

LA BIOGRAFÍA EN EL CINE NO PROFESIONAL. FORMAS, USOS Y PLANTEAMIENTOS

PEDRO NOGALES CÁRDENAS
Universitat Rovira i Virgili de Tarragona

Resumen:

El trabajo pretende explicar como el cine amateur plantea las biografías y con que objetivo, explicando sus problemas y limitaciones. Para ello estudiamos primero como los manuales de cine amateur plantean el tema de las biografías y después vemos si esos consejos son seguidos en los diversos ejemplos que brevemente estudiamos. Ejemplo como los de Joan Olive, Pere Masdeu y la pareja Jordi Vall y Rafael Saludes; en los que se ve como el cine amateur utiliza las biografías para recuperar la cultura propia. También vemos como el cine doméstico es otra forma de biografía y analizamos brevemente ejemplos como los de Carles Barba. Un tipo de cine que en la actualidad se utiliza para construir nuevas biografías dentro del cine profesional documental, desvirtuando el sentido originario de la imagen de archivo.

Palabras clave: Cine no profesional, cine amateur, cine doméstico, biografía, reutilización.

Abstract:

The work intends to explain as the amateurish cinema considers the biographies and with which I objectivize, explaining their problems and limitations. For that we study first as the manuals of amateurish cinema pose the subject of the biographies and see afterwards whether those pieces of advice are followed in the different examples that briefly we see. Example as those of Joan Olive, Pere Masdeu and Jordi Vall and Rafael Saludes; in those that are seen as the amateurish cinema uses you write a biography of them to recover the own culture. We also see another form of biography as the domestic cinema is and analyze examples as those of Carles Barba briefly. A type of cinema that at present is used to build new biographies in the documentary professional cinema, impairing the meaning native of the stock shot.

Keywords: Not professional cinema, amateurish cinema, home movie, biography, reuse.

Este breve trabajo pretende explicar, desde la experiencia de recuperación del cine no profesional en la provincia de Tarragona, como el cine amateur plantea las biografías, con qué objetivo, cuáles son sus problemas y limitaciones; y como el cine doméstico es también otra forma de biografía, siendo ambos utilizados en la actualidad para construir nuevas biografías que desvirtúan el sentido originario de la imagen de archivo.

MANUALES Y TÉRMINOS

Un primer hecho es evidente: la biografía no es un tema habitual en el cine amateur. Llegados a este punto es posible que para algunos lectores sea necesario diferenciar entre cine amateur y cine doméstico, aunque ambos formen parte del cine no profesional. Partimos de la base que el cine no profesional se realiza sin ánimo de lucro o sin intercambio económico, pero dentro del mismo existen diferencia notable entre un film que tiene una estructura narrativa y la intención de explicarnos una historia (film amateur) y otro sin sentido narrativo y con la intención de recoger un recuerdo de un momento de la vida del director (film doméstico). Indudablemente en la frontera entre todas estas etiquetas existirán infinidad de filmes que en algunas ocasiones se nos hace difícil etiquetar como profesional o no profesional, amateur o doméstico o en otras muchas etiquetas que se han ido incorporando (militante, independiente, vanguardista...).

El acercamiento al tema de las biografías cinematográficas es por tanto diferente si hablamos de cine amateur o si lo hacemos de cine doméstico. En principio, este último, sino construye argumentos, no realiza filmes biográficos, pero este es un enfoque que creo parcialmente equivocado como veremos más adelante. En cambio el cine amateur si construye argumentos de ficción o documentales¹. En ambos tipos de filmes amateurs sería susceptible de encontrar filmes biográficos con la misma facilidad; pero es que ambos géneros no son igualmente trabajados por los cineastas amateurs. El documental es un género más trabajado que la ficción en el cine amateur.

La mayoría de los manuales de cine más habituales, que muchos cineastas aficionados consultaban, tampoco animaban a realizar filmes biográficos; pero sí que algunos de ellos nos dan indicios de las limitaciones del cine amateur para este tema. Eso a pesar de que muchos afirmaban que el cine amateur no tenía limitaciones en cuanto a los temas a tratar; por ejemplo Pierre Boyer comentaba que “El cine en formatos reducidos no conoce prácticamente ningún obstáculo que le impida iniciarse y aventurarse a fondo en los dominios de la búsqueda cinegráfica, vedados al profesional, para quien el imperativo número uno es la rentabilidad”². Toy Rose decía que “el encanto de estas películas amateurs radica en la diversidad de asuntos de que tratan, una diversidad que muchas veces llega a dejar el cine comercial comparativamente marchito y anquiloso”³. Pero alguno de estos manuales resultaban confusos. Por ejemplo, el propio Tony Rose mientras afirmaba lo anterior también decía que “no hay nada más aburrido que un asunto sacado de un libro”⁴ y la mayoría de las biografías se han de sacar de un libro, como mínimo de uno de historia. Así mientras

¹ Tres son los géneros fundamentales del cine amateur: ficción, documental y fantasía.

² BOYER, Pierre: *Enciclopedia del Cine Amateur*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1972, pp. 164.

³ ROSE, Tony: *Prontuario del Cine Amateur*, Barcelona, Ediciones Zeus, 1966, pp. 251.

⁴ ROSE, op. cit. pp. 252.

que en un lado afirma que el cine amateur puede tratar cualquier tema, y por ello valida la posibilidad de hacer biografías, poco después la invalida al decir que el cine amateur no ha de sacar sus argumentos de los libros.

Pero no en todos los manuales de cine aficionado ocurre lo mismo. Hemos encontrado un ejemplo tardío de 1981 en un manual de J. Borrás y A. Colomer en que ejemplifica como hacer cine biográfico. Primero lo enfoca como documental, ya que el documental, “por las posibilidades de obtener resultados satisfactorios con un equipo elemental, y por no estar sujeto a los condicionantes de comercialidad a que se somete el cine profesional, pensamos que ... es el género ideal para el aficionado”⁵. A partir de ahí distingue tres tipos de documentales: informativo, de ideas y de arte⁶. Tanto en el informativo como en el de arte incluye la posibilidad del film biográfico. En el documental informativo explica que “si existe un documental cultural cuya pretensión es la de enriquecer los conocimientos de los espectadores, que puede estar dedicado a biografías, costumbres, usos, monumentos, historia, geografía, sociedad, etcétera, según el enfoque que se le dé, puede convertirse en recreativo, curioso, especializado y profundo, o en claramente didáctico y pedagógico”⁷. Pero es en el documental de arte donde más detalla la forma de realización y eso a pesar de definirlos más como un film de fantasía que como un film documental: “aquellos filmes cuya finalidad y motivación es la contemplación estética o plástica de unos hechos o la creación de imágenes que respondan a este espíritu”⁸. En este tipo de documental habla de que el autor ha de darle un enfoque temático, estudiando al artista en todas sus facetas (obras, biografía, cultura...) para luego escoger el enfoque que más le interesa para el film biográfico; bien sea “una aproximación crítica a su pintura, un estudio sobre la lucha personal para imponer su arte, un apunte sociológico, o todo a la vez” y después el tono que “debe adoptar el filme: apologético o acusatorio, partidista o imparcial, didáctico, elucubratorio, ejemplarizador, etc.”⁹. Y todo ello lo ejemplifica de la siguiente manera: “imagine usted que se ha escogido a Vincent Van Gogh y que la idea motriz elegida es la de resaltar su atormentada existencia y la incompreensión de su obra por parte de sus contemporáneos. El tono elegido para el filme será apologético. En esa tesitura, el film biográfico y la síntesis espiritual emanada de su contenido debe producir conmiseración hacia el artista incomprendido. El tratamiento, pues, será en esquema trágico, abundando sobre las anécdotas más dramáticas de la existencia del genio”¹⁰.

⁵ BORRAS, J. y COLOMER, A.: *Arte y técnica de filmar*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1981, pp. 112.

⁶ BORRAS y COLOMER, *op. cit.*, pp. 112-117.

⁷ BORRAS y COLOMER, *op. cit.*, pp. 113-114.

⁸ BORRAS y COLOMER, *op. cit.*, pp. 115-116.

⁹ BORRAS y COLOMER, *op. cit.*, pp. 97.

¹⁰ BORRAS y COLOMER, *op. cit.*, pp. 98.

EL CINE DOMÉSTICO Y LA BIOGRAFÍA

A parte de este ejemplo probablemente existan otros, pero la muestra de manuales estudiados nos permite confirmar que son escasos. Y si son escasos en el cine amateur, pocos son los manuales que entran en el mundo del cine doméstico, porque el objetivo de estos manuales es depurar la técnica del cineasta para crear filmes que imiten los planteamientos del cine comercial y, por tanto, están pensados para hacer cine amateur. La siguiente afirmación que hace Tony Rose en su manual de que “no hay reglas firmes para la construcción de un asunto cinematográfico, pero a menudo es conveniente recordar tres partes principales: la exposición, el desarrollo y el desenlace. La exposición y el desarrollo generalmente terminan en un punto culminante; el desenlace suele ser relativamente corto”¹¹, es el pensamiento básico que transmiten todos los manuales de cine: no hay reglas fijas, pero os vamos a enseñar a construir un film y por tanto a hacer cine amateur; a depurar las imágenes en bruto (esencia del cine doméstico), que no son cine y a enseñaros a hacer cine.

De nuevo J. Borrás y A. Colomer sí que se atreven a definir y explicar el cine doméstico hablando de reportajes como el reportaje familiar, el reportaje de ceremonias familiares, el reportaje de vacaciones y de viajes, el reportaje humano y social y el reportaje deportivo¹²; pero esas indicaciones siguen siendo para convertir estos reportajes en un film a caballo entre el cine doméstico y el amateur. Lo que sí que nos interesa de este planteamiento es que esta aproximación nos permite ver como parte del cine doméstico, en esencia, son retazos de la vida de una persona o de una familia y acaban convirtiéndose en pequeñas episodios biográficos del cineasta o de su familia.

A pesar de este planteamiento, el objetivo esencial del cine doméstico no es hacer una biografía de una persona, porque “su doble objetivo primordial [es] de servir para conservar la memoria y ser mostradas en ámbitos reducidos y casi siempre íntimos”¹³. Ese conservar la memoria genera retazos de vida, incluso cuando el tema no es estrictamente la familia sino una fiesta en el pueblo, un acto político, el lugar de trabajo o un viaje. Esos retazos de vida, mayoritariamente son momentos felices, muy escasamente pueden ser momentos tristes. Solamente conozco un caso en Bélgica de la filmación del proceso de la muerte de la madre del director por una grave enfermedad y la filma para tener el último recuerdo de ella. Incluso en los momentos más tristes como en las guerras, esas filmaciones son momentos de alegría o de triunfo. He visto en televisión filmaciones

¹¹ ROSE, op. cit., pp. 303.

¹² BORRAS y COLOMER, op. cit., pp. 90-96

¹³ DELGADO LIZ, Antonio: *Presentación* en CUEVAS ÁVAREZ, Efrén (dir.): *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, Madrid, Ocho y medio, Libros de cine, 2010, pp. 16.

de soldados alemanes tras la ocupación de Lituania donde fusilan a prisioneros de guerra y son filmaciones de superioridad y del trabajo bien hecho por parte de los soldados sacadas de contexto. En España conozco casos de filmaciones de la Guerra Civil de cineastas domésticos que en su refugio en un pueblo filman paseos por el mismo de la mujer y los niños con sonrisas a la cámara y alegría. Filmaciones que después fueron utilizadas fuera de contexto con una música triste añadida que transmiten un tono de tragedia que no tienen las imágenes originales.

Pero sobre esta descontextualización del cine doméstico volveremos más adelante, ahora nos interesa esa visión del cine doméstico como film biográfico. Realmente todo film biográfico o bien se compone de retazos de una vida o bien se centra en un periodo concreto de la vida del biografiado. Pues el film doméstico es esencialmente eso: retazo de una vida o un periodo concreto de la misma. Esos retazos nos muestran la familia, los amigos, las aficiones, las reuniones, los actos a los que asiste, las fiestas y nos dan idea de su pensamiento e ideología. Nos muestra la vida alegre de esa persona, su vertiente lúdica. También, con muy raras excepciones, son filmaciones de un periodo muy concreto de la vida del director; a casus del acceso restringido a las cámaras de cine, por su coste o escasez. Normalmente una persona adquiriría una cámara poco antes de casarse y su primer film doméstico acostumbra a ser su boda, después filma a los niños cuando nacen y son pequeños y la mayoría de cineastas termina su gusto por el cine cuando esos niños se hacen mayores y dejaban el hogar. Es entonces cuando ellos cogen el relevo, pero en España el boom del cine no profesional se produce a finales de los años 60, cuando las mejoras de las condiciones de vida de los españoles permite un acceso mayoritario de la burguesía a determinados lujos, y a principios de los 80 el cine es sustituido por el video. Con este periodo de tiempo el cine solamente puede afectar a una sola generación. La siguiente es la del video y la siguiente la de las nuevas tecnologías informáticas. Con el video los planteamientos cambian, aunque las imágenes domésticas prevalecen en el mismo sentido, ampliándose el abanico de temas, unos temas que se diversifican con la aparición de las nuevas tecnologías.

Volviendo atrás, raros son los fondos de cine doméstico como los de Madronita Andreu de Klein con unas 900 bobinas, y 6 décadas de actividad cinematográfica. Como mucho el verdadero aficionado pasa del cine doméstico a un periodo en que comparte doméstico y amateur, para volver al doméstico filmando los viajes que realiza ya jubilado o próximo a ella. Pero con el tiempo la familia va perdiendo protagonismo conforme los hijos se hacen mayores y las fiestas del pueblo y las reuniones familiares durante las fiestas señaladas, como la Navidad, se vuelven repetitivas una vez las has filmado una o dos veces. Pero esto no invalida que el cine doméstico siga siendo un cine biográfico en su conjunto, con sus limitaciones y problemas.

LIMITACIONES Y PLANTEAMIENTOS

Pero no hemos de ser ingenuos, el cine doméstico o el cine amateur no es un cine virgen filmado sin ningún tipo de objetivo o ideología. Ya hemos visto antes el objetivo del cine doméstico y hemos de añadir que la selección de acontecimientos o hechos filmados y lo que se capta y su enfoque nos permite trazar esa ideología en él. Un ejemplo lo tenemos en dos fondos de los años 40 de la ciudad de Reus (Tarragona), son los de Francesc Llevat y Josep Bové. El primero realiza filmaciones entre los años 1935 y 1950 y el segundo entre 1945 y 1949. En el primero destacan films que recogen la visita de Franco a Reus en 1942, la del Conde Ciano a Tarragona en 1939 o la Concentraciones Falangistas en Reus y la Selva del Camp; en el segundo no hay una sola filmación sobre un acto falangista o militar –y eso que se seguían haciendo puntualmente cada año el 15 de enero, entre otras fechas- y en cambio tenemos peregrinaciones diocesanas, santas misiones y procesiones de Semana Santa. Esta selección de actos traza claramente una diferencia ideológica entre Francesc Llevat y Josep Bové. El primero era falangista y colaboró activamente con el nuevo régimen en la ciudad de Reus, el segundo no le interesaba la política y optó por filmar los actos religiosos que ocupaban la calle en la década de los años 40.

Por tanto, existe una mirada concreta en el cine doméstico, y ese punto de vista es todavía más acentuado en el cine amateur, incluso en el documental. Así lo afirman la mayoría de los manuales de cine que hemos comentado, pero quienes mejor lo expresa son J. Borrás y A. Colomer que afirman que “el documental sería... en el que sobre unos hechos concretos existe una toma de posición o un determinado punto de vista, aunque sea tan sólo informativo, a través del que se efectúa una valoración generalizada. El documental es el filme elaborado, preparado y estudiado en el que los hechos no se presentan como una primicia, sino como una constante repetible o aleccionadora en el tiempo”¹⁴. Para alcanzar ese objetivo da consejos como que el autor se pregunte “previamente cuál va a ser el tono, el lenguaje y la estructura más adecuados en función del público al que va dirigido”¹⁵. Consejo que desarrolla en un ejemplo sobre un hipotético film biográfico de Vincent Van Gogh que realizado en todo apologético “debe producir conmiseración hacia el artista incomprendido [y] el tratamiento, pues, será en esquema trágico, abundando sobre las anécdotas más dramáticas de la existencia del genio”. Para ello aconseja dramatizar las escenas con actores que oculten hábilmente sus características físicas o empleando “una estructura elíptica en la que los objetos y los detalles reconstruyeran por sí mismos la situación” o mediante cuadros y, para ellos,

¹⁴ BORRAS y COLOMER, op. cit., pp. 75-76.

¹⁵ BORRAS y COLOMER, op. cit., pp. 114.

todas estas soluciones necesitan necesariamente del apoyo de la palabra, porque sino sería difícil entender las imágenes y transmitir la información necesaria (datos, fechas, opiniones o ideas)¹⁶.

Así a la hora de aproximarnos al film biográfico en el cine no profesional hemos de tener en cuenta ese enfoque que se le da al film. Como también hemos de tener en cuenta que en los manuales queda patente que estos invitan a imitar el cine profesional que ven en las pantallas de los cines comerciales, lo que Patricia Zimmerman afirmaba como imitación del estilo Hollywood¹⁷. Por ejemplo Jean Roubier en 1959 animaba a los futuros cineastas a “analizar cuantas películas tenga ocasión de ver”¹⁸ para aprender a plasmar en imágenes una idea o enlazar diferente planos. Esta idea la enfocaba Jean Roubier para que el cineasta viera mucho cine –entiéndase cine profesional- pero en la práctica muchos cineastas amateurs de Europa aprendieron en clubs y visionando mucho cine amateur en los concursos de cine. Porque ese cine si que lo podían imitar y en cambio al otro no llegaban. Viendo filmes amateurs o hablando con los cineastas en los clubs solucionaban problemas más próximos a su quehacer cinematográfico habitual y aprendían trucos nuevos. Por ello es difícil que el cine amateur imitará el cine biográfico comercial.

Pero las propuestas de estos maestros en sus manuales también nos indican algunos de los problemas del cine no profesional al plantear filmes biográficos. El fundamental es el escaso presupuesto. Para Tony Rose eso limita aspectos importantes de la producción y lleva a soluciones propias del cine amateur como son¹⁹:

- La cantidad de cinta disponible, lo que dificulta la realización de un largometraje y lleva a los estándares del cine amateur de 20 a 30 minutos de duración.
- La sonorización encarece el coste, por lo que debe ser sencilla e imposibilita por ejemplo un musical o dificulta el sonido directo.
- El equipo de iluminación no puede ser muy grande, por lo que lleva a espacios exteriores o interiores pequeños.
- Es difícil el montaje de un plató, lo que imposibilita las reconstrucciones de época y limita las recreaciones.

¹⁶ BORRAS y COLOMER, op. cit., pp. 98-101.

¹⁷ ZIMMERMANN. Patricia R.: *Reel Families. A social history of amateur film*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

¹⁸ ROUBIER, Jean: *Fotoenciclopedia Daimo. Volumen Tercero: Fotografía en color y Cine amateur*, Madrid-Barcelona, Ediciones Daimon, 1959, pp. 270.

¹⁹ ROSE, op. cit., pp. 252-256.

- No puedes contratar actores profesionales ni realizar un cásting, que se pueden suplir por amateurs, pero en el caso de realizar un film biográfico habrás de disimular las diferencias con el personaje biografiado.

Pero igual que el cine no profesional tiene inconvenientes, esa misma falta de dinero se convierte en ventaja, ya que según el mismo autor este cine no profesional se realiza para un público reducido y no esta sujeto a las leyes del mercado, el tiempo no es un problema y eliges los colaboradores en función de sus habilidades. Esto le lleva a afirmar que “si bien el cineísta amateur tiene la mayor libertad para escoger todo cuanto se relacione con el asunto, hará muy bien en adaptar sus ideas a los medios materiales de que pueda disponer fácilmente”²⁰.

EJEMPLOS

¿Son todos estos consejos seguidos por los cineastas no profesionales catalanes a la hora de realizar filmes biográficos?. Lo primero que vemos es un escaso tratamiento del film biográfico en el cine no profesional. Una simple constatación de esa afirmación la tenemos en la consulta del fondo de cualquier filmoteca. En una de las que más ha trabajado la recuperación del cine no profesional, la Filmoteca de Cataluña²¹, fue muy difícil buscar filmes biográficos no profesionales y solamente conseguimos identificar 13 títulos. Probablemente un problema en esta búsqueda sea el sistema de catalogación de las filmotecas, pero la verdad es que si el género fuera destacado e importante este problema no existiría. Indudablemente, habrán muchos más títulos en las muchas Filmotecas y Centros de la Imagen que hay por la geografía española, muchos más de los que podemos imaginar si incluimos el cine doméstico como una forma de biografía cinematográfica como hemos comentando anteriormente –en realidad, prácticamente todo el cine doméstico-; pero para este trabajo he decidido centrarme en una serie de ejemplos que nos permitan ver distintas formas de aproximación al tema de la biografías en el cine no profesional.

El primer ejemplo es el de Joan Olive Vague. Este cineasta barcelonés, nacido en 1906 y comerciante de profesión, es uno de los mejores ejemplos de ese cine amateur clásico de la burguesía barcelonesa de los años 60 y 70. Multipremiado en concursos nacionales -Premi Ciutat de Barcelona y Concurso Nacional de Centre Excursionista de Catalunya- e internacionales –entre

²⁰ ROSE, op. cit., pp. 302-303.

²¹ También es una de las que más fondos no profesionales puede recuperar ya que la cuna del cine amateur y del cine no profesional es Cataluña y el lugar donde más se cultivo esta afición desde los años 20 La razón de ello son tanto sociales (desarrollo económico, desarrollo urbano y una importante burguesía) como geográficas (proximidad a Francia, facilidades para viajar a Andorra y lugar turístico importante con presencia de extranjeros).

ellos Cannes- es definido como “un dels millors cronistas gràfics de Barcelona”²². Su aproximación al cine biográfico constituye el mejor ejemplo de ese cine biográfico no profesional clásico, tanto en sus filmes que tratan figuras históricas como en los de artistas pictóricos. La razón de ello es que utiliza sobre todo fotos o cuadros como eje de la narración y filmaciones de los lugares de la vida del biografiado, con un tono narrativo pausado, lleno de datos que lo hacen tedioso y, en ocasiones, aburrido. En sus filmes, es sobre todo la obra del biografiado la que se retrata, principalmente en los de pintores. 16 son los filmes que podemos considerar biográficos²³ de su obra, de los que 14 tiene como protagonista a un pintor: Sorolla, Nonell, Cezanne, Opisso, Casas, Fortuny, Miró, Manet, Rembrandt, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Picasso y Degás. Los primero que podemos ver es que Olivé era un gran aficionado a la pintura. Lo segundo es que estos nombres nos apuntan dos líneas básicas: los grandes pintores de la historia del arte y los grandes artistas catalanes. Los primeros forman parte de una serie sobre los genios de la pintura que inicia en 1960, pero que desarrolla principalmente en los años 70. A la segunda le hemos de añadir dos filmes más, uno sobre Mossén Cinto Verdaguer y otro sobre la Reina Elisenda de Moncada²⁴. Esta línea la desarrolla básicamente en los años 60 y nos dan idea de una de las constante en las biografías del cine amateur: la proximidad. Las limitaciones del cine amateur llevan a buscar temas que puedan desarrollar y normalmente se encuentra en el entorno próximo. En el caso catalán permite reivindicar figuras propias de la cultura catalana, ocultadas por el régimen, como Mossèn Cinto Verdaguer o la Reina Elisenda de Moncada o escasamente valoradas por la cultura oficial como Opisso, Casas o Fortuny. En estos filmes incluso la elección del idioma es una forma de reivindicación.

Esa recuperación de las figuras catalanas y la reivindicación de catalanidad forma parte de la época. Un ejemplo significativo dentro del mundo del cine amateur, por su posterior trascendencia,

²² TOMÀS, Jordi y BEORLEGUI, Albert: *El cinema amateur a Catalunya*, Barcelona, Institut Català de les Indústries Culturals, 2009, pp. 270; desarrollando su filmografía y un poco su biografía en las siguientes páginas (pp. 270-274).

²³ Los títulos de los filmes, por orden cronológico, son los siguientes: *Joaquín Sorolla* (1960-1969); *Nonell, pintor de las gitanas* (1960-1969); *Cezanne, artista difícil* (1960); *Opisso, arte, humor, sátira* (1960); *Ramón Casas y sus retratos* (1965); *Fortuny* (1968); *Balada de la Reina Elisenda* (1970); *Joan Miró, síntesis de una obra* (1970-1979); *Edouard Manet, patriarca del impresionismo* (1970-1979); *Rembrandt, genial en el retrato* (1970-1979); *Van Gogh, la locura de un genio* (1970-1979); *Alba i ocàs de Mossèn Cinto* (1971); *Recordando a Toulouse-Lautrec* (1971); *Gauguin en Tahiti* (1971-1972); *Gaudí, Picasso, Stravinsky, tres genios del siglo* (1975); *Degás y sus bailarinas* (1980) y *Renoir y sus pinturas femeninas* (1980).

²⁴ Elisenda de Moncada y Luna fue reina consorte del reino de Aragón, siendo la cuarta esposa de Jaime II y fue la fundadora del monasterio de monjas clarisas de Pedralbes de Barcelona.

es la serie *Homes dels Països Catalans*²⁵ de Pere Masdeu i Rovira. Este tarraconense de nacimiento era eminentemente fotógrafo, una afición que compaginó con la de cineasta que desarrolló en Barcelona tras su vinculación con el Centre Excursionista de Catalunya, Pere Masdeu fue ante todo fotógrafo, pero en los años 60 rueda esta serie en 16 mm, un formato, por entonces, más profesional que amateur. La serie se convertiría en un referente en los círculos catalanistas y del cine no profesional de Barcelona, hasta el punto de ser destacada por Joaquim Romaguera en su catálogo del cine catalán (filmado en catalán). La serie en esencia reivindica las figuras destacadas de la cultura catalana y recupera nombres que por su exilio habían sido borrados de la memoria de España como los de Pompeu Fabra o Pau Casals. Pero no únicamente recupera estos nombres sino que también repasa la vida de artistas catalanes como Espriu, Garreta, Mir, Miró o Subirachs. Comparando estos filmes con los de Joan Olivé, los de Masdeu son mucho más innovadores en aspectos formales e incisivos en el punto de vista. El punto de vista se transforma en este caso en una muestra de la cultura catalana oprimida con el repaso de figuras que la cultura oficial trata de ocultar o minusvalorar por ser catalana. En algunos casos sus filmes mantienen esa estructura clásica de narración del currículum del biografado; pero en otros el eje de la narración es la obra artística, como en Espriu donde se hace hincapié en una de las obras más míticas para el catalanismo *Ronda de mort a Sinera*. Pero también innova utilizando imágenes de archivo -siempre que puede-, destacando el caso de Joaquim Mir en que utiliza sus filmaciones domésticas; o en el uso de las entrevistas como forma de introducción al personaje. Esas entrevistas o la aparición de artistas (actores o cantantes) convierten estos filmes en un documento histórico de primera mano al ver figuras de la cultura y la política catalana como Maria Aurelia Capmany, Raimon, Maria del Mar Bonet, Joan Alavedra, Alexandre de Cirici o Enric Jardí, entre otros.

Fundamentalmente, en esta serie ves como por debajo de la cultura oficial existía una cultura popular que se movía en otros parámetros de preservación de la cultura propia catalana para suplir lo que esa cultura oficial no transmitía o deseaba ocultar. Un caso similar al de Pere Masdeu es el de Joan Capdevila con sus filmes biográficos sobre Pau Casals, Jaume I, Emili Colom o Jacint Verdaguer; aunque una década más tarde²⁶.

²⁵ Ver una reseña biofilmográfica suya en ROMAGUERA, Joaquim (dir.): *Diccionari del cinema a Catalunya*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 403. Los títulos de los filmes que componen la serie son los siguientes: *Pau Casals ha complert 90 anys* (1966); *Salvador Espriu, un escriptor català* (1966); *Joan Miró i la seva obra* (1967); *Pompeu Fabra, la lleguna d'un poble, 1868-1968* (1967); *Juli Garreta, compositor de la llum* (1968); *Joaquim Mir, la flama als ulls* (1968) y *Subirachs, escultor* (1968-1969).

²⁶ Ver una reseña biofilmográfica en TOMÀS y BEORLEGUI, op. cit., pp. 260-263 y en ROMAGUERA (dir.), op. cit., pp. 140. Los títulos de los filmes de contenido biográfico de Joan Capdevila son: *Homenatge a Pau Casals* (1970-1979), *Guspines de pedra i foc. L'obra d'Emili Colom* (1975), *Jaume I. El Conqueridor* (1976) y *Jacint Verdaguer i "L'atlàntida"* (1977).

Fuera de Barcelona también encontramos ejemplos de cine biográfico en el cine amateur catalán como los de Josep Casas Busquets en Palamós²⁷, por ejemplo. Pero me centraré en el tándem Jordi Vall y Rafael Saludes de Reus, porque ellos nos permitirán ver otros dos elementos esenciales de esa aproximación del cine amateur catalán al cine biográfico: la reivindicación de las figuras locales y el impulso que la organización de algunos concursos daba a la realización de filmes biográficos. Jordi Vall era funcionario y administrativo y Rafael Saludes fue director de empresa. Saludes fue el primero en incorporarse al mundo del cine amateur de Reus a través de la Sección de Cine del Reus Deportivo, donde llegó a ser presidente. Ambos formaron uno de los dúos con mayor éxito en el cine amateur reusense en la década de los años 70 y 80 con varios Premis Ciutat de Reus y en el Concurso Provincial. Eso no era impedimento para que Jordi Vall hiciera algunos filmes individuales, mientras que Rafael Saludes, en cambio una vez iniciada su colaboración con él no trabajó más individualmente²⁸. En el tema de las biografías lo que más nos interesa de este dúo son sus filmes dedicados a los hijos ilustres de la ciudad de Reus. Prim, Sabater, Rebull, Sant Bernat Calvó, Modest Gené y Fortuny son los protagonistas de los 8 filmes biográficos, de los que 2 son de Jordi Vall en solitario. La génesis y los objetivos de estos filmes son básicamente dos: el interés personal por el pasado de la ciudad de Reus, a lo que se añadía el hecho del deseo de recuperar y reivindicar las figuras destacadas de la misma, o la relación con algún hecho puntual como el traslado de los restos de Prim, el Centenario de la muerte de Marià Fortuny, la muerte de Joan Rebull, o la retirada de Joan Sabater (mítico jugador del Reus Deportivo de Hockey). Así los filmes adquieren un tono didáctico y exhaustivo del pasado de los personajes biografiados.

En el caso de los filmes relacionados con acontecimientos de la ciudad vemos que estaban instigados por la organización del Concurso de la Sección de Cine del Reus Deportivo que otorgo premios o realizó concursos especiales con motivo de estos acontecimientos. Así en 1971 organizó un concurso especial sobre Prim en el que se presentaron 6 filmes amateurs, en 1973 otorga un premio especial al mejor film sobre cualquier aspecto de la vida de Joan Sabater y en 1974 otorga un premio al mejor film sobre el año Fortuny. Los filmes presentados a estos concursos tenían una parte importante de biografía del personaje y otra de reportaje del acto. Pero esta es una acción muy

²⁷ Ver ROMAGUERA, Joaquim: *Silència, rodem! Història del cinema a les comarques de Girona*, Girona, Col·legi de Periodistes de Catalunya. Demarcació de Girona, 2005, pp. 397-424. Donde podemos encontrar títulos como *Un torroellenc de Calonge* [Enric Vilà] (1976), *Aquell Vicentet* [Vicenç Bou] (1980), *Un home de Caldes* [Francesc Mas i Ros] (1980), *Honorança a Conrad Saló* (1982) o *Record a Conrad Saló* (1986) de Josep Casas Busquets.

²⁸ Para una biofilmografía de Rafael Saludes y Jordi Vall, así como una historia de la Sección de Cine Amateur del Reus Deportivo con sus concursos y premios, se puede consultar el libro de NOGALES, Pedro: *El cine no professional a Reus. Pioners i amateurs (1897-1989)*, Reus, Fundació Privada Liber, 2006, pp. 169-171, 258-270. Por otra parte los títulos de los filmes biográficos de Jordi Vall y Rafael Saludes son los siguientes: *Prim* (1971); *Sabater* (1973) (juntos); *Fortuny* (1974) (juntos); *Al nostre General* (1975); *Rebull, escultor reusenc universal* (1979) (juntos); *Homenatge a Joan Rebull* (1979-1981) (juntos), *Sant Bernat Calvó* (1982) (juntos) y *Modest Gené* (1986) (juntos).

habitual en los concursos y un recurso de los cineastas, ya que en diversas ocasiones determinados acontecimientos puntuales como el traslado de los restos de un personaje o la visita de un político destacado, recogidos por la cámara de un cineasta amateur, se convierten en documentales que además de contar el acto repasan la vida de ese personaje, convirtiéndose con ello en documentales biográficos²⁹. Algunos de estos filmes siguen el esquema recomendado en los manuales de cine de utilizar fotografías y filmaciones de las obras, mientras que otros optan por las recreaciones. En el caso de Jordi Vall y Rafael Saludes se ha de destacar el caso del film *Fortuny* en que se recrean pasajes de su vida con actores a los que siempre se encuadra de hombros hacia abajo para que jamás se les vea la cara, ante la imposibilidad de tener un actor y maquillarlo para que se asemeje a un personaje cuyo rostro es tan conocido en la ciudad de Reus.

Por último, me gustaría estudiar brevemente un ejemplo de cine doméstico con parte de la filmografía de Carles Barba³⁰. Carles Barba era un cineasta amateur de Terrassa, perito mercantil de profesión que convierte sus filmes domésticos en una especie de dietario de su vida. Todo cineasta amateur es a la vez cineasta doméstico, ya que conserva muchos de sus filmes familiares sin montar o estructurar, pero este caso es diferente. Filmes como *Ells, jo i el temps* (1967-1984) o *El temps i la memoria* (1993-2000) son un repaso biográfico a su vida en tono humorístico. Por la pantalla desfilan sus familia, sus vacaciones, el trabajo, las aficiones, los hijos, los muertos, las bodas, los acontecimientos históricos vividos, etc. Para él estos filmes son un retrato de una época y de un periodo con “filles embarassades, dones que fullien, fallides d’empreses” como afirma en el film *Ells, jo i el temps*. Así que en ellos retrata tanto las cosas buenas como las malas siendo una demostración fehaciente de que todo film doméstico es en esencia un film biográfico a retazos sueltos. La gran diferencia de Carles Barba es que monta esos retazos y los dota de estructura narrativa mediante la voz en off.

CONCLUSIONES Y REUTILIZACIONES

El ejemplo de Carles Barba nos permite adentrarnos en el tema de la reutilización del material cinematográfico no profesional para documentales biográficos profesionales. Uno de los ejemplos más conocidos es *Un instante en vida ajena* (2003) de José Luis López Linares. Gracias a ese film

²⁹ Otro ejemplo de esto lo tenemos en el Prat del Llobregat que se puede ver en el libro de GÓMEZ INGLADA, Margarida (Coord.): *El cinema amateur al Prat*, El Prat del Llobregat, Ajuntament del Prat, 1994, pp. 96 y 112.

³⁰ Para su biofilmografía podemos ver los libros de TOMÀS y BEORLEGUI, op. cit., pp. 295-299 y ROMAGUERA (dir), op. cit., pp. 101.

se suscito una admiración nacional por la obra de Madronita Andreu de Klein³¹, llegando a calificar sus filmes de obras maestras del cine doméstico. El fondo de Madronita constituye unas 900 bobinas que suman unas 86 horas de filmación y que recogen 60 años de su vida. Ahí hay de todo, incluyendo filmaciones de la televisión o rollos enteros sobre las rosas de su jardín. José Luís López Linares y su equipo hizo una inmensa selección del metraje y un excelente documental con imágenes de archivo que es un panegírico de la vida de Madronita en que sus obsesiones se reconvierte en una manifestación de su amor al cine. El documental no cuestiona el estatus social y no se plantea porque esta persona filmó durante tanto tiempo, o sea, no hace una crítica de la personalidad o de las imágenes sino una reelaboración y selección de las mismas para crear otra bonita filmación doméstica de resumen de la vida de Madronita y que además fuera comercialmente vendible. Ese tono irónico y crítico a la vez que ofrecían los filmes domésticos reelaborados de Carles Barba no existe en este film comercial, como tampoco el planteamiento histórico crítico de los primeros trabajos de López Linares junto a Javier Rioyo. Pero no es el único ejemplo, *Un horizonte artificial* (2007) que realiza José Irigoyen con las filmaciones de su padre sigue el mismo esquema³². Estas filmaciones son, en esencia, un homenaje a la figura biografiada. Y no quiere decir eso que no se pueda realizar un homenaje y a la vez ser crítico, porque por ejemplo *I for India* (2006) de Sandhya Suri, resulta muy interesante en ese sentido. En ese documental la realizadora, a través de las filmaciones domésticas que sus familiares se intercambian entre la India y Gran Bretaña, estudia el proceso de migración y los problemas que eso genera sin dejar de hacer un homenaje a su padre³³.

Indudablemente en todos estos filmes comerciales con imágenes de cine doméstico la filmación original se manipula y se le da otro rol que trasciende el familiar, para ser testimonios de las obsesiones de una persona, dejando de ser los recuerdos de una vida. En ocasiones, esa reconstrucción biográfica es mucho más crítica que los ejemplos que hemos dado -baste recordar la utilización de las imágenes domésticas de Franco o de Hitler- y en ellas las imágenes domésticas han perdido todo su sentido para pasar a ser meras imágenes de recurso. Pero en general en toda

³¹ Esa admiración llevo incluso a la realización de una tesina sobre su figura en la Universidad Politécnica de Valencia realizada por GOMEZ CASTELLÓ, Susana: *Madronita Anderu (1893-1982). Un modelo de artista involuntaria*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, 2007. Pero uno de los ejemplos más interesantes de la admiración por la obra de Madronita, aunque solo sea conociendo el film de López Linares es el artículo de ALONSO GARCÍA, Luís: *Sobre el cine aficionado, entre sumisión e insurrección* en RUIZ ROJO, José Antonio: V Encuentro de Historiadores: Entorno al cine aficionado, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, 2009, pp. 15-32. El él Luís Alonso llega a definir la obra de Madronita de obra maestra del cine doméstico sin haber visto todo su fondo.

³² Para una aproximación a este film y sus objetivos se puede ver la entrevista que se le realiza al autor del mismo en CUEVAS (dir.):, op. cit., pp. 375-378.

³³ Para una aproximación a este film y sus objetivos se puede ver la entrevista que se le realiza a la autora del mismo en CUEVAS, op. cit., pp. 387-391.

producción comercial con imágenes de archivo domésticas o amateurs todas esas imágenes se descontextualizan y pasan a tener otra función y otro sentido que esta en función del discurso que sobre la figura del biografiado tiene el nuevo documento profesional elaborado³⁴.

Pero más allá de esa reutilización, a la hora de estudiar la relación del cine no profesional con el cine biográfico, no hemos de perder de vista que el cine no profesional, especialmente el amateur, tiene un objetivo, un planteamiento en todos sus filmes, tiene un punto de vista y tiene unas limitaciones asociadas a una limitación presupuestaria. Pero esa limitación hace que sus círculos de difusión sean diferentes y eso le permite llegar donde no llega el cine profesional y reivindicar lo oculto. En el caso del cine amateur catalán esa reivindicación fue la cultura y la historia de Cataluña, pasajes y personajes ocultados por la cultura y la historia oficial del régimen. En los años 60 y 70 el cine no profesional jugó en Cataluña el mismo papel que la circulación clandestina de las obras de la literatura catalana y en catalán o que la enseñanza no reglada de la lengua catalana. Una especie de poso de resistencia a la castellanización de la historia y de la cultura en Cataluña. Pero es que además ese papel formaba parte de la esencia y de las limitaciones del cine amateur, ya que para un cineasta amateur le era más fácil realizar biografías de personajes próximos que de grandes nombres universales y eso es lo que podemos ver en muchos concursos locales y grupos de cine local. En ellos los filmes biográficos que se proyectan reivindican y potencian las figuras locales en una especie de nacionalismo local, al que en muchas ocasiones ayudan los propios clubs de cine amateur con premios y concursos especiales.

Otra cosa es el cine doméstico, cuya esencia es el recuerdo y la memoria del pasado del propio cineasta y por ello es un cine biográfico en sí mismo, pero básicamente de los momentos felices y sin una elaboración o estructura narrativa tradicional.

BIBLIOGRAFÍA

- ❖ BLAIN, Luís G.: *El cine*, Barcelona, Ediciones G.P., 1962.
- ❖ BOYER, Pierre: *Enciclopedia del Cine Amateur*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1972.
- ❖ CUEVAS ÁVAREZ, Efrén (dir.): *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, Madrid, Ocho y medio, Libros de cine, 2010.

³⁴ Para profundizar en este tema de la reutilización del cine doméstico son interesantes todos los artículos del capítulo segundo (Reciclajes: el metraje doméstico en el cine documental) del libro editado por Efrén CUEVAS, op. cit., pp. 119-250; especialmente el que realiza el propio Efrén Cuevas: *De vuelta a casa. Variaciones del documental realizado con cine doméstico* (pp. 121-166) en el que, entre otras cosas, aporta más ejemplos de los aquí comentados sobre cine documental profesional biográfico que ha reutilizado el cine doméstico.

- ❖ GOMEZ CASTELLÓ, Susana: *Madronita Andreu (1893-1982). Un modelo de artista involuntaria*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, 2007.
- ❖ GÓMEZ INGLADA, Margarida (Coord.): *El cinema amateur al Prat*, El Prat del Llobregat, Ajuntament del Prat, 1994.
- ❖ NOGALES, Pedro: *El cine no profesional a Reus. Pioners i amateurs (1897-1989)*, Reus, Fundació Privada Liber, 2006.
- ❖ ROMAGUERA, Joaquim: *Catàleg de films disponivles parlats o retolats en català*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1983.
- ❖ ROMAGUERA, Joaquim: *Silència, rodem! Història del cinema a les comarques de Girona*, Girona, Col·legi de Periodistes de Catalunya. Demarcació de Girona, 2005.
- ❖ ROMAGUERA, Joaquim (dir.): *Diccionari del cinema a Catalunya*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005.
- ❖ ROSE, Tony: *Prontuario del Cine Amateur*, Barcelona, Ediciones Zeus, 1966.
- ❖ ROUBIER, Jean: *Fotoenciclopedia Daimo. Volumen Tercero: Fotografía en color y Cine amateur*, Madrid-Barcelona, Ediciones Daimon, 1959.
- ❖ RUIZ ROJO, José Antonio: *I Encuentro de Historiadores: Entorno al cine aficionado*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, 2002.
- ❖ RUIZ ROJO, José Antonio: *II Encuentro de Historiadores: Entorno al cine aficionado*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, 2004.
- ❖ RUIZ ROJO, José Antonio: *III Encuentro de Historiadores: Entorno al cine aficionado*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, 2005.
- ❖ RUIZ ROJO, José Antonio: *IV Encuentro de Historiadores: Entorno al cine aficionado*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, 2007.
- ❖ RUIZ ROJO, José Antonio: *V Encuentro de Historiadores: Entorno al cine aficionado*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, 2009.
- ❖ TOMÀS, Jordi y BEORLEGUI, Albert: *El cinema amateur a Catalunya*, Barcelona, Institut Català de les Indústries Culturals, 2009.
- ❖ VV.AA.: *Rencontres autors des Inedits. Jubilee book. Essays on amateur film*, Charleroi, Association Europeenne Inedits, 1997.
- ❖ ZIMMERMANN, Patricia R.: *Reel Families. A social history of amateur film*, Bloomington, Indiana Univesity Press, 1995.