁴, y aunque no deberemos olvidar obras como la de Abel Gance (*Napoleón*, Napoleón, 1927) que desde el momento de su aparición se convirtió en referente inexcusable para todo el cine histórico posterior, tampoco podemos negar que en multitud de ocasiones el Emperador fue presentado a través de sus amoríos, sus luchas por el poder, sus problemas familiares, o sea, aquellos aspectos que lo convertían en un ser convencional y que lo aproximaban a los propios espectadores.

Uno de los rasgos más significativos de la evolución de la biografía cinematográfica en los últimos tiempos ha sido el abandono progresi-

¹³ Antonio BARBERO: *Reinas, Zarinás y Emperatrices. En la pantalla han revivido cerca de doscientas soberanas*, «Revista Internacional del Cine», n.º 9 (nov. 1954), págs. 51-56.

¹⁴ Jean-Pierre MATTEI (ed.): *Napoléon et le Cinéma: Un siècle d'images*. Ajaccio, Editions Alain Piazzola, 1998.

vo, al menos en cuanto tratamiento masivo, de este tipo de películas, en lo cual han coadyuvado, por una parte los propios cambios de las estructuras de este medio, entre las que no debemos desdeñar las que han incidido en el propio sistema de estrellas, y por otra, los nuevos intereses en las investigaciones históricas.

En la cinematografía española encontramos bastantes obras fácilmente encuadrables en este apartado; es digna de destacar la fuerte presencia de biografías de personajes femeninos en el cine franquista de los años cuarenta, revestidos de una fuerte carga simbólica (el papel determinante de la visión femenina por el régimen debería tenerse en cuenta), pero que mantienen una gran deuda con los elementos novelescos; películas como *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1944), *Inés de Castro* dirigida por Manuel García Viñolas y Leitao de Barros en el mismo año y la celeberrima *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) responden de manera clara a las premisas planteadas.

2.2. *El modelo ejemplificador*

Pero dentro de la biografía cinematográfica debemos de considerar que uno de los planteamientos más ricos es aquel que también encontramos en la fórmula puramente histórica: la presentación del biografiado como un modelo social a seguir. No podemos olvidar que esta fórmula ha alcanzado un desarrollo muy amplio, tanto desde el punto de vista geográfico como cronológico, puesto que será raro el cine nacional que no la haya utilizado y extraña la época en que no aparezca algún filme de este tipo.

Por otra parte, la perspectiva modélica no podemos verla de manera unitaria, sino que, por el contrario, se plasmará en una diversidad de matices todos ellos muy ricos y que hacen mención a unos puntos de partida claramente historicistas¹⁵; uno de los rasgos más interesantes de estas aplicaciones será ver cómo se han desarrollado de forma alternante a lo largo del siglo xx, respondiendo a las diferentes implicaciones históricas que predominaban en cada sociedad en momentos distintos. Analizaremos ahora algunas de las fórmulas cinematográficas en que se aplica este carácter ejemplificador de las biografías.

¹⁵ ROBIN: *Ob. cit.*, pág. 74.

2.2.1. EL MUNDO ARTÍSTICO

A nadie se le oculta que el mundo artístico, en todas sus facetas, ha sido siempre un continuo referente para el cine. De forma similar, encontramos biografías sobre grandes artistas en todos los países y épocas, de manera que llegan a convertirse en un filón inexcusable en cualquier cinematografía nacional, las cuales presentan a estos personajes como modelos singulares (por su fuerza interior, por la manera de luchar contra las adversidades, por su repercusión en el ambiente en que vivieron) que han dejado su impronta en la historia.

Son los pintores los que han merecido una atención preferente por parte de los cineastas; quizás ello se deba a la vinculación plástica entre ambos campos, puesto que la imagen animada parece como especialmente dotada para reflejar las claves con las que se ha desarrollado la pintura. Es interesante destacar cómo en este bloque de biografías han surgido algunas que, por el impacto que produjeron en el momento de su estreno, han quedado convertidas en puntos de referencia para los cineastas posteriores, de forma que a pesar del paso del tiempo siguen siendo consideradas como elementos de obligado estudio.

Debemos destacar la importancia de los filmes dedicados a los artistas contemporáneos, de forma que encontramos una diversidad de obras en las que la vida de estos hombres es contemplada como un esfuerzo por superar las dificultades de un camino siempre difícil. La personalidad de Van Gogh ha dado lugar a varias películas, siendo siempre punto de referencia la que dirigió Vincente Minnelli (*El loco del pelo rojo*, *Lust for Life*, 1956), a las que acompañan las visiones sobre Modigliani (*Montparnasse 19*, Jacques Becker, 1957) y Toulouse-Lautrec (*Moulin Rouge*, John Huston, 1953).

En relación a otras épocas históricas hay una serie de filmes que, siendo muy diferentes entre sí, responden a planteamientos cinematográficos que nos son muy conocidos; cuando Alexander Korda dirigió *Rembrandt* (1936) estaba utilizando muchos de las claves que hemos visto usaba en otro tipo de biografías, mientras que la aproximación a la personalidad de Miguel Angel que se hace en *El tormento y el éxtasis* (*The Agony and the Ecstasy*, Carol Reed, 1965) era muy deudora del sistema de estrellas, puesto que un actor tan vinculado al cine histórico como Charlton Heston daba vida al pintor mientras el papa Julio II era interpretado por Rex Harrison.

Tampoco es desdeñable la atención que el cine ha concedido en esta perspectiva a la personalidad de los grandes músicos; bien es verdad que, en la mayoría de las ocasiones, la perspectiva ejemplificadora

ha estado muy mediatizada por un fuerte romanticismo y una visión novelesca de los avatares que vivieron esos personajes, pero podemos considerar que en muchos momentos se reafirma la presentación como grandes impulsores de unos nuevos caminos en el arte mundial.

Dentro del gran número de filmes reseñables, y aunque con valoraciones muy distintas, se puede recordar la presencia de Brahms, Schumann y Liszt en *Pasión inmortal* (Song of Love, Clarence Brown, 1947), Chopin y el mismo Liszt en *Canción inolvidable* (A Song to Remember, Charles Vidor, 1944), el propio Liszt en solitario en *Sueño de amor* (Song without End, Charles Vidor, 1960), Paganini en *El arco mágico* (The Magic Bow, Bernard Knowles, 1947), Rimsky-Korsakov en *Scherezade* (Song of Sheherzade, Walter Reisz en el mismo 1947) y Wagner en *Fuego mágico* (Magic Fire, William Dieterle, 1956).

Como manifestación que funde claramente una serie de premisas diferentes y ya apuntadas (la vertiente ejemplificadora a nivel social, la mención a un mundo próximo a los espectadores, la tradición novelada y el soporte que suponen actores muy reconocidos) se encuentra el llamado *biopic* (fusión de los términos *biographic* y *pictures*) que ha alcanzado un relieve considerable en la industria estadounidense.

Son especialmente singulares la obras dedicadas a algunos de los grandes personajes de la música de aquel país como Cole Porter (*Noche y día*, Night and Day, Michael Curtiz, 1945), Glenn Miller (*Música y lágrimas*, The Glenn Miller Story, Anthony Mann, 1954), George Gershwin (*Rhapsody in Blue*, Irving Rapper, 1945) o George M. Cohan (*Yanqui Dandy*, Yankee Doodle Dandy, Michael Curtiz, 1942), obras todas ellas desarrolladas en pleno clasicismo y que ponían de manifiesto las relaciones profundas entre la industria cinematográfica y el espectáculo teatral de Broadway, a niveles mucho más ricos que los de las meras adaptaciones.

En el caso español encontramos películas que intentan transmitir la vida de algunos de los grandes artistas de nuestra historia; personajes vinculados a la música como *El canto del ruiseñor* (Carlos San Martín, 1933) dedicada a Julián Gayarre, *Sarasate* (Ricardo Busch, 1941), *Serenata española* (Juan de Orduña, 1947) que recreaba la vida de Albéniz o *Gayarre* (Domingo Viladomat, 1958) una vez más sobre la vida del tenor navarro; a la literatura como *Espronceda* (Ferrán, 1945) o *Hace cien años* (Antonio de Obregón, 1950) sobre la vida de Zorrilla, y a la pintura como *El Greco* (Luciano Salce, 1960), *Goya (Historia de una soledad)* (Nino Quevedo, 1970) o *Goya* (Rafael J. Salvia, 1973) son buenos ejemplos de los criterios utilizados por el cine español

(gran superficialidad, falta de profundidad en los personajes, descriptivismo) para aproximarse a hombres que destacaron en distintos campos del mundo artístico y que por ello podían merecer la atención de los espectadores.

2.2.2. LA UTILIZACIÓN POLÍTICA

Dentro de las múltiples variables que podemos encontrar en las biografías, una de las más singulares es su uso desde perspectivas políticas; podemos ver que han recurrido a ella casi todos los regímenes e ideologías del siglo XX, y aunque es indudable que no todos le han dado la misma importancia, sí lo es que algunos lo han hecho dedicando una atención y esfuerzo tal que el resultado han sido obras que se han convertido en paradigmas de esta corriente.

Destacan entre todos ellos los totalitarismos de la época de entreguerras que constataron rápidamente la gran utilidad que podía tener este tipo de obras para difundir sus principios ideológicos; la necesidad con que se encontraron estos regímenes de buscar un asentamiento histórico que los justificara y una vinculación entre los tiempos pasados y los presentes, hizo que dedicaran una atención preferente a marcar el camino que debían seguir los medios de comunicación, y en concreto el cine, en su labor por intentar transmitir a los espectadores la íntima relación con las épocas pretéritas¹⁶.

Con estas premisas es fácil de comprender que el fascismo italiano, el nazismo alemán y el comunismo soviético, en su vertiente más rígida del stalinismo, recurrieran a las biografías de grandes personajes de la historia de sus respectivos países para presentar a sus pueblos modelos a seguir para el momento presente; si en el ámbito italiano serán personajes como *Escipión el Africano* (Scipione l'Africano, Carmine Gallone, 1937) o *Héctor Fieramosca* (Ettore Fieramosca, Alessandro Blasetti, 1938) los que destacan en la exaltación de los valores de la antigüedad y del Renacimiento, en el caso alemán se hará una presentación especial de las fuertes personalidades que configuraron la hegemonía prusiana en el pasado como Federico II de Prusia (*El gran rey*, Der Grosse König, Veit Harlan, 1942) o el canciller Bismarck (*Bismarck*, W. Liebeneiner, 1942)¹⁷.

¹⁶ Camillo PELLIZZI: *Il cinema e la sua funzione sociale*, en *Il cinema nei problemi della cultura*. Roma, 1951, pág. 14.

¹⁷ Gianfranco MIRO GORI: *Patria Diva. La storia d'Italia nel film del ventennio*. Florencia, La Casa Usher, 1988, págs. 78-91.

En el caso soviético se da la singularidad de que junto a la exaltación de personajes de un pasado lejano, como *Pedro I* (Petr Pervyj, V. Petrov, 1937-38), destacaron por su fuerza y simbolismo obras como *Alexander Nevski* (Aleksandr Nevskij, S. M. Eisenstein, 1938) e *Iván el terrible* (Ivan Grozny, 1943-45) del mismo Eisenstein; junto a ellas encontramos la continua mención a algunos de los grandes padres de la Revolución y en concreto a Lenin que a través de una gran variedad de obras se presenta como referencia para los problemas del presente en todos los aspectos de la vida cotidiana¹⁸.

Pero dentro de este campo moralizador y ejemplar los regímenes totalitarios recurrieron también a presentar biografías de personajes del mundo cultural de sus respectivos países con una interpretación que respondía a sus intereses ideológicos; entre los muchos filmes que podríamos citar se encuentran los italianos *Giuseppe Verdi* (Carmine Gallone, 1938) o *Rossini* (Mario Bonnard, 1943), dado que en este cine alcanzan gran relieve las vidas de músicos, a la vez que en Alemania destacaron *Robert Koch, el vencedor de la muerte* (Robert Koch, der Bekämpfer des Todes, Hans Steinhoff, 1939) y *Wen die Götter Lieben* (Karl Hartl, 1942) sobre Mozart, mientras en la Unión Soviética resaltó la obra de Mark Donskoi *La trilogía de Gorki* (1938-1940), junto a otras posteriores como *Glinka* (Lev Arnstam, 1946), *Michurin* (A. Dovjenko, 1948) y *Musorgskij* (G. Rosal, 1950).

También en países presididos por los conceptos democráticos vamos a encontrar un uso del cine como presentador de los grandes personajes del pasado por su carácter modélico; merece una mención especial la dedicación que ha tenido el cine norteamericano con sus presidentes, puesto que, además de apariciones anecdóticas en un número considerable de filmes, se han producido muchos otros en los que los grandes padres de la Patria ocupan un lugar de relieve¹⁹, encontrando en ellos a Washington, Jefferson, Jackson, Theodore Roosevelt y Wilson entre otros.

Francis COURTADE y Pierre CADARS: *Histoire du cinéma nazi*. París, Losfeld, 1972, págs. 59-76.

¹⁸ Marc DONSKOI y otros: *Lenin y el cine*. Madrid, Fundamentos, 1981.

Eric SCHMULEVITCH: *Réalisme socialiste et cinéma. Le cinéma stalinien (1928-1941)*. París, L'Harmattan, 1996.

¹⁹ Nathaniel LESTER ROSS: *Portraying Presidents. How Hollywood has presented, and ratted, our Chief Executives as Character in Films*, «Films in Review», XXIII, n.º 8 (1972), págs. 482-488.

Anne-Marie BIDAUD: *Reflexion sur l'iconographie présidentielle americain*, «Cinéma 80», n.º 263 (nov. 1980), págs. 50-62.

Destaca de manera especial la figura de Abraham Lincoln que desde la aparición en *El nacimiento de una nación* (Birth of a Nation, D.W. Griffith, 1915) en la que se representaba su asesinato, ha sido homenajeado en multitud de ocasiones destacando películas como *Abraham Lincoln* dirigida por el propio Griffith al final de su carrera en 1930, *El joven Lincoln* (Young Mr. Lincoln, John Ford, 1939) o *Lincoln en Illinois* (Abe Lincoln in Illinois, John Cromwell, 1940).

Pero siempre que se habla de la presencia de la biografía en el cine estadounidense surge la mención a las obras dirigidas por William Dieterle en la década de los treinta. Se trata de tres obras tan significativas como *La tragedia de Luis Pasteur* (The Story of Louis Pasteur, 1936), *The Life of Emile Zola* (1937) y *Juárez* (1939), interpretadas de manera excelente por Paul Muni y en las que la lucha del individuo en defensa de sus ideales y principios, por encima de todo tipo de oposición social o política, era vista desde una perspectiva profundamente vinculada a las grandes premisas defendidas en el New Deal rooseveltiano²⁰. La diversa entidad de cada uno de los personajes biografiados y las diferentes circunstancias en las que vivieron (el mundo científico, la lucha contra la injusticia y la revolución) ofrecían un abanico de posibilidades tan plural como interesante, dando como resultado el que estas obras han llegado a constituir una especie de gran trilogía de la biografía cinematográfica.

El cine español había presentado en un momento temprano y especialmente importante una obra representativa de las vinculaciones políticas; se trata de *Prim* dirigida en 1930 por José Buchs y que aparece en los últimos años de la monarquía. Pero nadie puede ignorar que el régimen franquista hizo un uso muy especial del cine desde unos parámetros claramente dirigistas; de esta manera en el campo ideológico encontramos algunas biografías que, sin abandonar totalmente otras perspectivas (pues ya apuntamos antes cómo coexisten aspectos que podrían parecer antagónicos), incorporan de manera radical un uso aleccionador. *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950). *La leona de Castilla* del mismo director y realizada al año siguiente y *Jeromín* (Luis Lucia, 1952) serían, entre otros, buenos ejemplos de cómo determinados personajes y su vinculación a unas circunstancias históricas concretas podían ser presentados con una finalidad claramente ideológica.

Sin embargo, la obra más paradigmática de esta utilización por el franquismo de las biografías con una finalidad política es *Franco, ese*

²⁰ ARGENTIERI: *Ob. cit.*, págs. 46 y ss.

hombre, realizada por José Luis Saénz de Heredia en 1964 a mayor loor del fundador del régimen; estrenada en conmemoración de los 25 años desde el final de la guerra (los llamados «25 años de paz») será uno de los ejemplos más llamativos en este campo biográfico a nivel mundial, sobre todo teniendo en cuenta la fusión de un punto de partida encomiástico, unas técnicas cinematográficas muy precisas y tratar una figura viva que condicionaba todos los aspectos de la actividad del país²¹.

2.2.3. LA PERSPECTIVA HAGIOGRÁFICA

El tercer aspecto que vamos a considerar dentro del carácter ejemplificador de que se ha dotado a las biografías es el de su utilización desde el punto de vista religioso. A nadie se le escapa que la religión ha recurrido a lo largo de la historia a una presentación sistemática de sus grandes personajes, los santos, como modelos a seguir por los fieles; aunque en un sentido pleno la hagiografía es un género literario (a la vez que religioso) dirigido al adoctrinamiento espiritual del pueblo, es indudable que a lo largo de los años ha adquirido una vulgarización desde el punto de vista de la biografía histórica de los santos y con ella ha sido abordada en el cine durante el siglo xx.

No vamos a considerar aquí, dada su especificidad, el número considerable de películas que se han realizado a lo largo de la historia del cine sobre la figura de Jesús; debemos tener presente que en todas las ocasiones se trata de filmes profundamente vinculados a los textos evangélicos y en los que se han reiterado una serie de modelos iconográficos (en gran medida sulpicianistas) transmitidos de generación en generación y que son muy difíciles de alterar. Por ello, a pesar de la gran cantidad de obras centradas en la figura de Cristo y del paso de las décadas, encontramos pocas variaciones entre todas ellas.

Pero en paralelo encontramos una serie de santos que han merecido especial atención por parte del cine, llegando a ser elementos recurrentes a través del paso del tiempo; Juana de Arco es uno de estos personajes en los que coexisten las claves religiosas y las profanas de tal manera que en muchas ocasiones los autores dudan en la perspectiva con la que abordar su vida; sin embargo, no podemos olvidar filmes tan señeros como *La pasión de Juana de Arco* (La passion de Jeanne d'Arc, 1928) en la que Dreyer consiguió interpretar los recursos cinematográ-

²¹ Nancy BERTHIER: *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, págs. 89-152..

ficos para transmitir la lucha experimentada por la protagonista. Esta profundización religiosa volvimos a encontrarla en *Le procès de Jeanne d'Arc* (1962) en la que Robert Bresson volvió a ofrecer un ejemplo de cómo la estética del cine puede servir para plasmar los grandes principios religiosos del sacrificio por los demás y el amor santificador.

No en todos los casos se ha dado una visión tan claramente religiosa, pues podemos recordar películas hagiográficas en las que también estaba presente el condicionante del «star system», como son las obras dirigidas por Victor Fleming (*Juana de Arco*, Joan of Arc, 1949, interpretada por Ingrid Bergman) y Otto Preminger (*Saint Joan*, 1957 con la participación de Jean Seberg)²².

Otro personaje religioso que ha merecido gran atención por el cine ha sido San Francisco de Asís, dada la peculiaridad de su concepción de la caridad hacia todos los seres del universo; por ello no puede sorprendernos que desde principios de siglo y por cinematografías muy diversas (italiana, francesa, mexicana) se realizaran obras sobre el personaje de Asís. Podemos destacar, por su singularidad, la película que le dedicó Roberto Rosellini en 1951 (*Francesco, giullare di Dio*) inspirada en «Las florecillas de San Francisco» y que es un magnífico exponente de la simplicidad franciscana y de los primeros momentos de la Orden²³; en un claro contraste, por su vinculación los planteamientos del gran espectáculo, se sitúa la obra de Michael Curtiz, *Francisco de Asís* (Francis of Assisi, 1961).

Muchas otras aproximaciones se han realizado a personajes del catolicismo, pero en todas ellas encontramos, en mayor o menor grado, el problema ya apuntado del difícil equilibrio entre el personaje y su entorno, a lo que, en este caso, se une la dificultad para transmitir toda la fuerza interior del personaje. Podemos recordar obras que produjeron un impacto en el momento de su estreno, como fueron *La canción de Bernardette* (The Song of Bernardette, Henry King, 1943) en la que Jennifer Jones daba vida a Bernardette Soubirous; *Monsieur Vincent* (Maurice Cloche, 1947) sobre la vida de San Vicente de Paul, *Becket* (Peter Glenville, 1964) que contaba con las interpretaciones de Peter O'Toole y Richard Burton en los papeles protagonistas o *Un hombre para la eternidad* (A Man for All Seasons, Fred Zinnemann, 1966) centrado en la personalidad de Tomás Moro y sus enfrentamientos con Enrique VIII.

²² Ivan BUTLER: *Religion in the Cinema*. Nueva York-Londres, Barnes-Zwemmer, 1969, págs. 114-124.

²³ Henri AGEL y A. AYFRÉ: *Le cinéma et le sacré*. París, Editions du Cerf, 1953, págs. 75-77.

También en este campo biográfico encontramos una presencia significativa del cine español, si bien es muy llamativa la «entidad» de muchos de los santos que son llevados a las pantallas; podemos reseñar películas como *Molokai* (Luis Lucia, 1959) acerca de la personalidad del padre Damián y su apoyo a los leprosos, *Fray Escoba* (Ramón Torrado, 1961) sobre San Martín de Porres, *Rosa de Lima* (José M.^a Elorrieta, 1961), *Teresa de Jesús* (Juan de Orduña, 1962) o *Isidro Labrador* (Rafael J. Salvia, 1953), si bien merecería una mención especial una obra como *Forja de hombres* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943) dedicada al padre Manjón y su labor educadora de las Escuelas del Ave María.

3. Los nuevos planteamientos biográficos

Los apartados anteriores limitaban su aplicación al período que llegaba hasta los años sesenta/setenta debido a que considerábamos que en ese momento se producía una inflexión en las fórmulas biográficas, encuadrable en una perspectiva más amplia de transformación historiográfica. Es importante tener en cuenta que esta nueva perspectiva histórica tiene su paralelo en el campo del cine, puesto que serán los años finales de los sesenta y los iniciales de la década siguiente en los que culmine la ruptura con los códigos que habían perdurado durante el clasicismo y se abran nuevos caminos en los ámbitos estéticos, narrativos y temáticos.

Siempre se considera que uno de los elementos que determina más claramente los nuevos planteamientos con que se va a desarrollar el cine histórico es el inicio del llamado «cine didáctico» de Roberto Rossellini; dentro de esta etapa de su filmografía (aunque fuera divulgada a través de televisión) ocupan un lugar importante las biografías. *Sócrates* (Socrate, 1970), *Blaise Pascal* (1971), *Agostino d'Ippona* (1972) y *Cartesius* (1973) forman un bloque que, dentro de esa pluralidad de personajes abordados, reafirma una manera muy peculiar de utilizar los recursos de la imagen para dar vida al pasado, de tal manera que la inmediatez de la imagen y la sencillez expositiva hacen que el espectador se sienta muy próximo a las ideas que subyacen en cada personaje y que lo han convertido en un hito histórico²⁴.

Idéntico planteamiento, pero en una obra cinematográfica de ficción, lo aplicó el mismo Rossellini en *Año uno* (Anno uno, 1974) pe-

²⁴ Ángel QUINTANA: *Mediación y transparencia. Un método didáctico para la utopía televisiva de Roberto Rossellini*, «Eutopías», n.º 134 (1996).

lícula que pretende ser una continuación de su legendaria *Roma, ciudad abierta* (Roma, città aperta, 1945) y presentar los primeros momentos de la recuperación del país a través de la personalidad del líder de la Democracia Cristiana, Alcide de Gasperi.

En este mismo período (finales de los sesenta y principios de los setenta) aparecerán una serie de filmes que responden claramente a los nuevos planteamientos historiográficos; es curioso que, aunque muchos de ellos abordan biografías de artistas, sin dejar de lado otro tipo de personajes, en todos se produce una visión más realista y una nueva forma de presentar las luchas con el entorno social en el que viven, a lo que se une la especial preocupación por buscar nuevos planteamientos estéticos que, siendo muy distintos entre cada una de las obras, en conjunto ofrecen un claro ejemplo de las preocupaciones icónicas que se desarrollaron en esos años.

Podemos destacar obras tan importantes como *Andrei Rublev* (Andrei Rublov) dirigida por Andrei Tarkovski en 1966 y que presenta la lucha del artista, en este caso un pintor de iconos, con el poder político y la defensa de los principios por los que se mueve un individuo; *Chronik der Anna Magdalena Bach* (Jean Marie Straub, 1967) que recurre a unas claves narrativas de gran simplicidad para transmitir la trayectoria vital del genial compositor alemán; *Pirosmani* (1969-1972) en la que el realizador georgiano Georgui Shenguelaia trasmite los planteamientos artísticos de este pintor de finales del XIX a través de su reinterpretación en las imágenes animadas.

A principios de los setenta aparecen dos obras alemanas con fórmulas estéticas muy diferentes pero que aportan una nueva vitalidad a la biografía cinematográfica; se trata de *Aguirre, la cólera de Dios* (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972) en la que Werner Herzog consigue una visión descarnada e inmediata de la personalidad de Lope de Aguirre y su viaje por el alto Amazonas; el mismo año Hans J. Syberberg recreará el alma alemana del siglo XIX a través de una fusión de elementos estéticos muy diversos y complejos (con una presencia operística muy fuerte) en un film desbordante en muchos aspectos, *Ludwig, requiem por un rey virgen* (Ludwig, Requiem für eine Jungfraulichen König), centrado en la figura del rey de Baviera.

Representativa de la búsqueda de nuevos caminos temáticos y expresivos para representar el mundo biográfico es la película *Molière* realizada en 1978 por Ariane Mnouchkine; los claros antecedentes teatrales de la directora (su vinculación con la compañía *Théâtre du Soleil*) pesan de manera decisiva a la hora de presentar la figura del genial dramaturgo francés y, sobre todo, tienen como resultado una

forma nueva, aunque discutible, de entender los recursos cinematográficos.

A lo largo de las últimas décadas se han dado una serie de biografías en las que quizás uno de los rasgos más definidores podría ser el carácter crítico con los personajes analizados y las situaciones históricas que les tocaron vivir; por ello de muchos de estos filmes se destila una especie de inconformismo, de ataque a estructuras consolidadas durante décadas y de deseo de replanteamiento casi constante de los criterios utilizados hasta el presente.

En esta línea se encontrarían las películas que se han dedicado al pintor Van Gogh en los últimos años, como son *Vida y muerte de Van Gogh* (Life and Death of Vincent Van Gogh, Paul Cox, 1987), *Van Gogh* (Vincent and Theo, Robert Altman, 1990), *Van Gogh* (Maurice Pialat, 1991) y *La pasión Van Gogh* (Samy Pavel, 1993). Algo similar se produce en obras que presentan a determinados escritores como *Henry y June* (Henry and June, Philip Kauffman, 1990), sobre las relaciones entre Henry Miller y Anaïs Nin, o *Tom & Viv* (Tom & Viv, Brian Gilbert, 1994), centrada en el matrimonio de T. S. Eliot y su primera esposa.

Mención singular merecen en este camino de revisión las obras que el director norteamericano Oliver Stone ha dedicado a presidentes de la historia contemporánea de su país; *JFK, un caso abierto* (JFK, 1991) y *Nixon* (1995) supusieron un revulsivo no sólo en el ámbito cinematográfico sino también en el de los historiadores²⁵. En esta misma línea, aunque con resultados muchos más discutibles, se encuentra la película de Spike Lee, *Malcolm X* (1992).

Por último, hay que reseñar que también en el cine español se ha testimoniado esta nueva tendencia biográfica aunque con una serie de rasgos peculiares que responden a la complejidad por la que deambula esta industria; en el caso de nuestra cinematografía el punto de inflexión se produce en los años de la transición política, momento en el que las nuevas circunstancias posibilitan el abordar temas (y en este caso personajes) que habían estado marginados en la vida pública española o que son presentados con unos nuevos parámetros. Obras significativas en este aspecto son *Caudillo* (Basilio M. Patino, 1977), *Com-*

²⁵ Recuérdese que a raíz del estreno de *JFK*, *The American Historical Review* dedicó una serie de páginas a su estudio (vol. 97, n.º 2, abril 1992, págs. 487-511), en gran parte impulsadas por el profesor Robert A. Rosenstone. A partir de ese momento esta prestigiosa revista ha incluido la crítica de películas y ha dedicado especial atención a determinados filmes como *Malcolm X* (vol. 98, n.º 2, abril 1993, págs. 432-450).

panys, procès a Catalunya (Josep M.^a Forn, 1978) y *Dolores* (José Luis García Sánchez y Andrés Linares, 1980).

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que, dada la complejidad social de aquel momento, estas obras reflejan una lucha entre esquemas muy convencionales y fórmulas narrativas más novedosas vinculadas en muchas ocasiones a criterios televisivos; buen ejemplo de ello es la película *Dolores* que mantiene unos planteamientos de claro panegírico a la hora de recrear la personalidad de la líder del Partido Comunista de España.

Esta coexistencia de criterios, que a veces llegan a ser contradictorios, va a perdurar de alguna manera en las biografías realizadas en el cine español en los últimos años, pues junto a obras que parten de un antecedente teatral, como es el caso de *Esquilache* (Josefina Molina, 1988), que se inspira en la obra de Buero Vallejo *Un soñador para un pueblo*, encontramos otras en las que es muy clara la perspectiva nacionalista que las impulsa como son *Sabino Arana* (Pedro de la Sota, 1980) o *Lauaxeta (A los cuatro vientos)* (José Antonio Zorrilla, 1987) en el caso del País Vasco o *Catalans universals* (Antoni Ribas, 1980) en el caso de Cataluña.

En otros filmes se busca, aunque los resultados no son todo lo interesantes que se podía esperar, una reinterpretación de las claves estéticas para representar determinados momentos psicológicos de los personajes, como es el caso de *La noche oscura* (1988) en la que Carlos Saura se acerca a la mística personalidad de San Juan de la Cruz. Caso singular es la obra que Manuel Cussó-Ferrer dedicó a Walter Benjamin; *La última frontera* (1992) posee la riqueza de unir las claves de la ficción y el documental en un film que discurre en los límites entre la biografía y recreación del pensamiento del filósofo centroeuropeo.