

LA BIOGRAFÍA FÍLMICA COMO GÉNERO

JAVIER MORAL

Universidad Internacional Valenciana

Resumen:

La vitalidad del *biographical picture* contrasta con su reticencia a ser analizado desde el punto de vista del género. La singularidad de los acontecimientos narrados, parece deslegitimar cualquier análisis que tenga en cuenta la adscripción biográfica a unos códigos y recurrencias que permitan acotarlo en términos genéricos. Superar esta limitación sólo es posible si se acepta que el relato biográfico se construye también según unos códigos que posibilitan su legibilidad; una cosa es *lo vivido* y otra muy distinta su representación (literaria, fílmica), sujeta a las imposiciones culturales que posibilitan su lectura.

Palabras clave: Biografía, película biográfica, personaje histórico, teoría fílmica, teoría de los géneros.

Abstract:

The vitality of biographical picture contrasts with the difficulties to analyze it from the point of view of genre. The particularity of the events narrated seems to prevent any analysis that considers the biographical relations with codes that make possible to define them in genre terms. To surpass those limitations it is only possible if we accept the biographical story to be constructed under some legible codes: one thing is "the lived" and a very different one its representation (literary, filmic), in relation with the cultural rules that make possible to read it.

Keywords: Biography, biographical picture, historical character, film theory, genre theory.

INTRODUCCIÓN

Si algo puso de relieve la Gala de los Oscars de 2005, es el envidiable estado de salud del *biographical picture* (*biopic*). De las cinco nominadas a la mejor película, dos pueden ser consideradas dentro del género (*Ray*, Taylor Hackford, 2004, y *Walk the Line, En la cuerda floja*, James Mangold, 2005), y otra, *Finding Neverland (Descubriendo Nunca Jamás*, Marc Forster, 2004), como estando en sus alledaños. Aunque al final la estatuilla se la llevó *Million Dollars Baby* (Clint Eastwood, 2004), ninguna se volvió de vacío; el film sobre el pianista y cantante de color Ray Charles consiguió el premio al mejor actor y mejor mezcla de sonido, la recreación del periplo vital y musical de Johnny Cash logró el de mejor actriz principal,

mientras que la fantasía biográfica sobre J. M. Barrie y la familia motivo de la creación del mítico Peter Pan, se hizo con la mejor banda sonora original. Pero no sólo en la pugna por el galardón máspreciado se dejó sentir la fortaleza del género; la recreación vital del poliédrico protagonista de *The aviator* (*El aviador*, Martin Scorsese, 2004) cosechó 5 Oscars, la española *Mar adentro* (Alejandro Amenabar, 2004), ganó el premio a la mejor película extranjera (consiguiendo además en nuestro país catorce premios Goyas), mientras que la mirada sobre la juventud del todavía médico Ernesto Guevara de *Diarios de Motocicleta* (Walter Salles, 2004), ganó el premio a la mejor canción original.

Esta llamativa vitalidad contrasta con la persistente reticencia del *biopic* a ser analizado desde el punto de vista del género. Aparentemente, la irrepetibilidad de los acontecimientos narrados (el *hic et nunc* de lo ocurrido) o la singularidad del sujeto que los ha padecido (o provocado), parecen deslegitimar cualquier análisis que tenga en cuenta la adscripción biográfica a unos códigos y recurrencias que permitan acotarlo en términos genéricos. No en vano, los escasos intentos de definir el *biopic* se han limitado a su caracterización como provincia o forma *temática* especializada del cine histórico, o a una pasiva asimilación literaria por la que el film biográfico sería aquel “que describe la vida de una persona histórica, pasada o presente”¹. Una situación que viene determinada en gran medida porque el punto de vista adoptado por el estudioso, se centra única y exclusivamente en la “historia de la vida” del sujeto retratado -en el *qué* se cuenta-, sin tener en consideración el *cómo* se cuenta eso que se está contando².

Superar esta limitación sólo es posible si se acepta que, al igual que los géneros *ficcionales*, los géneros *factuales* (histórico, biográfico, documental, etc.) se construyen también según

¹ CUSTEN, G.: *Bio/Pics: How Hollywood constructed public history*. Rutgers University Press, 1992, p. 5.

² Correlato textual de dicho interés es la supuesta *transitividad* del vehículo narrativo en la formalización de los hechos pretéritos, reflejo inmotivado de una realidad concebida como estructura ordenada, coherente y sintagmatizada causalmente. El dogma, de larga tradición en la disciplina historiográfica clásica, fue objeto sin embargo de un intenso debate durante la segunda mitad del s. XX. Bajo distintos prismas y perspectivas, pero unidos por una similar toma de conciencia respecto a la *opacidad* del discurso histórico, el relato dejó de ser el vehículo pasivo y neutro del acontecimiento, para convertirse en un artefacto complejo que presupone implícitamente una manera de entender lo histórico y, por tanto, lo real. Una reconsideración que tuvo su impacto en la fisonomía del *biopic*; el relato biográfico filmico, entendido como la sucesión *orgánica* de acontecimientos agrupados bajo la unidad del sujeto, fue contestado desde nuevos posicionamientos narrativos, caso de *Savage Messiah* (*El mesías salvaje*, Ken Russell, 1972, sobre el dibujante y escultor francés Henri Gaudier), *Mishima: A Life in Four Chapters* (Paul Schrader, 1985, sobre el escritor japonés Yukio Mishima) o, más radical, *I'm not there* (Todd Haynes, 2007, sobre Bob Dylan).

unos códigos que garantizan su legibilidad. Y es que una cosa es *lo vivido* y otra muy distinta su representación (literaria, fílmica), sujeta a las imposiciones culturales que posibilitan su lectura; como anotó Jules Gritti, desde el momento en que un acontecimiento es relatado, “lo vivido se transforma en representado y lo dado en el acontecimiento es aprehendido según las „categorías’ del relato”³.

EL BIOPIC: UN GÉNERO BORROSO

La existencia de ciertas fórmulas en los márgenes del género como la falsa biografía y sus parientes cercanos, la falsa autobiografía o el relato hagiográfico, ponen de relieve la insatisfacción de una definición biográfica que descansa únicamente en el plano del contenido, en su valoración referencial. En efecto, que ciertos textos que no presentan unos contenidos verídicos puedan ser leídos fácilmente como biográficos (cualquier lector/espectador carente de las competencias necesarias en el reconocimiento del referente que convoca, no dudará en considerarlos auténticos), resulta posible porque no es sólo en el nivel de los contenidos que un relato se adscribe a una tipología genérica, sino en virtud de una homología entre aquel y los códigos que configuran dicha tipología.

Para ilustrarlo, sirva de ejemplo *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), modélico *false biopic* que reconstruye el periplo vital de un “tonto bueno”, partícipe accidental de los acontecimientos fundamentales de la reciente vida política norteamericana. Aunque uno de los principales recursos en la verosimilitud biográfica del film consiste en la inserción del protagonista en reconocidos documentos audiovisuales gracias a una elaborada recreación informática⁴ (estrategia decisiva en la *ilusión referencial* que suele caracterizar a los géneros factuales), también en cuanto discurso estructurado según las normas habituales del género, proclama su incursión en el terreno biográfico. Así, además de comenzar *in medias res* (historia que avanza mediante sucesivos *flashbacks* completivos que *explican* la personalidad

³ GRITTI, J.: *Un relato de prensa: Los últimos días de un “gran hombre”*, en Análisis estructural del relato. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 111-120.

⁴ El *trampantojo* se hace presente desde los primeros compases en que un antepasado homónimo se convierte en uno de los líderes del Ku Klux Klan en un explícito guiño a *The Birth of a Nation* (El nacimiento de una nación, Griffith, 1915). Desde entonces, Forrest aparece esporádicamente en diversos informativos. En el primero, el todavía joven universitario, escucha atentamente al Gobernador George Wallace que se dirige a la Guardia Nacional enviada por el presidente Kennedy para evitar la entrada de los estudiantes negros. Más adelante, Forrest conoce (y es visto por una audiencia doblemente espectacular: público *en* el film y público *del* film) a personajes tan célebres de la historia norteamericana como John Lennon, o los presidentes John Kennedy, Lyndon Jonson y Richard Nixon.

del joven, rasgo habitual del *biopic* a diferencia de su homólogo literario), *Forrest Gump* se construye sobre un personaje que asume la posición central en la articulación narrativa, estructura saturada de *momentos plenos* engarzados según un orden cronológico que es, también, de orden lógico (condicionamiento característico del relato biográfico: el comienzo como *origen* en el doble sentido de punto de partida, inicio y causa primera, mientras el término aparece como fin y como realización, posiciones que en el caso del proyecto vital de Forrest adoptan la forma de una minusvalía y su superación bajo el signo de la paternidad).

Pero también a la inversa puede cuestionarse el estatuto genérico de la biografía. Existen numerosas películas que, aún presentando contenidos y personajes verídicos, distan mucho de situarse bajo el paraguas biográfico. Es más, la presencia de un *personaje histórico* en el relato, resulta insuficiente para proclamar su participación en el género. Que su concurso sea necesario parece evidente, que sea condición suficiente no lo es tanto ya que un conjunto de acontecimientos puede servir como componentes de distintos tipos de historias; al igual que el material vital que lo define, dicho sujeto debe adoptar una funcionalidad concreta en el relato e instalarse según unos modelos y estructuras que permitan su reconocimiento como biográfico⁵. El tradicional vertimiento de la material vital en distintos moldes genéricos (ofreciendo un mapa extraordinariamente tupido y complejo: del cine negro al musical, del bélico al western), ilustra un principio que confirma tempranamente *The Affairs of Cellini* (Gregory La Cava, 1934). A pesar de no eludir su vinculación con lo factual en diversos niveles (un texto introductorio en la cabecera ancla espacial y temporalmente el relato, Florencia s. XVI, mientras que la puesta en escena confirma la exhaustividad figurativa típica del género), y de estar protagonizada por unos personajes “reales” entre los que se encuentran el orfebre y escultor Benvenuto Cellini y el Duque de Medici, *The Affairs of Cellini* se sitúa muy lejos de la articulación biográfica que en esos momentos están decidiendo *Madame Bu Barry* (1934), *The Story of Louis Pasteur* (1936) o *The Life of Emile Zola* (1937), tres

⁵ Hayden White lo intuyó a la perfección: “dado que ningún determinado conjunto o secuencia de acontecimientos reales es intrínsecamente trágico, cómico, o propio de la farsa, etc., sino que puede construirse como tal sólo en virtud de imponer la estructura de un determinado tipo de relato a los acontecimientos, es la elección del tipo de relato y su imposición a los acontecimientos lo que dota de significado a éstos” WHITE, H.: *El contenido de la forma*. Barcelona, Paidós, 1992, p. 61.

películas de William Dieterle para la Warner⁶. Antes bien, el film de *La Cava* es fácilmente reconocible como un divertido cruce genérico a medio camino entre la comedia de enredo y el género histórico, ensalada condimentada con alguna pizca de cine de capa y espada, que escenifica los lances amorosos de un conquistador irresistible (amén de vividor y manipulador) Benvenuto Cellini en la corte de Alexandro de Medici, Duque lascivo que intenta conseguir los favores de una joven doncella, Ángela. La sibilina y decidida Duquesa por su parte, intenta seducir al irresistible Benvenuto que inicialmente rehúsa el encuentro por estar enamorado de Ángela; sin embargo, al conocer los verdaderos intereses de la doncella (el ascenso social) y su plegamiento a los deseos del Duque, el escultor y orfebre cede a la tentación de buen grado. Al final, cazados todos los cazadores, los dos personajes principescos consiguen su botín y los plebeyos ven salvada su peligrosa situación.

Lo mismo puede decirse del conocido ciclo de nuestras *matriarcales heroínas* que, alcanzando su mayor popularidad hacia el final de la década de los 40, sufrió en la década siguiente un lento declinar. Como afirma José Luis Castro de Paz entre otros, películas como *La princesa de los Ursinos* (1947), *La duquesa de Benamejí* (1949, ambas de Luis Lucia), o los grandes éxitos del *tandem* Juan de Orduña y Aurora Bautista en *Locura de amor* (1948) y *Agustina de Aragón* (1950), aunque distantes entre sí, deben ser consideradas desde el punto de vista de la feliz convergencia de las reivindicaciones críticas de un cine nacional de carácter historicista (similar por otro lado a lo que está ocurriendo en las cinematografías vecinas), y la prosmicuidad de formas genéricas de probado éxito entre el público (melodrama historicista, cine de capa y espada, film de trajes o incluso comedia como en el caso de *La duquesa de Benamejí*)⁷.

EL BIOPIC COMO OBJETO DISCURSIVO

En definitiva, una valoración referencial del género resulta insatisfactoria en la acotación del *biopic*. Es necesario adoptar una perspectiva más formal que, en lugar de centrarse en *lo dicho*, preste mayor atención al *decir* biográfico, a su constitución discursiva. Se trata de una

⁶ A propósito de la consolidación del ciclo biográfico desde la temprana *Disraeli* (Afred E. Green, 1929), se pueden consultar los capítulos dedicados por Rick Altman al *biopic* en su ensayo sobre los géneros cinematográficos (Altman, 2000).

⁷ CASTRO DE PAZ, J. L.: *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona, Paidós, 2002, pp. 133-146.

reconsideración que debe enmarcarse en un cambio de actitud de la teoría genérica por el que, por un lado, acepte la multiplicidad de modelos implicados en la constitución de los géneros cinematográficos⁸ y, por otro, en lugar de plantear una delimitación taxativa de las categorías, se preocupe por trazar los mapas que configuran dichos modelos y su interrelación en el establecimiento de las distintas formas genéricas. Por decirlo de manera sencilla, una teoría genérica que eluda el callejón sin salida que supone decidir si *Star Wars (La guerra de las galaxias)*, George Lucas, 1977) es un western o un producto de ciencia ficción, dirigiéndose por el contrario a detallar cuales son (si es que existen) las similitudes que presenta la saga con películas como *Fort Apache* (John Ford, 1948), *Red River (Río rojo)*, Howard Hawks, 1948) o *Winchester 73 (Winchester 73 R)*, Anthony Mann, 1950), films que por otro lado, más allá de las semejanzas iconográficas, presentan divergencias más que evidentes⁹. Es a partir de esta doble premisa, que el estudio del *biopic* debe preocuparse por hacer visibles las *similitudes en niveles textuales diferentes* que permiten hablar de cine biográfico al margen de la competencia referencial de los espectadores o de las marcas que orientan sus expectativas, caso del canónico “basado en hechos reales”.

1.- RECURRENCIAS NARRATIVAS EN EL *BIOPIC*

Uno de los asuntos más urgentes en este escenario, consiste en especificar y enumerar lo más detalladamente posible el *repertorio* de modelos pertinentes en la constitución formal de las categorías, exigencia que indudablemente sobrepasa el marco de este texto. Sin embargo, sin ánimo de exhaustividad y aceptando la condición preliminar de las siguientes reflexiones, merece la pena destacar algunos de los modelos que, activos en otros ámbitos y disciplinas, pueden ayudar a desenmarañar la madeja biográfica. Es el caso, por ejemplo, de la gestión de las voces narrativas y de la *focalización* estudiada por Gerard Genette (encargado de analizar la relación de conocimiento entre narrador y personaje¹⁰), dos modelos concomitantes aunque

⁸ Algo que, en el terreno literario, ya había reclamado Jean-Marie Schaeffer: “pienso que uno de los criterios esenciales que hay que considerar es el de la copresencia de similitudes en niveles textuales diferentes; por ejemplo, en el nivel modal, formal y temático a la vez”. SCHAEFFER, J.M.: *Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica*, en Teoría de los géneros literarios. Madrid, Arco libros, 1988, p. 178.

⁹ Para una mayor comprensión de los problemas que atenazan a la teoría genérica filmica, consúltese NEALE, S.: *Genre and Hollywood*. New York, Routledge, 2000.

¹⁰ Sintetizadas por el narratólogo en: relato *no focalizado* o de *focalización cero* (narrador omnisciente, lo conoce todo, es el caso del relato clásico), *focalización interna* (cuando la historia es *filtrada* por uno o varios personajes, de ahí que pueda ser *fija*, *variable* o *múltiple*) y *focalización externa* (no se permite al lector conocer los pensamientos del personaje). GENETTE, G.: *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989.

independientes entre sí, que explicarían una de las modulaciones más relevantes del género en las últimas décadas: la “autobiografización” del relato vital. En efecto, tras el derrumbamiento del edificio clásico en los años 60, la dispersión del *biopic* en nuevas propuestas formales que proclaman la disolución del relato vital orgánico, ha tenido uno de sus rostros manifiestos en la cada vez más habitual colusión narrador/personaje. Ya no es *una historia contada* por alguien exterior al personaje, antes bien, es el *Gran Hombre* quien habla directamente al espectador, sin intermediarios, confiriéndole sus secretos más íntimos y, por tanto, verdaderos (el cine biográfico de Derek Jarman, y especialmente *Caravaggio*, 1986 y *Wittgenstein*, 1993, ilustran con claridad el cambio operado¹¹).

Más fértil resulta de todos modos la tipología *actancial* iniciada por V. Propp y puesta a punto por J. A. Greimas, que postula la reducción de todos los personajes de una narración a una matriz de sólo seis *actantes* en virtud de su funcionalidad (*Sujeto, Objeto, Ayudante, Oponente, Destinador y Destinatario*). Parece claro al respecto, y no por obvio debe desestimarse la reflexión, que en la narración biográfica el personaje ocupa con claridad el rol *Sujeto, verdadero actante del espectáculo* en palabras del propio Greimas, a diferencia del *Ayudante y Oponente* cuya funcionalidad es subsidiaria, *circunstancial*¹². Una pertinente distinción que matiza la participación en el *biopic* de numerosos films en los que el *Gran Hombre* desempeña una función contingente, habitualmente observador de una trama que acontece a su alrededor¹³. Revelador es el caso de Goya en *Volavérunt* (Bigas Luna, 1999) y *Los fantasmas de Goya* (Milos Forman, 2006). En la primera, cruce entre el drama historicista y la intriga policial (participación que se deja sentir con claridad en la reconstrucción de los últimos momentos de vida de Cayetana mediante un *flashback*, cediendo además el testigo narrativo al personaje), el aragonés se convierte en el espectador excepcional de las intestinas luchas de poder que terminarán con la vida de su amada Cayetana. Una posición que es convenientemente marcada desde la primera escena. Por corte, desde un plano general que

¹¹ Pero no sólo en las propuestas más radicales se ha dejado sentir el cambio de norma. *Frances* (Graeme Clifford, 1982), construida con los mimbres formales del relato clásico, se articula también desde la primera persona. Mientras la cámara deambula por las habitaciones de una típica casa de campo, y sobre un fondo musical, comienza a oírse la voz de la protagonista: “nadie me ha dicho nunca tú eres tonta”.

¹² GREIMAS, A. J.: *Semántica estructural*. Madrid, Gredos, 1987, p. 274.

¹³ Menos común, pero también probable como demuestra *Girl with a pearl earring* (*La joven de la perla*, Peter Webber, 2003), es que el *Gran Hombre* adopte el rol *Objeto*; el tímido y retraído Johannes Vermeer, es el objeto deseado por la joven sirvienta Griet, *Sujeto* indiscutible de la narración.

recoge el desplazamiento de una caravana de carrozas que atraviesan un polvoriento paisaje camino de Andalucía, un primer plano del rostro de Cayetana cubierto por un velo, mira al paisaje para volverse hacia la cámara, momento en que esboza una sutil sonrisa; en contraplano, es la fija mirada de Goya la que recibe la sonrisa, señalado en este momento como el testigo delegado de la mirada espectral. De igual modo en el film del checoslovaco, alejado de la centralidad narrativa a pesar de su mayor presencia figurativa, la función desempeñada por el pintor consiste en ayudar a la joven Inés Bilbatúa, *Sujeto* inequívoco del relato. En un primer momento, cuando es injustamente encarcelada y sometida a tortura por la Inquisición, Goya, aunque temeroso del poder eclesiástico y sus métodos, colabora con el padre de Inés poniéndolo en contacto con el peligroso Padre Lorenzo. Como la intercesión no consigue su objetivo, una vez disuelta la Inquisición y excarcelados los presos tras la invasión francesa, Goya ayuda de nuevo a la joven en la búsqueda desesperada de su hija, nacida de las pecaminosas relaciones con el religioso durante el largo cautiverio. Al igual que en *Volavérunt*, el último plano del film exhibe figurativamente la función tangencial del aragonés y su institución como testigo: muerto el padre Lorenzo por el garrote vil, su cuerpo es transportado en un carro mientras que Inés le acompaña cogida de la mano. Por detrás, en la distancia, el pintor les sigue calle arriba mientras el grupo se aleja de la cámara.

2.- RECURRENCIAS TEMÁTICAS EN EL *BIOPIC*

Además de en el plano narrativo, existen también otros modelos que pueden dar cuenta de las recurrencias biográficas allí donde supuestamente menos se espera, en el plano temático. Para ello, basta con abandonar el nivel de los acontecimientos narrados y concentrarse en la *forma del contenido*, en el cómo se disponen esos acontecimientos según una disposición concreta y no otra. Mediante este cambio de perspectiva, el *hummus sustancial* que configura cada experiencia vital deja de ser un inconveniente, y las similitudes temáticas afloran casi de inmediato. Por ejemplo, la *excepcionalidad* del protagonista se muestra como uno de los valores más estables en el género (por no decir una de las principales restricciones biográficas en la sociedad¹⁴), término que alcanza el nivel temático mediante su oposición a lo común y lo vulgar que caracteriza al resto de personajes.

¹⁴ No en vano, a pesar de las alentadoras expectativas generadas por aquellos colectivos que en la década de los 60 y 70 aportaron nuevos modelos identitarios (mujeres, minorías étnicas, homosexuales), el relato vital filmico se construye invariablemente en torno a la *anormalidad* del protagonista.

Pero el par excepcional/común, fuertemente arraigado en el género como se encarga de explicitar *Amadeus* (Milos Forman, 1984; el envidioso Salieri, gestor de la historia, provoca premeditadamente el agotamiento físico y psíquico del genial músico porque es consciente de su mediocridad, condición proclamada a los cuatro vientos al terminar el film), resulta de todos modos demasiado amplio como para aportar un valor distintivo del *biopic* ya que atraviesa la geografía filmica en su conjunto: del héroe del western al héroe del policíaco, pasando por el de aventuras, el protagonista se caracteriza siempre por un valor inusual respecto a sus oponentes. Sin embargo, otra articulación que parece recortarlo de manera más concreta, se perfila en la presentación de dicha excepcionalidad a partir de la pugna del *Gran Hombre* con la comunidad y las convenciones sociales que la rigen, conflicto de reiterada presencia en el género a lo largo de su discurrir histórico, que señala al antagonismo sujeto/comunidad como una de las principales recurrencias semánticas en el relato biográfico filmico¹⁵.

No se trata de una confrontación que opere en el plano narrativo con la inscripción del *Oponente*, actante presente en la práctica totalidad de los relatos, sino de una oposición plenamente temática. Su importancia se deja sentir con fuerza todavía en la actualidad. Ejemplar en la titánica lucha mantenida por Ramón Sam Pedro para conseguir su “derecho a morir”, aparece también definida en películas como *The Aviator* (Martin Scorsese, 2005) o *The Pursuit of Happiness* (*En busca de la felicidad*, Gabriele Muccino, 2006). En el film de Scorsese, el *Oponente* de Robert Hughes adopta el rostro, en primer lugar, del engreído Luis B. Mayer que se mofa del joven aspirante a director, en segundo lugar, del pacato presidente de la comisión de censura de la *Motion Picture Association*, irritado por el tamaño del escote de la protagonista de *The Outlaw* (*El forajido*, Robert Hughes, 1943) y, en tercer lugar, del senador Ralph Owen Brewster que, en connivencia con la todopoderosa *Pan Am*

¹⁵ En ese sentido, el sujeto y la comunidad adoptan la posición de términos-objetos del eje semántico /identidad/, estructura que sobre un fondo de semejanza ontológico (la constitución del Yo), establece una distinción *categorial* entre los extremos: el sujeto sólo puede serlo por su oposición a la comunidad y viceversa, ésta es el contrario de aquel. Conviene matizar de todos modos que sólo en el ámbito biográfico funcionan los términos sujeto/comunidad como constitutivos del eje semántico /identidad/; en otro universo discursivo como por ejemplo los géneros policíacos, la confrontación entre los dos términos parecen constituir otro eje del tipo /ley/ o de manera algo difusa /contrato social/: el quebrantamiento de las normas establecidas por la comunidad, impone un castigo al infractor. Por otro lado, huelga decir que esta construcción eminentemente teórica no guarda una relación de obligatoriedad para el género; es probable que existan films biográficos que no se construyan a partir de esta oposición. De hecho, un análisis más detallado del *biopic* de deportistas o aquellos films sobre héroes de guerra, podría matizar esta hipótesis.

(competidora de la TWA, propiedad de Hughes), intenta bloquear los planes expansivos del magnate. Por su parte, en el film de Muccino, un honrado padre de familia divorciado sin trabajo y a cargo de su hijo, intenta salir adelante desesperadamente. Para ello, debe superar un sistema elitista (es pobre) y racista (es negro), que le pone todo tipo de zancadillas en el logro de su programa narrativo, el ascenso social, logrado finalmente bajo la forma de jugoso contrato laboral.

Pero para comprender en toda su importancia la centralidad del eje sujeto/comunidad en el discurso biográfico, merece la pena acercarnos a los primeros compases del *biopic* durante la segunda mitad de los años 30, periodo decisivo para el género ya que estaba todo aún por decidir y los distintos estudios, mirando siempre de reojo a la taquilla, ensayaban y planteaban sus propuestas¹⁶. Una interesante disputa mantenida a propósito de la realización de *The Story of Alexander Graham Bell* (*El gran milagro*, Irving Cummings, 1939) parece confirmar la importancia del asunto: los primeros borradores del guión, encargados a Roy Harris (bajo la supervisión de MacGowan), disgustaron profundamente a Darryl Zanuck porque adolecía de un exceso de precisión histórica y una falta de capacidad dramática y humana. Tras diversas correcciones y modificaciones, el jefe de producción, que distaba de estar satisfecho con los resultados, replicó en una carta dirigida al guionista que “el drama de la historia no está en la invención del teléfono más que el drama de la vida de Zola lo está en su escritura. Nuestro principal drama se encuentra *en la lucha de Bell contra el mundo* para convencerles de que tenía algo formidable”¹⁷.

¹⁶ La respetabilidad alcanzada por el género en estos momentos queda demostrada en el hecho de que las dos películas que obtuvieron el Oscar en 1936 y 1937, estaban basadas en personajes reales, *The Great Ziegfeld* (Robert Z. Leonard, 1936) y *The life of Emile Zola* respectivamente.

¹⁷ El subrayado es mío, citado en CUSTEN, G.: *Bio/Pics: How Hollywood constructed public history*. Rutgers University Press, 1992, p. 134.

La referencia del emblemático productor a un film de la *major* donde fraguó sus primeros éxitos “protobiográficos” junto al prestigioso actor Georges Airliss no es casual¹⁸. La lucha del inventor del teléfono contra el mundo es la misma que sustenta *The Life of Emile Zola* (William Dieterle, 1937), película clave en el ciclo impulsado por la Warner. Si, como se ha señalado habitualmente, la *major* desempeñó una labor decisiva en la aparición del cine de gánsters, no es menos cierto que resultó también crucial en la consolidación del *biopic*. No en vano, sin encogerse con la salida de Zanuck y Arliss, Warner continuó la senda biográfica tras colocar a Hal B. Wallis como principal ejecutivo de producción. Wallis, que continuó el sistema de producción por unidades, trabajaba en 1937 con seis productores adjuntos especializados; mientras que Lou Edelman se encargaba de las películas de “titulares” basadas en acontecimientos recogidos por los periódicos (cuya paternidad parece haber sido de Zanuck), Henry Blanke se concentró en films biográficos junto al director William Dieterle, el director de fotografía Tony Gaudio y el actor Paul Muni, auténticos artífices de la notoriedad del género. Dieterle, que había estudiado en su Alemania natal con el director de teatro Max Reinhardt, emigró ese mismo año al continente americano donde comenzó a trabajar en la Warner, al principio dirigiendo las versiones alemanas de la *major* (bajo la dirección de Blanke), posteriormente películas de serie “B” entre 1931 y 1934, hasta dirigir su primera producción de serie “A”, *Madame Bu Barry* (1934), próxima al terreno biográfico. Su éxito definitivo sin embargo llegó con la realización de *The Story of Louis Pasteur* (1936), película cuyo protagonista aparece caracterizado “como un Galileo de la medicina” en palabras de Bertold Brecht¹⁹, enfrentado a la hipocresía de aquellos que se aferran con uñas y dientes a la tradición y, sobre todo, a su *statu quo*. Una posición ocupada básicamente por una clase médica que se ve amenazada por el arribista: “ni siquiera es médico, sino un vulgar químico”, refiere el doctor Charbonnet a un asombrado Napoleón III que escucha las excéntricas ideas del científico sobre los microbios. Inhabilitado por el emperador, Pasteur se retira a una alejada zona de provincias donde continúa en secreto sus investigaciones,

¹⁸ Procedente del teatro, Arliss, logró un importante éxito en el estudio con *Disraeli* (Afred E. Green, 1929), producción de prestigio sobre el escritor y político británico que alcanzó un éxito inesperado, inicio de una provechosa carrera cinematográfica supervisada por Zanuck, responsable de producción de la Warner entre 1931 y 1933. Durante este periodo, protagonizó varias películas con el director John Adolphi, entre las que destacan *Alexander Hamilton* (1931), centrada en las relaciones sentimentales del político, escritor y *Voltaire* (1933), publicitada como “los *Affaires* de Voltaire” en un intento de capitalizar la tendencia sentimental iniciada por la anterior. Para comprender los orígenes del *biopic*, consúltese ALTMAN, R.: *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Paidós, 2000.

¹⁹ Citado en DUMONT, H.; *William Dieterle*. Madrid, Filmoteca Española, 1994, p. 81.

demostrando al final del relato, cuando las epidemias diezman al ganado menos los que se encuentran su zona, que estaba en lo cierto.

A pesar de no haber contado con el entusiasmo de Jack Warner (poco convencido de las posibilidades comerciales del film impuso a Blanke un presupuesto de 260.000 dólares frente al millón que solían costar otras películas de la *major*), *The Story of Louis Pasteur* alcanzó un gran éxito en taquilla (y en la Academia con la consecución de tres Oscars: Paul Muni por su interpretación, por la mejor historia original y por el guión). No es de extrañar por tanto que el equipo responsable del éxito, en una explícita demostración de cómo funcionan las dinámicas genéricas, se pusiera a trabajar en otro proyecto de similares características, *The Life of Emile Zola*, concebida lógicamente como su predecesora y publicitada como tal: “Pasteur combatía las bacterias, Zola se opuso a las mentiras..., como Pasteur, que tuvo que hacer frente a numerosos obstáculos, Zola tuvo que sufrir la calumnia, la prisión, el exilio y la deportación”²⁰.

Pero no sólo en el plano publicitario se pueden vislumbrar las similitudes entre los dos proyectos. Al igual que la anterior, evitando narrar la totalidad del periplo vital del padre del naturalismo, *The Life of Emile Zola* se centra en su enfrentamiento con la jerarquía militar, pero también con las instancias políticas y una sociedad fuertemente polarizada, a propósito del *affaire Dreyfus*. La injusticia cometida hacia el capitán de ascendencia judía, despierta la conciencia del escritor que, según el film, se encuentra adormecida por la comodidad del éxito y el lujo (atributos propios de la comunidad como se encarga de recordarle Cezanne, convertido en el desencadenante del cambio de actitud del protagonista). Su activa toma de partido en forma de carta abierta al presidente de la república francesa, la famosa *J'acusse*, conlleva que sea juzgado y condenado por su actuación antipatriótica. Exiliándose en Inglaterra ante la imposibilidad de eludir la cárcel, seguirá azotando al sistema militar con sus escritos y denuncias hasta que finalmente, tras descubrirse la verdad de los hechos (todo ha sido un complot de los verdaderos culpables para evitar la muerte), le es restituida al protagonista su condición heroica, haciendo coincidir en un flagrante anacronismo, la rehabilitación del militar con la muerte del escritor.

²⁰ Citado en COURSUODON, Jean Pierre (1991). *La Warner BROS*. París: Centre Georges Pompidou, p. 105.

Nuevamente el éxito sobrepasó con creces las mejores expectativas²¹, decidiendo la suerte del *biopic*; el público había sancionado como rentable un relato vital basado en el enfrentamiento del *Gran Hombre* con la comunidad (o algún colectivo delegado de aquella), imponiéndose a partir de entonces como una norma de peso²². Se comprende mejor ahora el descontento de Zanuck frente al guión de Harris y la resolución del conflicto. Sustituido por Lamar Trotti, más afín a los designios del productor, *The Story of Alexander Graham Bell* se convirtió a la postre en el relato del enfrentamiento del inventor del teléfono con la poderosa Western Union por los derechos de la patente, condensando la pugna, al igual que en *The Life of Emile Zola*, en un juicio que en este caso nunca tuvo lugar. Satisfechos con la buena acogida de la película, el antagonismo volvió a convertirse en el eje temático de la siguiente colaboración de Trotta y Zanuck, *The Young Mr. Lincoln* (*El joven Lincoln*, John Ford, 1939), película que presenta no obstante una notable variación; el joven abogado no es ahora el imputado y, por tanto, el oponente de la comunidad, sino el responsable de la defensa de dos jóvenes acusados injustamente de asesinato. Activa también en la superproducción de la Warner, *Juarez* (William Dieterle, 1939, donde el protagonista se enfrenta, no a la comunidad, sino a una *comunidad falsa* impuesta desde Francia), la confrontación temática se hizo moneda común en los *biopics* del resto de *majors*. Notorio es el caso de la Metro Goldwing Mayer y el díptico conformado por *Young Tom Edison* (*El joven Edison*, Norman Taurog, 1939) y *Edison, the Man* (Clarence Brown, 1940). Si la segunda concluye con el triunfo del protagonista sobre el poderoso monopolio de gas que se opone a que el inventor ilumine eléctricamente un distrito de Nueva York, en la segunda el antagonismo se convierte en el excluyente hilo vertebrador del relato. El joven aprendiz de inventor cuyos experimentos resultan siempre calamitosos (destroza algunos cristales de la casa, provoca varios incendios en el colegio y en el tren donde consigue su primer trabajo), es tildado de chiflado e inútil por sus convecinos (en el momento de mayor flaqueza, retumban en los oídos de la joven promesa las carcajadas de los habitantes del pueblo tras su último fracaso). Sin embargo, cuando todo

²¹ Además de ser consagrada por la sociedad de críticos de Nueva York como el mejor film del año (premiando también a Muni como el mejor actor), *The Life of Emile Zola* consiguió tres Oscars entre los que se encontraba el de mejor película, el primero en la historia de la Warner.

²² Habría que matizar, enfrentamiento que acabe con un resultado positivo para el *Gran Hombre*. El fracaso comercial de *Rembrandt* (Alexander Korda, 1936), construida sobre los mismos cimientos que los éxitos del momento pero con la derrota del pintor en su pugna con los “gentiles hombres de rango y posición”, parece sugerir el desinterés espectral en estos momentos por los programas narrativos que culminan en el fracaso del protagonista. Una situación revisada con la *melodramatización* del género en los años 50 en que en numerosas ocasiones, como se observa en el *biopic* de artista, el protagonista parece ante la imposibilidad de vencer a su oponente.

parecía negarle su condición *excepcional*, en una canónica prueba glorificante, el joven Edison evita que un tren de pasajeros caiga al río gracias a sus conocimientos telegráficos. Como retribución, recibe la aprobación unánime del pueblo que lo saluda como a un héroe, de la compañía de telégrafos que le ofrece un puesto en su empresa, pero sobre todo de su padre, personaje que a lo largo del relato se ha posicionado del lado de la comunidad pero que, al igual que ésta, reconoce definitivamente la valía de su vástago. El “joven típico Americano”, como expone el texto de la cabecera que ha dado comienzo al film, ha triunfado sin paliativos sobre la mezquindad de sus convecinos. Un cambio de posición que es marcado con contundencia en el plano figurativo: a pesar de recriminar constantemente al joven que fuera siempre con las manos en los bolsillos, y después de dar su merecido a uno de los vecinos que más ha criticado al joven Tom, el padre se introduce las manos en los bolsillos con elocuentes signos de satisfacción y la consiguiente alegría de su hijo, que ve cómo le es devuelto su rol en el seno familiar.