

NUEVOS MODELOS BIOGRÁFICOS EN EL CINE ESPAÑOL

Francisco Javier Moral Martín

Universidad Politécnica de Valencia

La búsqueda de algo perdido es, sin duda, el origen de la memoria¹

Películas como *Camarón*, *Teresa, el cuerpo de Cristo* o *Salvador Puig Antich*, dan buena cuenta de la creciente atención de la industria filmica española por el género biográfico²; marca inequívoca del renovado interés del público nacional por las vidas de los *grandes hombres*³ que coincide, nada casualmente, con el buen estado de salud del *biopic* a nivel internacional (que es casi decir lo mismo que norteamericano): parece claro que *Lola, la película* y *Camarón* siguen la estela de éxitos tan sonados como *Ray* (Taylor Hackford, 2004) o *Walk the Line (En la cuerda floja)*, James Mangold, 2005), films que revisan el periplo vital de dos importantes hitos de la música norteamericana (que es casi decir lo mismo que internacional). De igual modo *Mar adentro*, la escenificación del drama vital de un gallego que defendía su derecho a una muerte digna, alcanzó un gran éxito dentro y fuera de nuestras fronteras⁴.

Por lo general, salvando ese curioso artefacto que es *Cravan vs. Cravan*⁵, la estilización plástica (no exenta de polémica) de la hagiográfica *Teresa, el cuerpo de Cristo*⁶, o la teatralidad distanciadora de *Buen viaje, excelencia*, la formalización de estas recientes producciones ha continuado la senda clásica del género; aquella en que el film se muestra como una ventana abierta al pasado. O lo que es lo mismo, discurso que *niega* su condición de discurso mediante dos estrategias: por un lado, con la ocultación sistemática de la instancia que enuncia dicho relato (y conviene distinguir claramente entre narrador y enunciador; *sujetos* que aún pudiendo entrar en colusión como hacen en *Juana la loca* o *Teresa, el cuerpo de Cristo*, no son el mismo) y por otro, con implicaciones más profundas, mediante un recubrimiento exhaustivo del nivel referencial evocado⁷. En efecto, como señalara Roland Barthes, el discurso histórico en occidente encuentra su *justificación suficiente* en la omnipotencia del referente, sistema que no deja de señalar insistentemente hacia esa realidad a la que supuestamente no significa pero que precisamente, en su negativa, se convierte en su significado⁸: define el realismo como un verosímil que

no busca su legitimación en el respeto a unas leyes genéricas que dirigen el discurso *desde dentro* (condición necesaria por otro lado en la legibilidad de cualquier texto), sino canalizando la atención *hacia fuera*, descargando su responsabilidad en el objeto designado.

Esta apelación designativa adquiere un valor esencial en la representación fílmica al afectar a todas las materias expresivas. Y la puesta en forma visual antes que nada: apoyado en la relación analógica de la imagen fotosensible, límite infranqueable en la autenticación de una realidad *autosuficiente*, la escenificación del acontecimiento (comenzando por la auténtica reencarnación del personaje en pantalla: Oscar Jaenada desapareciendo en el cuerpo del cantaor de San Fernando, Gala Évora como «la Faraona» o Javier Bardem, gracias a la tecnología informática, como el tetrapléjico gallego de hombros estrechos) se caracteriza por la profusa mostración de objetos y elementos que sólo de manera débil y tangencial informan el contenido del relato⁹: es el caso de la recurrente mostración de lugares y arquitecturas frecuentados por santa Teresa, el Madrid nocturno de los clubes y tablaos de los años 70 que pisaría Camarón o las estancias del Palacio del Pardo por las que deambulaba el decrepito dictador octogenario. En ese sentido, una estratagema especialmente efectiva en la adhesión del espectador al postulado de verdad que se le presenta, consiste en la reconstrucción audiovisual de documentos que *parecen ser* del periodo recreado; si en *Lola, la película* por ejemplo, la imagen «normal» se alterna con otra de noticiario en la rueda de prensa ofrecida por la protagonista con el famoso productor Cesáreo Gonzalez (yuxtaposición convenientemente *explicada*: en el encuadre aparece un personaje filmando con una cámara que adopta el mismo punto de vista que después ocupa el espectador), la reincidencia del recurso deviene fundamental en la construcción veridictoria de *María Querida* o *Buenas noches, excelencia*. En la primera, aparecen diversos fragmentos de telediarios en los que, por ejemplo, la Bardem/Zambrana recibe las felicitaciones de los reyes con motivo de la entrega del Premio Cervantes (1988, la primera vez que se otorgaba a una mujer). De refinado tono paródico en la segunda, se suceden constantemente noticiarios en los que vemos a Fontserè/Franco dirigiendo gloriosas campañas bélicas, alzando con una sola mano un enorme atún en la borda de su famoso yate ante el asombro de sus acompañantes (pero a diferencia de los auténticos, este noticiario sí que deja ver el truco: dos tripulantes alzan desde arriba el pez) o manteniendo, en una divertida escena, la famosa entrevista con Hitler en Hendaya.

Pero a pesar de su innegable relevancia, no es sólo en el plano visual donde se juega todo el efecto de verdad del género: la inserción de intertítulos o los característicos textos, escritos o delegados en un narrador¹⁰, con que suele comenzar el film biográfico (introduciendo antropónimos, topónimos y cronónimos: nombres propios, índices espacio-temporales, fechas, etc.), desempeñan una labor fundamental en los procedimientos de figurativización del discurso;

establecen un simulacro del referente que aún siendo externo al discurso, producen una fuerte *ilusión referencial* al interpelar al espectador y su conocimiento de dichos sucesos. *Lola la película* comienza con un sencillo intertítulo (Jerez, 1931) mientras que *Salvador* arranca (después de un texto que *asegura* la veracidad de los acontecimientos que va a presentar) con otro más exhaustivo: «Barcelona, 25 de septiembre de 1973, 18:05 h». Más provocador como no podía ser menos, es el párrafo introductorio de *Buen viaje, excelencia*: «entre los años 1973 y 1975 un poder decrepito y senil siguió imponiendo los destinos de España, cuyos ciudadanos estuvieron mansamente sometidos a una ridícula dictadura, confiando en la acción irreversible de la naturaleza. Esta película es un homenaje a la insólita paciencia de los españoles y a un puñado de moscas que fueron las únicas capaces de hostigar directamente a los protagonistas de la tiranía».

También la música opera en la misma dirección, sobre todo aquella que pertenece al universo diegético del film (acostumbrado a su función simbólica y emotiva, el espectador no suele sancionar la banda sonora con los parámetros verdad/falsedad¹¹; lo mismo ocurre con el aspecto verbal-hablado¹²). Definitoria en el *biopic* musical por razones obvias (en *Lola, la película* escuchamos la voz fantasmática de Manolo Caracol, y en *Camarón* vibramos con el torrente de voz del cantaor gaditano), no resulta menos relevante en una película como *Juana la loca* donde la música cortesana puntúa en diversas ocasiones la acción. No es casualidad, el film de Aranda compendia como ninguna todas aquellas estrategias que persiguen minimizar la distancia insalvable entre la *verdad* y el *parecer verdad*. La redundante información aportada por el narrador en el arranque del relato resulta reveladora: «Tordesillas, año de gracia de 1554. Tiene 74 años y lleva encerrada casi medio siglo en este castillo. Ha sido traicionada sucesivamente por su padre, por su marido y por su hijo. Hija de los reyes católicos, esposa de Felipe de Habsburgo, madre del emperador Carlos V, reina propietaria de las coronas de Castilla y Aragón. La llaman Juana la loca». Un anclaje referencial que es desarrollado también en la imagen: mientras se oye al narrador, en la pantalla aparece la habitación de un castillo en penumbra con la chimenea encendida; la protagonista (que en breves momentos va a asumir la voz narrativa para contarnos su historia) se vuelve, ataviada con unas vestimentas inconfundibles, sentándose sobre una silla de madera labrada. Cubriendo la ventana, una celosía que matiza la luz del exterior; colgado de la pared, un humilde crucifijo de madera y sobre la mesa, un libro abierto, una pluma para escribir, un jarrón y el retrato de su amado esposo. El resto del film se encargará de confirmar insistentemente este efecto de realidad: las costumbres y hábitos del periodo (Fernando, el padre de Juana, devora ávidamente un pollo con las manos), los bailes palaciegos, las armaduras de los soldados, los suntuosos ropajes o las decoradas habitaciones (sin olvidar las letrinas donde Juana tiene a su primer varón), presentan la única función de decir «así fue».

De todas formas, en estas páginas no quisiera centrarme tanto en el *cómo* se construyen estos films como en el *qué*, o mejor dicho (puesto que hablamos de biografía) en el *quién*; es decir, me gustaría prestar atención al sujeto biografiado en cuanto elegido de entre todos aquellos biografiables que componen el sustrato nutriente del relato histórico. Una elección que supone una evidente toma de posición por cuanto, como percibiera nítidamente Roland Barthes, *lo anotado proviene de lo notable*¹³: es decir, aquello que es registrado, significado en un texto (en un film), proviene directamente de lo *significable*, de la selección del *continuum* de acontecimientos, eventos, sucesos que han tenido lugar. Y esto, se quiera o no, implica unos procedimientos de discriminación y exclusión de lo no-significativo que supone una elección ideológica en sentido fuerte.

El discurso biográfico lógicamente, no puede escapar a dicho imperativo: la elección de unos sujetos en detrimento de otros se convierte así en un claro indicio de los modelos identitarios reclamados por una sociedad (debe quedar claro que el discurso histórico, escrito/cinematográfico, siempre se proyecta en dos direcciones: hacia el periodo *recreado* desde luego, pero también si no más, hacia el periodo *recreante*, a la sociedad que genera dicho discurso). Es por ello que puede resultar sumamente fructífero contrastar este florecimiento del género con aquel otro momento, único en la cinematografía española, en que la biografía alcanzó una cierta estabilidad. «Cierta» porque el ciclo debe ser analizado en realidad como una especialización de la corriente de temática historicista que, a comienzos de los años 40 y desde las reivindicaciones falangistas¹⁴ de un cine nacional que respondiera a las necesidades del nuevo Estado, alcanzó su plenitud al final de la década; origen de un lento declinar que corrió paralelo a la desactivación política de sus propuestas ideológicas (debido en gran medida a la pérdida de influencia del falangismo en las directrices políticas nacionales) y la obsolescencia de sus formas cinematográficas. Significativamente, si el género surgió en el contexto norteamericano amparado por las premisas demócratas newdealistas y el regeneracionismo del presidente Roosevelt, en la piel de toro encontró el abono precisamente en las ínfulas nacional-catolicistas de unas huestes ávidas por reconstruir la historia en clave de exaltación patrioterica de la unidad española, pasado glorioso y legitimación teleológica de un dictador emanado directamente de la España Imperial¹⁵.

Y como es bien sabido, en este proceso desempeñó una labor relevante la poderosa Cifesa (sobre todo durante su «segundo periodo»: 1947-1951, aportación que vino a culminar el ciclo más que a iniciarlo). En efecto, como declarara reiteradamente Vicente Casanova, *la antorcha de los éxitos* (frustradas sus expectativas expansivas por su vinculación con el bloque fascista durante la 2ª Guerra Mundial) se centraría en la creación de un espectáculo filmico masivo basado en *la historia y el folklore*. Si de lo primero se haría cargo sobre todo Luis Lucía (que por otro lado, inició el ciclo histórico con *La princesa de los Ursinos*, 1947), de lo

segundo darían buena cuenta Juan de Orduña y Aurora Bautista; dúo responsable de los más sonados éxitos del momento con películas como *Locura de amor* (1948) y *Agustina de Aragón* (1950), pero que fueron incapaces de repetir triunfalmente la fórmula con *La leona de Castilla* (1951) o *Alba de América* (1951, respuesta patriótica a la británica *Christopher Columbus*, 1948), confirmando el declive del género que firmaría prácticamente su acta de defunción con *Jeromín* (Luis Lucía, 1953).

Felix Fanes analizó pertinentemente algunas de las principales características de este ciclo histórico: semejanza en la puesta en escena con un evidente regusto iconográfico decimonónico¹⁶, similitud en el esquema argumental (sobre el fondo histórico se recortaban dos historias: una de amor y otra de política, primando generalmente esta última salvo en *Locura de amor*) o la impregnación de recursos procedentes de otros géneros (melodrama, aventuras, musical, etc.). Más relevante para el propósito de estas páginas sin embargo, son las implicaciones ideológicas también subrayadas por el autor: escaso interés por la verosimilitud histórica¹⁷, establecimiento de una relación autoritaria y admonitoria con el espectador (remarcada por la narración introductoria), exaltación nacionalista de lo español (españolidad equiparada difusamente con el pueblo, ese pueblo «comido de piojos y soberbia» como dice Napoleón al comienzo de *Agustina de Aragón*¹⁸, que es el mismo que entona encendidos salves a Juana en su llegada a Burgos), abundantes referencias míticas a los orígenes del Estado español a partir de la Reconquista¹⁹, descrédito de la actividad política como actividad innoble²⁰ (el maquiavélico Señor De Veyre en *Locura de amor*, siempre intrigando a espaldas de doña Juana para su mayor conveniencia y la de su señor), un generalizado emplazamiento de la trama argumental en los castillos y grandes palacios (la historia se decide en las alturas²¹) y por último, especialmente significativo, la constitución de una insólita galería de *matriarcales heroínas* (estereotipo presente también en las recreaciones de otras productoras)²² que, guiadas por el designio divino (invariablemente explicitan su religiosidad católica y las virtudes que dicha condición les otorga: Isabel de Portugal, la reina santa, acepta piadosamente las infidelidades de su esposo para mayor admiración de su confesor), deben erigirse en celosas defensoras de la familia, el hogar y la patria en peligro²³. Unos atributos que se condensan ejemplarmente en Agustina de Aragón, «símbolo del valor de la raza y el espíritu insobornable de independencia de todos los españoles» como subraya la voz que da comienzo al relato: en un efectivo *flashforward*, antes de la cabecera, una arrebatada heroína desmelenada (sobre un fondo nebuloso, *puro fondo* que marca la desreferencialización propia del discurso mítico) se dirige al enemigo alzando el botafuego con que dispara el cañón: «cobardes, asesinos... no! no venceréis! no podéis vencernos nunca. Nunca entrareis en Zaragoza!». El posterior comienzo del film, con la heroína entrando en Palacio, viene a suturar el interrogante abierto: los franceses no entraron (llamativa elisión de la capitulación de la ciudad el 21 de febrero de 1809).

Volviendo de todas formas al periodo y asunto que aquí nos ocupa, de manera casi inmediata puede comprobarse algunas importantes diferencias al abordar las actuales recreaciones: por un lado presentan una mayor heterogeneidad identitaria (con una saludable «paridad» entre los dos sexos y una ampliación de la esfera profesional y la procedencia social) mientras que por otro, se ha producido una variación en el periodo histórico a representar; la mayoría se emplaza en el s. XX (podría afinarse más: con la salvedad de *Cravan vs. Cravan*, el resto lo hace en la segunda mitad del siglo) con la excepción de *Juana la loca* y *Teresa, el cuerpo de cristo*, centradas en el s. XVI. Una coincidencia temporal que no puede ocultar sin embargo las profundas divergencias con sus antecesoras. El film de Aranda por ejemplo, a pesar de conocer sobradamente la de Orduña (y no sólo porque también se basa en la obra teatral de Manuel Tamayo y Baus), presta más atención al drama íntimo de una ardiente esposa atormentada por las vejaciones constantes a que le somete su marido; la trama maquiavélica tejida por De Veyre (cuyo sólo recuerdo en la de Orduña, provocaba una profunda crisis de ansiedad en la monarca aislada) y su ascensión sobre Felipe, reciben una severa rebaja argumental. Más contundente resulta la segunda como se encarga de reseñar la voz del comienzo: el momento histórico evocado es tenebroso (también en el sentido figurativo: la escena de arranque, que contrasta musical, lumínica y cromáticamente con la primera aparición de la santa, se construye *desde* la penumbra: los personajes apenas visibles, se recortan sobre un fondo igualmente opaco y oscuro), gobernado por la sinrazón, el fanatismo religioso y el poder omnímodo de la Santa Inquisición. Una época en que «todos los corazones están gobernados por el miedo. Todos menos uno» dice la voz mientras en pantalla, a la par que la música, aparece la bella protagonista. Teresa, a la que el film en ningún momento niega su condición de santa (al margen de las ensoñaciones convenientemente marcadas como *posibles*, le reconoce un acto de levitación y su resucitación después de tres días), es presentada como una mujer sumamente independiente y letrada que compra furtivamente libros prohibidos (textos religiosos traducidos al castellano²⁴), algo que no parece gustar a una jerarquía eclesiástica más interesada por mantener sus privilegios y poderes. En una construcción temática típica del cine biográfico²⁵, el personaje se enfrenta abiertamente a su orden religiosa; sólo la postrera intervención de otro hombre santo, Fray Pedro de Alcántara, consigue aplacar el escarmiento que persigue el Provincial de Ávila.

Pero si estos ejemplos difieren en algún aspecto del ciclo anterior, donde mejor puede determinarse el cambio operado en los *decibles* de la cinematografía biográfica española es, sin duda, en *María Querida*. Y es que el film, rendido homenaje de un director (y un guionista, Rafael Azcona) escorados políticamente a la izquierda²⁶, se enfrenta abiertamente al modelo identitario femenino de la cinematografía española de los años 40. La elección de un personaje emblemático de la república, de intensa actividad política y perteneciente además al ámbito in-

telectual (esfera apenas frecuentada en el periodo de la dictadura, estuvo completamente vedada al género femenino²⁷), exhibe a las claras la intencionalidad del film: María Zambrano se instituye como sujeto antagónico al estereotipo femenino mujer-madre-patria. Una significativa escena condensa ejemplarmente el ideario del personaje: Lola (la joven periodista que quiere hacer una película sobre la malagueña) se documenta sobre la condición de la mujer en la España franquista a partir de los noticiarios del NODO (sobre la vida cultural no hay nada, le dice el documentalista; sobre la mujer sí), localizando un fragmento de un homenaje de la mujer española al caudillo en el castillo de la mora. Su posterior visualización en casa de la Zambrano suscita las risas y las chanzas de los presentes (sobre la pantalla, centenares de *matriarcales heroínas* vestidas con el uniforme de falange, se dirigen al altar del dictador en ceremoniosa procesión portando canastas y cestas repletas de viandas); «que pena, que pena» murmura la pensadora que, como es bien sabido, estudió con detenimiento la condición femenina (en una explícita cita, Lola lee en su cuarto algunos fragmentos de *Eloisa o la condición de la mujer*). El jolgorio general es interrumpido; llaman desde la radio para hacerle una entrevista por teléfono. Preguntada acerca de su idea de la patria, María responde a través de una reflexión de Antonio Machado (otro insigne exiliado muerto al poco de cruzar la frontera) bajo la atenta mirada de Lola: «la patria es en España un sentimiento esencialmente popular del cual suelen jactarse los señoritos. En los trances mas duros los señoritos la invocan y la venden; el pueblo la compra con sangre y no la mienta siquiera»²⁸.

En definitiva, la manifiesta refutación de las *matriarcales heroínas* que supone la recreación biográfica de la heredera de Ortega y Gasset y Xavier Zubiri, se sitúa en la cima de un lento proceso de «visibilización» de aquellas figuras elididas por el discurso filmico *durante*²⁹ el franquismo que pueden ser sintetizadas en una: el vencido, sujeto que si consiguió escapar de la brutal represión de los vencedores (como en el caso de la malagueña), tuvo que abandonar país, familia y amigos en un viaje que en demasiadas ocasiones fue sin retorno. Una restitución que comenzaría con el fin de la dictadura y la búsqueda de aquello que estaba perdido (*origen de la memoria* como bien sabía María): la proximidad temporal, y la distancia que media entre *El hombre que supo amar* (Miguel Picazo, 1976, sobre la vida de San Juan de dios) y *Companyys, proceso a Cataluña* (José María Forn, 1979), *significa* nítidamente el cambio operado en ciertos sectores de la sociedad durante la transición democrática y el inicio de la recuperación³⁰ de aquellos modelos biográficos *no anotados* en la historia española de gran parte del s. XX. *Memorias del General Escobar* (José Luis Madrid, 1984, sobre el coronel de la Guardia Civil y luego general del Ejército Popular Republicano, Antonio Escobar Huertas, fusilado en 1940) o *A los cuatro vientos «Lauaxeta»* (José Antonio Zorrilla, 1987, sobre el comandante Esteban Urkiaga, conocido como escritor y poeta de seudónimo Lauaxeta) continuaron una labor en la que además de *María Querida*, deben ser

incluidas películas como la coproducción *Muerte en granada* (Marcos Zurinaga, 1997) o en el periodo que nos ocupa (y a la espera del estreno de *Las 13 rosas* de Emilio Martínez Lázaro, 2007, sobre las trece jóvenes fusiladas al finalizar la Guerra Civil), *Salvador Puig Antich*; efectivo drama que recrea el efímero periplo vital del joven catalán militante del MIL (Movimiento Ibérico de Liberación), último ejecutado por el procedimiento del garrote vil durante los estertores de la dictadura. Película que no elude los guiños a géneros como el carcelario o el de atracos a bancos, y que alcanza un elevado tono emotivo en la dilatación del funesto momento: hasta en tres ocasiones tienen que tomarle el pulso para constatar su muerte mientras la cámara deambula agónicamente a su alrededor.

Por último, completando este proceso de revisión histórica (pero no desde la rehabilitación, sino desde su contrario) se inscribe *Buen viaje, excelencia*³¹, la escatológica recreación de los dos últimos años de vida de un decrepito dictador encerrado en el Palacio del Pardo, que se niega a firmar el indulto de un joven catalán (precisamente Salvador) mientras solloza: «ahora me piden clemencia; ¿la tuvieron contigo mi fiel Carrero?». La bufa representación, que embiste mordazmente también contra una variopinta sociedad española confinada perpetuamente en el bar (compuesta en su mayoría por los mismos actores que dan cuerpo al entorno del dictador), muestra al protagonista como un anciano senil que se enclaustra a menudo para visionar nostálgicamente los noticieros del NODO o, haciendo gala de su afición cinegética, se dedica a la caza del periquito en uno de los salones; sólo responde limitadamente a los compases militares que la doctora Müller le obliga a escuchar como parte de la terapia que debe volver a situarlo en el timón de España. Alrededor, familia y colaboradores asisten incrédulos al deterioro vital del personaje que guió con mano férrea los designios de este país y que, en pesadilla premonitoria, contempla el futuro ruinoso que aguarda después de su pérdida: el derrumbamiento de sus estatuas, la expulsión de su viuda del Palacio del Pardo, la desaparición de la bandera española en las fauces de las banderas catalana y vasca, o la afrenta de Juan Carlos, muerto viviente que se levanta del trono para degollar a un falangista y que transforma la Plaza del Generalísimo en la Plaza de Manuel Azaña con un simple golpe de puño. Algunos de sus temores se han hecho realidad....

NOTAS

- 1 Primera reflexión de María Zambrano en *María Querida* (de su libro *Notas de un método*).
- 2 El presente texto ha sido escrito a partir de films pertenecientes a la década actual: *Lola, la película* (Miguel Hermoso, 2007), *Teresa, el cuerpo de Cristo* (Ray Loriga, 2006), *Salvador Puig Antich* (Manuel Hueriga, 2006), *Camarón* (Jaime Chavarri, 2005), *Mar adentro* (Alejandro Amenabar, 2004), *El lobo* (Miguel Courtois, 2004), *María Querida* (José Luis García Sanchez, 2004), *Buen*

- viaje, excelencia* (Albert Boadella, 2003), *Cravan vs. Cravan* (Isaki Lacuesta, 2002), *Juana la loca* (Vicente Aranda, 2001). Nada se dice sin embargo de *Los fantasmas de Goya* (Milos Forman, 2006) por dos cuestiones principalmente: primero, porque la «españolidad» del film resulta conflictiva más allá de su adscripción administrativa. Segundo, porque el personaje de Goya no adopta el rol actancial *sujeto* del relato (héroe, protagonista) sino que asume la función de testigo privilegiado de los horrores de su época.
- 3 Interés analizable desde una perspectiva ideológica: como plantea Todorov, «la existencia de ciertos géneros en una sociedad, como su ausencia en otra, son reveladoras de esa ideología y nos permiten precisarla con mayor o menor exactitud. No es una casualidad que la epopeya sea posible en una época y la novela en otra, ni que el héroe individual de ésta se oponga al héroe colectivo de aquélla: cada una de estas opciones depende del marco ideológico en el seno del cual se opera». TODOROV, Tzvetan: «El origen de los géneros», en *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco libros, 1988, pp. 31-48.
 - 4 Entre otros premios, el film regoció catorce Goyas en la edición de 2004 y el Oscar a la mejor película de habla no inglesa de 2005. Los premios de Academia norteamericana de ese año dan buena cuenta de la importancia actual del género: de las cinco nominadas a la mejor película, dos participan del género (las citadas *Ray* o *Walk the Line*) y otra, *Finding Neverland*, se situaría en sus alledaños. Si bien es cierto que la estatuilla se la llevó finalmente *Millions Dollars Baby*, ninguna se fue de vacío para casa: la primera consiguió el premio al mejor actor (Jaime Foxx) y la mejor mezcla de sonido, la segunda a la mejor actriz principal y, la última, a la mejor banda sonora original. Pero esta presencia no acaba ahí: como se ha dicho, *Mar adentro* también ganó un Oscar, la recreación vital del polidédrico personaje de *The aviator* cosechó 5 premios y *Diarios de Motocicleta* (acerca de los viajes juveniles del Che Guevara por Sudamérica) se llevó el Oscar a la mejor canción (*Al Otro Lado Del Río*, Jorge Drexler).
 - 5 Más próximo a esa difusa categoría del cine-ensayo, el film articula la búsqueda de ese escurridizo personaje que es Arthur Cravan: poeta, artista, boxeador, sobrino de Oscar Wilde y conocido de algunas de las primeras figuras de las vanguardias como Marcel Duchamp o Francis Picabia, desaparecido en el golfo de México en 1918 sin dejar rastro.
 - 6 No me refiero tanto a las ensoñaciones de la protagonista, formalizadas abiertamente contra el discurrir normal del resto del film, como a la estilización del vestuario de los personajes (realizado por la japonesa Eiko Ishioka, ganadora de un Oscar en 1993 por *The Cell*, La Celda, Tarsem Singh, 2000).
 - 7 Conviene tener claro de todas formas que la cuestión referencial excede el problema de una posible relación directa entre el discurso y una realidad objetiva, *consistente consigo misma*; todo lo contrario, la Realidad se presenta como lo inabarcable, un todo heterogéneo y cambiante que sólo puede ser informado por el hombre mediante su simbolización en sistemas y modelos lingüísticos (y no lingüísticos) que lo construyen como una realidad determinada culturalmente. Lejos de equipararse a la Realidad, el referente lo hace a la realidad que una sociedad propone (y supone) como natural, implicando un complejo agregado de códigos de comportamiento, leyes, usos sociales, etc. cuya única finalidad consiste en presentar dicha realidad análoga a aquella otra inaccesible.
 - 8 «La carencia misma de lo significado en provecho sólo del referente llega a ser el significado mismo del realismo: se produce un efecto de realidad fundamento de ese verosímil inconfesado que constituye la estética de todas las obras corrientes de la modernidad». BARTHES, Roland; «El efecto de realidad» en *Lo Verosímil Communications*, nº 11, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, 95-101.
 - 9 De ahí la importancia de todos aquellos detalles en la narración irreductibles al análisis funcional que Barthes llamaría *lo real concreto* (pequeños gestos, actitudes transitorias, objetos insignificantes), cuya notación en los intersticios de la estructura narrativa consiste básicamente en activar de manera constante y persistente su función denotativa diciendo «esto es real, ha

- ocurrido». Y de ahí también, la aversión del film referencialista por aquel *signo fílmico-histórico invertido* que es el anacronismo, dato que desbarata radicalmente la transparencia discursiva. MONTERDE, MASOLIVER, ARGUIMBAU: *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal, 2001, p. 87.
- 10 Es el caso del film de Loriga en que una voz comienza a narrar: «Castilla, ya doblada la mitad del s. XVI. Valdés, al frente del santo oficio sigue llenando las mazmorras en busca del demonio. La gloria de la conquista colma de oro las mesas del poder mientras el pueblo vive entre la miseria y la ignorancia. Los dejados ofrecen sus cuerpos desnudos al señor en liturgias orgiásticas: iluminados, herejes, luteranos, hugonotes, nuestra iglesia es atacada desde fuera y se oscurece por dentro. En las plazas se queman cuerpos para salvar almas»
 - 11 Norma que no resulta de todas formas inexpugnable: la banda sonora de *Salvador* se compone de canciones y motivos de la época y el entorno del protagonista. Más irónicos resultan los compases de «Paquito chocolatero» con que finaliza *Buen viaje, excelencia*.
 - 12 En efecto, el cine histórico ha desestimado por lo general el empleo de las lenguas originarias del periodo recreado (más allá de algunos *tics* convenientemente traducidos, caso del típico «ave César»), así como los aspectos definatorios del habla. Como subrayara Monterde, la convención aceptada por el público es muy fuerte: «a muy pocos les sorprende oír a Julio César y Cleopatra hablando en perfecto inglés o a un faraón egipcio en polaco». MONTERDE, José Enrique: *Cine, Historia y Enseñanza*, Barcelona, Laia, 1986, p. 12. Es lo que ocurre en *Juana la loca*, los personajes hablan en un castellano actual a pesar de la exhaustiva minuciosidad en la recreación del s. XVI español. Menos complicada resulta sin embargo la situación de aquellos personajes próximos temporal y geográficamente: Jaenada/Camarón o Gala/Lola, por ejemplo, presentan los acentos y expresiones típicos del contexto sociocultural en que se desarrollaron.
 - 13 «Lo anotado proviene de lo notable, pero lo notable es –desde Herodoto, en quien la palabra ha perdido ya su acepción mítica– sólo aquello que es digno de recordar, es decir digno de ser anotado». Barthes, Roland: *El discurso de la historia en Estructuralismo y literatura.*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, p. 48.
 - 14 Así de explícito se mostraba el falangista Francisco Casares en 1942: «para expandir el perfil de nuestras glorias, para llenar, con más viveza y fuerza que lo pueden hacer los libros (...) la grandeza de la España imperial, sería de provecho dar factura cinematográfica a los mejores episodios y figuras de nuestra historia. Para hacerlas comprender para que se nos comprendiera mejor de lo que se nos conoce». Francisco Casares, El cine en función de la historia, en «Primer Plano», n° 66, 18 febrero 1942. Citado en FANES, Félix: *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982, p. 165.
 - 15 De la necesidad de un cine capaz de escenificar los delirios imperiales de los vencedores de la Guerra Civil, daban buena cuenta las páginas de *Primer Plano* en 1942: «la altura y responsabilidad del cine histórico es tal que con ningún otro género puede compararse [...] Ningún momento como éste –en que la exaltación de las esencias nacionales es deber primordial e ineludible de todo español– para que productores y realizadores sientan como imperativo indeclinable la obligación de enseñar, dentro y fuera de nuestras fronteras, cuál fue la trayectoria magníficamente gloriosa de España a través de los siglos». Editorial «Necesidad de un cine histórico español», *Primer Plano*, n° 95, 9 agosto, 1942. Citado en MONTERDE, MASOLIVER, ARGUIMBAU, op. cit., p. 234.
 - 16 Un cine de *cartón piedra* en palabras de Gonzalez Requena, metáfora del delirante discurso oficial del régimen, «el cartón-piedra de las películas, como el propio discurso político, constituía, así, la mejor metáfora de ese envaramiento. En el extremo opuesto al modelo americano, era una historia que no sabía moverse, y que, por lo mismo, no sabía narrarse: la representación de *tableaux* nada *vivants* en los que actores agobiados por el peso de sus trajes de época, pero sobre todo por el de sus imposibles recitados –en un espectro que iba de Marquerie a los propios discursos del dictador–, se instalaban en el cartón-piedra y proferían sus textos». REQUENA,

- J. G.: <Entre el cartón-piedra y los coros y danzas> en *Archivos de la filmoteca*, nº 7. Valencia, septiembre-noviembre, 1990, pp.20-26..
- 17 Juan Orduña escribió: «yo siempre he creído que las películas históricas para que sean verdaderamente soportable deben de tener un 20 ó un 30% de rigor histórico y del 70 al 80% de apuntalamiento de fantasía». Citado en FANES, op. cit., p. 179.
 - 18 Salvaguardando la unidad nacional por encima de las diferencias regionales, el film utiliza inteligentemente la relación de dos personajes procedentes de Aragón y Cataluña; las pequeñas rencillas que los separan (todo el relato está trufado de las anécdotas entre los dos sujetos) son acalladas por una misma pasión religiosa: herido de muerte, el catalán pide a su inseparable compañero que le acerque la medalla de la moreneta que lleva al cuello; acto seguido le pide que haga lo mismo con la virgen del pilar que lleva el aragonés.
 - 19 La extrema atención a este periodo supone la sistemática elisión de los momentos de decadencia del Imperio durante los s. XVII y XVIII, con la salvedad de la Guerra de Independencia, estímulo de producciones que ensalzaban el valor del pueblo en la salvaguarda de la unidad nacional: es el caso de *El abanderado* (1943, César F. Ardavín), *El tambor del Bruch* (1948, Ignacio F. Iquino), *Agustina de Aragón* o *Lola la piconera* (Luis Lucia, 1951), films que exaltan enfáticamente los valores heroicos del pueblo alzado contra el invasor.
 - 20 «Política igual a intriga. La política la practicaban los «malos», pero en ocasiones se habían de aliar con ella –muy a pesar suyo, naturalmente- los «buenos»; objetivo: salvar a España». FANES, op. cit., p. 179.
 - 21 Agustina de Aragón es recibida por el rey con todos los honores al comienzo del film; movimiento que viene a paliar la ascendencia plebeya del personaje.
 - 22 Como en *Eugenia de Montijo* (1944, López Rubio), *Reina Santa* (1946, Rafael Gil) o *Doña María la Brava* (1948, Luis Marquina).
 - 23 No me resisto aquí a introducir una reflexión de María Zambrano, precisamente del año 1942, que parece escrita a propósito de este ideal femenino: la idea de lo que ha sido la mujer en la vida española carece de individualidad, es sencillamente un tipo genérico. «Y la que alcanza estatura heroica casi siempre es una de estas dos cosas: reina o madre, o ambas cosas juntas». ZAMBRANO, María: <Mujeres de Galdós> en *Asparkia. Investigación Feminista*, nº 3. Castellón, U. Jaume I, 1994, p. 129.
 - 24 Que el film propone una visión feminista de la canonizada, no quiere decir que el personaje lo fuera realmente (concepto imposible, lógicamente, para el s. XVI), sino que la película le confiere dichos atributos: todo film, como es bien sabido, habla tanto del presente en que fue realizada como del pasado que convoca.
 - 25 En efecto, la construcción polémica subtiende mayoritariamente el relato biográfico filmico. La posición del héroe se presenta habitualmente como consecuencia de una violación de las normas que es perseguida y juzgada negativamente por la colectividad hasta el momento en que se demuestra la valía de su acción.
 - 26 José Luis García Sanchez ya abordó, desde el terreno documental, la controvertida figura de Dolores Ibárruri en 1980.
 - 27 Exceptuando las biografías musicales *Sarasate* (1941, Richard Busch) y *Serenata española* (1947, Juan de Orduña) o literarias como *Espronceda* (1944, Fernando Alonso Casares) y la onírica aproximación al universo de Gustavo Adolfo Becker en *El huésped de las tinieblas* (1948, Antonio del Amo).
 - 28 Pero el proyecto de *María querida*, además de asumir su condición biográfica y didáctica (el film, originariamente concebido como un documental, aborda la totalidad vital del personaje: infancia malagueña y segoviana, juventud madrileña, exilio de más de 45 años en países como México, Nueva York Italia, Francia o Suiza y regreso a España), ahonda en la relevancia de la pensadora proponiéndola como modelo para las nuevas generaciones. De ahí el diálogo que establece con Lola, delegada diegética de la mirada espectral, cuyo descubrimiento de

la embarazada mujer la lleva a un replanteamiento global de su existencia: la experiencia y los conocimientos desprendidos de los labios de María, son ávidamente recogidos por una turbada joven que los utiliza para afrontar los cambios que necesita su vida. El mismo procedimiento es utilizado en *Salvador Puig Antich*: el recorrido narrativo de Jesús, carcelero del protagonista, pasa del rol actancial oponente al de ayudante.

- 29 Que no es lo mismo que decir *del* franquismo: éste compromete a los participantes directos en la construcción de dicho discurso, aquel sitúa la responsabilidad en el contexto cultural en que dicho discurso fue proferido.
- 30 Tal vez debiera emplearse otro calificativo en lugar del habitual recuperación: la operación de recuperar remite a *traer de nuevo* algo que ya estaba (lo perdido, por decirlo de alguna manera, guarda en la memoria aquello que anteriormente estaba). Sin embargo estos sujetos fueron *no anotados* en el sentido barthiano, jamás existieron en su época para el discurso dominante.
- 31 Casi sorprende la tardanza en la aparición de la primera tentativa biográfica, en el campo de la ficción, del *innombrable* (como parece ser que solía llamarlo María Zambrano). Presencia que ha sido secundaria en películas como *Y al tercer año, resucitó* (Rafael Gil, 1980), *Dragón Rapide* (Jaime Camino, 1984), o *Esperame en el cielo* (Antonio Mercero 1987).