

Teatralidad y reflexividad en el cine biográfico. En torno a *Buenaventura Durruti, anarquista* (de Jean-Louis Comolli)¹

por José Antonio Pérez Bowie*

Resumen: En este artículo analizo un reciente ejemplo de filme autobiográfico basado en la figura del líder anarquista español Buenaventura Durruti. Su director construye la vida del personaje a través del trabajo de un grupo de actores que tratan de llevarla a escena; de ese modo, consigue una visión distanciada del líder y, a la vez, una reflexión sobre las posibilidades del cine para abordar objetivamente el pasado. El análisis de la película va precedido de un resumen sobre la evolución de la biografía cinematográfica y de una panorámica del contexto en que se inscribe la propuesta de Comolli, la cual se explica por el empeño del cine español postfranquista de rescatar la memoria de un pasado silenciado por la dictadura.

Palabras claves: *biopic*, cine reflexivo, cine histórico, relaciones cine-teatro, Durruti, Comolli, Boadella.

Abstract: In this paper I discuss a recent example of autobiographical film based in the figure of the Spanish anarchist leader Buenaventura Durruti. The film director builds the character's life through the work of a group of actors trying to put it on stage. In this way he achieves a distanced perspective of the leader and, at the same time, a reflection on the possibilities of cinema to address the past with objectivity. The analysis of the film is preceded by a summary of the evolution the biopic as a genre and an overview of the context in which Comolli's proposal is situated, marked by the commitment of post-Francoist cinema to rescue the memory of a past silenced by dictatorship.

Key words: biopic, reflective film, historical cinema, relations between cinema and theatre, Durruti, Comolli, Boadella.

¹ Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación FFI2014-55958-C2-1-P financiado por la Secretaría de Estrado de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Economía y Competitividad.

Preliminar



Buena Ventura Durruti, anarquista (Jean-Louis Comolli, 2000)

El filme de Jean-Louis Comolli sobre la figura del líder anarquista Buena Ventura Durruti (muerto en circunstancias nunca aclaradas en el frente de la Ciudad Universitaria madrileña en noviembre de 1936, en plena ofensiva del ejército franquista contra la capital) constituye una original e interesante manifestación de la renovación que ha experimentado el género biográfico en las pantallas. El realizador francés lleva a sus últimas consecuencias la contradicción

inherente al género de tener que optar entre la dramatización de la vida del personaje, recurriendo para ello a un actor que le dé cuerpo y a la escenificación de los momentos más relevantes de su vida, y el relato estrictamente documental, basado en los testimonios gráficos conservados y en las declaraciones de personas próximas al personaje que le hayan sobrevivido o de historiadores y estudiosos de su figura y de la época en que desarrolló su actividad. Ambas opciones están representadas en los dos formatos a través de los que el género biográfico se manifiesta en el cine: la biografía ficcionalizante (también conocida como *biopic*, abreviatura de *biographical picture*) y la biografía documental, ambas perfectamente diferenciadas no sólo por su estructura narrativa y procedimientos expresivos sino también por el tipo de recepción de que son objeto y por los circuitos de exhibición a través de los que se divulgan. No obstante, la separación entre

ambos formatos dista de ser rigurosa pues no resultan infrecuentes los casos de “contaminación”, ya sea de la utilización más o menos abundante de material documental por parte del *biopic*, ya de la recurrencia a actores y a la dramatización de algunas escenas por parte del documental biográfico. A ello hay que añadir cierta propensión a la autoconciencia, cada vez más evidente en ambos formatos, y que se traduce en una reflexión crítica sobre la viabilidad de los objetivos perseguidos y sobre la adecuación de los medios disponibles para alcanzarlos.

Dos ejemplos rodados en la década de los ochenta que, entre otros muchos, pueden servir como ilustración de esta tendencia serían *Mishima: A Life in four chapters* (Paul Schrader, 1985) para la biografía ficcionalizante y *Gaudí* (Manuel Hueriga, 1987) para la biografía documental. En el primero de ellos la vida del escritor japonés se expone estructurada a manera de un *puzzle* en el que concurren tres núcleos temática y estilísticamente contrastados: a) la narración, minuciosamente reconstruida en color, de su suicidio ritual en el cuartel de Ichigaya y de las horas que la precedieron; b) una sucesión de secuencias breves, en un blanco y negro muy saturado y contrastado, que resumen los aspectos más relevantes de su vida (infancia, experiencia escolar, relaciones homosexuales, éxitos de su carrera de escritor, viajes, actividades políticas); y c) la escenificación de fragmentos de algunas de sus novelas (*El Templo del Pabellón de Oro*, *La casa de Kyoko*, y *Caballos desbocados*) que, por su marcado carácter autobiográfico, contribuyen a iluminar aspectos de su personalidad; en todos ellos la artificiosidad del decorado y el tratamiento antinaturalista del color y de la luz subrayan su condición teatral a la vez que le confieren una cierta dimensión onírica. Las secuencias pertenecientes a cada uno de estos núcleos se van alternando a lo largo de los cuatro capítulos en que se divide el filme (“Belleza”, “El Arte”, “La acción” y “La armonía de la pluma y la espada”), división que subraya su condición de “constructo” frente a la continuidad esperable del relato clásico. Hay que destacar, además, la importante función ilativa que desempeña la inserción, a través de la voz *over*,

de diversos fragmentos de *Confesiones de una máscara*, el relato más claramente autobiográfico de Mishima.² En el otro filme citado, perteneciente al formato de biografía documental, la vida del arquitecto catalán (fallecido en 1926) se narra a partir de unas hipotéticas imágenes registradas en los últimos años de su vida, de una película realizada en 1927 y de un conjunto de entrevistas filmadas con amigos y colaboradores en 1931. Tras la advertencia sobre la condición falsa de todas esas filmaciones, la película se inicia de acuerdo con los patrones del documental expositivo histórico recurriendo a la voz *over* (que hace un panegírico del biografiado y que plantea algunas preguntas a las que, presuntamente, se va a dar respuesta: “¿dónde se encuentran las raíces de su obra?”, “quién era en realidad este hombre?”) y a la mostración de noticias de periódico referentes al accidente que acabó con su vida, de esquelas, de fotografías del entierro, etc. A continuación, la película va articulando esos presuntos testimonios cinematográficos correspondientes a tres temporalidades distintas: 1) cuando el arquitecto todavía vive (florecimiento de la cultura burguesa catalana en que se filman imágenes de su taller de trabajo; 2) finales de la década de los veinte, cuando se *rueda* el filme de ficción que recoge algunos acontecimientos de su vida; y 3) 1931, cuando se filman los testimonios de sus allegados. A ellos se superpone un nuevo tiempo, el del presente de la realización de la película que estamos presenciando, cuando el realizador *retoma* todos esos materiales para configurar su falso documental de montaje. De este modo, según apunta Josetxo Cerdán, “se crean capas de discurso histórico que, como estratos de sedimentación que se superponen, lo resitúan en el presente” (Cerdán, 2005: 351-352).

Estos nuevos tratamientos de la biografía fílmica conllevan, a la vez, una importante corriente de experimentalismo, manifiesta en la búsqueda de nuevas soluciones para abordar la complejidad de una existencia humana, evitando la propensión idealizadora, las falacias interesadas y los

² Puede verse, para más detalle, el análisis de este filme que desarrollo en Pérez Bowie 2016.

esquematismos simplificadores. Ese es el terreno donde se mueve el filme de Jean-Louis Comolli (en cuyo guion colaboró también estrechamente Ginette Lavigne) en el que el problema básico de dotar de cuerpo al personaje biografiado y la necesidad de recurrir a la dramatización de algunas escenas de su vida se resuelve afrontando el relato de la vida de Buenaventura Durruti como una “representación” en su sentido literal o, más exactamente, como el relato del proceso encaminado a poner en escena esa representación que lleva a cabo un grupo de actores, los miembros de la prestigiosa compañía *El Joglars*, bajo la dirección de Albert Boadella. La apelación a lo teatral, como veremos, se convierte en este caso en una estrategia de distanciamiento frente al tema abordado y, a la vez, en una herramienta de reflexión sobre el propio discurso que lo sustenta.

En las páginas que siguen procederé a un análisis del trabajo de Comolli poniendo de manifiesto lo novedoso de su propuesta y las aportaciones que con ella ha hecho a un formato cinematográfico cuya fidelidad a los patrones originales que determinaron su popularidad se ha mantenido desde la década de los treinta pero que ha servido, a la vez, como campo de ensayo para las experimentaciones más audaces. Como paso previo a mi análisis me detendré, por una parte, en señalar las diversas transformaciones que se han ido produciendo sobre el formato tradicional que han supuesto la ruptura con los patrones de la narración clásica y, a la vez, una progresiva difuminación de la frontera entre la biografía ficcionalizante y la que elige como vehículo el cine documental. Por otra parte, será necesario también atender al contexto en el que se sitúa el filme de Comolli relacionándolo con la eclosión de películas producidas en España durante las décadas siguientes a la restauración democrática y cuyo propósito era rescatar para los espectadores la memoria de un pasado que había sido silenciado o tergiversado por la dictadura franquista. Unas películas entre las cuales el género biográfico representa una proporción importante.

La evolución de un género

La vocación biográfica del cine fue muy temprana, como muestran las primeras manifestaciones que suelen citarse: la producción rusa *The Departure of a Great Old Man* (un retrato de Tolstoi en sus últimos días, filmado en 1912) y las norteamericanas *Richard Wagner* y *The Life of David Lloyd George*, rodadas por Oskar Messter en 1913 y 1918 respectivamente (Christie, 2004: 208). Pero la consolidación y ulterior popularización del género se producen con la serie de filmes producidos por la Warner Brothers y dirigidos por William Dieterle entre 1934 y 1940, entre los que se encuentran *The Story of Louis Pasteur* (1934), *The White Angel* (1936, sobre Florence Nightingale, fundadora de la Cruz Roja), *The Life of Émile Zola* (1937), *Juarez* (1938), *Dr. Erlich Magic Bullet* (1940, sobre el doctor Paul Erlich, descubridor del remedio contra la sífilis) y *A Dispatch from Reuter* (1940, sobre Paul Julius Reuter, fundador de la agencia de noticias londinense). Tales títulos sentaron unos rasgos definitorios que permitieron el reconocimiento del género por los espectadores proporcionándoles unas claves de lectura (Barnier, 2011: 30-34).

El esquema narrativo del triunfo del gran hombre (o, menos frecuentemente, mujer) tras superar las resistencias de todo tipo que se le oponían, permitía una novelización de esas vidas acorde con los esquemas de la narración clásica, dando lugar a un producto equiparable a los filmes de ficción que nutrían las pantallas de las salas comerciales. Posteriormente esas vidas de personajes que se ofrecían al espectador como referentes modélicos dejaron paso a las denominadas biografías de celebridades, centradas casi de modo exclusivo en figuras del mundo del espectáculo y más atentas a indagar en su intimidad que a valorar su función ejemplarizante.³ Por otra parte, la pureza del formato originario

³ Raphaëlle Moine comenta a este respecto cómo el *biopic* pasó de dirigirse a los espectadores como ciudadanos para tratarlos como “consumidores de cultura popular” y de ofrecer modelos de conducta a limitarse a “una celebración consumista del entretenimiento”. Ello conlleva un cambio paralelo en la fórmula narrativa en la que “del enfrentamiento del gran hombre con la sociedad y de las penalidades que por las que atraviesa hasta ser reconocido, se pasa al esquema ‘infancia difícil, principios complicados, ascensión fulgurante, gestión del éxito, muerte

a causa, sin duda, de su elasticidad ha acabado contaminándose de otros géneros como el musical, el cine de *gangsters*, el cine histórico, el western, el cine político etc., hasta el punto que resulta complicado delimitar sus fronteras. Esa elasticidad es la que, sin duda, ha garantizado la saludable vida de que sigue gozando, pero que a menudo puede convertirse en un problema a la hora de señalar sus rasgos identificadores (Minier y Pennacchia, 2005:4). Ha de tenerse asimismo en cuenta el hecho de que el propósito enaltecido y celebratorio que este tuvo en sus principios ha dejado paso en la actualidad a *biopics* críticos, en los que la figura protagónica es cuestionada a través de la revisión de su obra, de su trayectoria pública o incluso de otros acercamientos biográficos (desde el cine o desde la literatura) precedentes.

Estas inflexiones que se producen en el tratamiento de la figura protagonista han ido acompañados de cambios notables en el modelo narrativo, que se distancia, a través de una serie de rupturas, de los patrones de la narración clásica característica de la época dorada del cine hollywoodense. Tales rupturas afectan de manera especial a filmes no decididamente comerciales y realizados por cineastas con vocación experimental mientras que en el *biopic* destinado al gran público las innovaciones formales se producen con lentitud y sin atentar nunca contra la confortabilidad del espectador. De todos, modos resulta obvio que el género no pudo sustraerse al cuestionamiento que, a partir de los años sesenta, sufrió aquel modelo por parte de la *nouvelle vague* francesa y de otros movimientos contemporáneos. Se impone, pues, al igual que en otros géneros, la noción de “cine de autor” y los realizadores se esfuerzan por dejar patente su impronta creativa frente a fórmulas ya desgastadas y asumiendo muchas de las características de lo que Peter Wollen ha denominado Modo de Representación Moderno (MRM): ruptura de la linealidad, diégesis múltiple, desvanecimiento de fronteras entre realidad y ficción, incorporación de materiales documentales, intransitividad narrativa,

(con o sin redención)’, un esquema que se acomoda especialmente a la vida de las estrellas del espectáculo” (2011: 24-25).

ruptura sistemática del flujo del relato, visibilidad de la instancia narradora y mostración de los mecanismos sobre los que se sustenta la ficción, ausencia de cierre de la historia, etc. (Wollen, 1972: 166-179).⁴ Así pues, en la cinematografía contemporánea es cada vez más frecuente encontrarse con filmes que abordan la personalidad del sujeto biografiado desde una escritura problematizadora manifiesta en un discurso fragmentado, a menudo incoherente y siempre enormemente subjetivo que, renunciando a la articulación lógica del filme biográfico tradicional, se presenta como herramienta idónea para intentar dilucidar la complejidad del personaje.

Junto a las biografías dramatizadas, equiparables para la mayoría de los espectadores a otros productos fílmicos ficcionales, hay que tener también en cuenta la existencia de aquellas otras que se acogen al formato documental, el cual les confiere un marchamo de veracidad del que las primeras carecen. Ambas se distinguen, como he señalado más arriba, tanto por el tratamiento de los materiales de los que parte y los objetivos perseguidos como por los circuitos de exhibición o el tipo de espectador al que se dirigen. Como apunta Javier Moral, en la biografía documental la veridicción se sustenta sobre la imposición de la instancia enunciativa, que rompe la ilusión del relato “convocando el yo, aquí, ahora, de la cámara-espectador”; lo contrario de lo que sucede en el formato ficcional donde todo el peso de lo dicho recae en la aparente verdad de lo narrado que el espectador conoce previamente a través de otros textos. Al igual que sucede en la biografía literaria, la cinematográfica está narrada y estructurada de acuerdo con unos modelos codificados que el espectador reconoce por su frecuentación de otros textos similares y que determinan una articulación sometida a una fuerte causalidad (Moral, 2006: 127).

Destinado a públicos minoritarios y proyectado en circuitos de exhibición más restringidos, el afianzamiento del documental biográfico se produjo más

⁴ Para ampliar esta cuestión remito a mi trabajo “En torno a la biografía fílmica. Una propuesta de tipología” en donde intento clasificar las diversas manifestaciones del *biopic* y me detengo en describir las innovaciones formales que se han ido produciendo en el género (Pérez Bowie 2015).

tardíamente, vinculado al desarrollo del género documental. Aunque el cine en sus orígenes surgió con la vocación de dejar registro de la realidad y la corriente del documentalismo siempre estuvo presente en la vanguardia, fue la revolución rusa la que precipitó su desarrollo “marcado por el compromiso socio-político y la revelación de las potencialidades discursivas, interpretativas, del montaje de los documentos arrancados por la cámara, por sorpresa, a la vida” y llevar a cabo “la articulación de un discurso sobre la conflictiva realidad social del mundo contemporáneo” a partir de “la fragmentación y la yuxtaposición rítmica o conflictiva, de formas organizativas que rehuían la narración, el relato, los personajes y las intrigas” (Ortega, 2005: 189-190). Esa es la línea que siguen los documentales biográficos que afrontan la personalidad del protagonista desde un multiperspectivismo basado en la superposición de fragmentos de diversa índole (entrevistas con el personaje y con personas próximas a él, reproducción de algunos de sus textos, documentales sobre la época, fotografías y otros materiales gráficos, etc.) presentados por la instancia narradora cuya voz suele actuar como eje articulador, aunque también en algunos casos puede ocultarse en un silencio neutral.

Los orígenes del documental biográfico se remontan a las primeras películas que, con propósitos pedagógicos y divulgativos, se centraban en la obra de un artista. Francia y Bélgica fueron los países pioneros en este formato cuyo ejemplo más temprano es el filme de Roger Livet *Fleurs meurtrises* (1929) sobre el pintor belga René Magritte, al que seguirían *Memling* (André Caunin, 1939) (Barsam 1992: 113-114); y, ya en las dos décadas posteriores, *The World of Paul Delvaux* (Henri Stork, 1946), *Van Gogh* (Alain Resnais, 1948), *Rubens* (Henri Stork, 1948), *Henry Moore* (John Read, 1951) o *Le mystère Picasso* (Henri-Georges Clouzot, 1956) (Ellis-McLane, 2005: 161-162).⁵ El

⁵ Ellis y McLane mencionan también un documental sobre Miguel Ángel filmado por Curt Oertel entre 1938 y 1940 (*The Titan. Story of Michelangelo*) (Ellis y McLane 2005:161), que no se estrenaría hasta 1950. Estos autores lo citan también en la relación de documentales premiados con el Óscar de Hollywood, galardón que obtuvo en la convocatoria de ese año (Ellis y McLane 2005:346).

auge del documental propiciado por la irrupción de la televisión desde finales de los cincuenta afectó también al formato biográfico, que adquirirá una expansión notable (aunque habitualmente en espacios de audiencia minoritaria) extendiendo su interés a figuras destacadas en cualquier ámbito de la actividad intelectual y artística.⁶

No obstante, no puede hablarse de un modelo uniforme, pues este tipo de biografía veredictiva ha participado del desarrollo experimentado por el cine documental, una etiqueta que, como señala María Luisa Ortega, hoy en día se utiliza “para designar polimorfos discursos audiovisuales sobre lo real [...], con un predicamento y una vitalidad inesperados en los últimos años para concitar tanto la reflexión teórica como espacios de producción y visibilidad” (2005:187). Dentro de ese polimorfismo puede hablarse de dos tendencias extremas, representadas respectivamente por el recurso a la dramatización mediante escenas recreadas con actores y la utilización de estrategias distanciadoras que potencian la reflexividad poniendo el acento más que en el enunciado en el proceso de narración y en la viabilidad de las herramientas con que se opera.

El documental clásico recurrió a recreación de escenas para ser filmadas bien como dispositivo de revelación (los personajes interpretando su propia vida) o, según palabras de María Luisa Ortega, “como instrumento de representación capaz de abordar realidades de naturaleza general que se escapaban del registro inmediato y sorpresivo de los acontecimientos” (2005: 212). También ha sido usual este procedimiento en documentales con propósitos didácticos. Actualmente es un recurso frecuente en el formato del documental televisivo

⁶ Entre ellas, las figuras del mundo del espectáculo ocupan un lugar prominente en este tipo de formato. Ellis y MacLane citan como pionero del mismo el filme *Lonely Boy* (Wolf Koenig y Roman Kroiter, 1961), sobre el cantante canadiense Paul Anka, en el cual se incluyen elementos de reflexividad que luego serán frecuentes en muchos documentales (Ellis y McLane, 2005: 173-174). Por otra parte, es significativa para constatar la expansión y afianzamiento del formato biográfico documental, la presencia de varios títulos entre la lista de filmes premiados con el Óscar de Hollywood en la categoría de no-ficción: *Dylan Thomas* (Jack Howell) en 1962, *Chagall* (Simon Schiffrin) en 1963, *Eleanor Roosevelt Story* (Sidney Glazier) en 1965.

dirigido a audiencias mayoritarias en donde se recrean situaciones dramáticas e, incluso, se encarnan a los protagonistas en entrevistas simuladas.⁷ La reflexividad, en cambio, es privativa del documental experimentalista destinado a audiencias minoritarias. Y la encontramos en algunos documentales biográficos contemporáneos claramente autoconscientes, los cuales, en algunos casos, comparten esas estrategias, con las biografías de factura ficcional como se ha señalado antes.

El cine biográfico en la España de la Transición: hacia la recuperación de la historia silenciada

Son numerosos los filmes que tras la instauración de la normalidad democrática en España se dedicaron a la recuperación del pasado republicano, que había sido silenciado o tergiversado por el discurso de los vencedores de la contienda civil. Entre ese conjunto de filmes, concebidos con el propósito reivindicativo de dar a conocer a los espectadores nacidos y educados durante la dictadura franquista una parte importante de nuestra historia reciente que les había sido ocultada, destacan los dedicados a dar a conocer las figuras protagonistas de aquellos acontecimientos (políticos pero también intelectuales y artísticos) o de otras que se habían destacado por su resistencia al régimen de los vencedores. El género biográfico adquiere, pues, una indudable relevancia en la producción cinematográfica del postfranquismo y ha sido

⁷ María Luisa Ortega comenta cómo este recurso recoge la influencia de otros formatos televisivos, desde las variedades y el *reality show* (que aborda la crónica de sucesos con escenas reconstruidas) a productos directamente ficcionales como las series policíacas en donde cada testimonio sobre la versión de los hechos va seguido de un *flashback* que reconstruye la escena descrita. Aunque añade que, en algún caso, la recurrencia a la interpretación actorial puede ser utilizada en documentales autoconscientes para “profundizar y llevar a sus últimos extremos lenguajes canónicos del documental”. Y cita, entre otros, el ejemplo de *Arthur Rimbaud, une biographie* (Richard Dindo, 1991), que recurre a actores para evitar dar rostro al poeta, quien solo está presente a través de sus textos leídos sobre imágenes relativamente neutras. El acercamiento biográfico se logra mediante testimonios dejados por personas próximas, que son leídos por actores “en una puesta en escena minimalista cuya dicción, postura y gesto remiten al recitado teatral y tienden al hieratismo”, rechazando de ese modo las convenciones naturalizadoras del documental (Ortega, 2005:212-213).

objeto recientemente de algunos trabajos de interés como los de Moral (2012), Alonso Gutiérrez (2012) o Sánchez Noriega (2012). Este último señala dos fases en las que la producción de *biopics* (junto a la de otras películas dedicadas a la recuperación de ese pasado reciente) se intensifica de modo especial: los años inmediatos al final de la Dictadura (1978-1984) y los del gobierno socialista de Rodríguez Zapatero (2004-2011). En el primer caso, señala, a causa del comprensible interés de los españoles que estrenaban la democracia por conocer una parcela de su historia que les había sido hurtada; y en el segundo, como consecuencia de la política emprendida por el gobierno de Zapatero con el objetivo revisar un pasado en el que continuaban existiendo zonas oscuras y responsabilidades no asumidas a causa de la celeridad con que, a su entender, se había cerrado la Transición. Una política se tradujo en la declaración por el Parlamento del año 2006 como “Año de la Memoria Histórica” y la promulgación al año siguiente de la llamada “Ley de la Memoria Histórica”. Ambas circunstancias fueron determinantes para promover una revitalización del interés “sobre episodios y personajes poco conocidos, con evidente propósito reivindicativo” y consiguientemente para que se intensificara la producción de películas adscribibles al género biográfico (Sánchez Noriega, 2012: 252). No obstante, se puede observar una mayor atención a este género por parte de la industria cinematográfica en esta segunda etapa, al estar su producción más directamente subvencionada por el poder político (nacional o autonómico) y promocionada por los medios de comunicación afines al mismo; en cambio, en la etapa precedente, los intentos de nuestra industria cinematográfica por rehabilitar figuras incómodas para el franquismo constituyeron aventuras más independientes, emprendidas por productores que se prestaron a satisfacer el indudable interés de unos espectadores recién estrenados en la democracia, por tener información sobre ese pasado reciente. Si se consulta la relación (no exhaustiva) de las 22 películas biográficas que inserto al pie, se podrá comprobar que sólo cinco de ellas se rodaron durante el periodo de la Transición, frente a las producidas durante la etapa del gobierno

de Rodríguez Zapatero cuyo número llega a la docena; las cinco restantes quedan fuera de ambos periodos por haber sido realizadas en los años intermedios.⁸ En esta producción se alternan los dos formatos de biografía fílmica, la ficcional, basada en la reconstrucción dramatizada de la vida del protagonista (que se limita por lo general a los años más relevantes de su actividad pública) y la documental, presentada como resultado de una investigación rigurosa a partir de los diversos testimonios recogidos sobre el personaje. Aunque en ambos casos nos encontramos con estrategias muy diversas, que van desde el respeto a los patrones de la narración fílmica y del documental clásico a la ruptura con ambos y el consiguiente cuestionamiento de sus posibilidades para lograr el establecimiento de una verdad objetiva.

Como ejemplos de respeto a los patrones clásicos podrían citarse *Memorias del general Escobar* (José Luis Madrid, 1984) en el caso de la biografía dramatizada y *Dolores* (José Luis García Sánchez, 1981) en el de la biografía documental. Y si se trata de ejemplificar la divergencia frente a esos modelos mediante la recurrencia al experimentalismo, las estrategias autoconscientes o el reconocimiento de la imposibilidad de establecer una versión objetiva de los hechos, habría que referirse a filmes como *Azaña, cuatro días de julio*

⁸ He aquí la lista en donde recojo, sin pretensión de exhaustividad, una serie de títulos significativos en la que alternan las biografías ficcionalizantes con las documentales: *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978), *Companyys, procès a Catalunya* (Josep Maria Forn, 1979), *Sabino Arana* (Pedro de la Sota, 1980), *Dolores* (José L. García Sánchez, 1981; sobre Dolores Ibarruri), *Mientras el cuerpo aguante* (Fernando Trueba, 1982, sobre el cantautor Chicho Sánchez Ferlosio), *Memorias del general Escobar* (José Luis Madrid, 1984), *A los cuatro vientos* (José A. Zorrilla 1987; sobre el líder vasco Esteban Urkiaga, "Lauaxeta"), *Buenaventura Durruti, anarquista* (Jean-Louis Comolli, 2000), *El misterio Galíndez* (Gerardo Herrero, 2002), *Una pasión singular* (Antonio Gonzalo, 2002; sobre el líder andalucista Blas Infante) *La muerte de nadie (El enigma de Heinz Chez)* (Joan Dolç, 2004), *María querida* (José L. García Sánchez, 2004; sobre María Zambrano) *El coronel Macià* (Josep Maria Forn, 2006), *Salvador (Puig Antich)* (Manuel Hueriga, 2006), *Liste, pronunciado Líster* (Margarita Ledo, 2007), *Memorias de una guerrillera* (Pau Vergara, 2007; sobre la resistente antifranquista Remedios Montero), *El honor de las injurias* (Carlos García-Alix, 2007; sobre el líder anarquista Felipe Sandoval), *Azaña, cuatro días de julio* (Santiago San Miguel, 2008), *La buena nueva* (Helena Taberna, 2008; sobre el cura navarro Mariano Ayerra), *Garbo. El hombre que salvó al mundo* (Edmon Roch, 2009; sobre la vida del doble espía Juan Pujol), *Bucarest, la memoria perdida* (Albert Solè, 2009; sobre el líder socialista Jordi Solè Tura) *Caracremada* (Lluís Galter, 2010; sobre el militante anarquista catalán).

(Santiago San Miguel, 2008) o *Gaudí* (Manuel Huerga, 1987) como ejemplos respectivos del primer y del segundo formato. Aunque el filme más paradigmático de esta subversión de los patrones tradicionales, es *Buenaventura Durruti, anarquista*, una subversión que comienza por su propia indefinición genérica que dificulta su adscripción a los dos formatos de biografía cinematográfica descritos.

La biografía cinematográfica de Durruti



Jean-Louis Comolli en una escena de *Buenaventura Durruti, anarquista*

La propuesta de Jean-Louis Comolli tiene la originalidad que le proporciona su condición híbrida pues en ella se superponen y confunden los dos formatos a los que se acoge la biografía fílmica: se trata en primera instancia de un

documental que intenta, mediante la aportación de diversos materiales (carteles, fotografías, imágenes cinematográficas, entrevistas con testigos de la época y con historiadores, etc.), reconstruir la vida del líder anarquista y el contexto histórico en que se desarrolló la misma. Pero, a la vez, esa investigación se presenta enmarcada en el interior de la actividad que desarrolla el grupo de actores de *El Joglars*, dirigidos por Albert Boadella, para poner en escena un montaje teatral que intenta ofrecer a los espectadores una reconstrucción de la trayectoria vital de dicho personaje y de su significación dentro del movimiento anarquista español.

La narración de la vida de Durruti está conformada a modo de un *puzzle* de fragmentos heterogéneos: representación por los actores de determinadas escenas de su vida; imágenes cinematográficas en las que aparece su figura, unidas a otras más abundantes que recogen acontecimientos de la época; imágenes fotográficas de Durruti, de otros personajes históricos y de acontecimientos que tuvieron lugar en aquellos años; portadas de periódicos y de libros relacionados con el movimiento anarquista; entrevista con Abel Paz, biógrafo de Durruti; romances relativos a la vida del líder recitados o cantados con acompañamiento de guitarra por Chicho Sánchez-Ferlosio; explicaciones de Albert Boadella dirigidas a los actores o comentando las imágenes que se proyectan;⁹ fragmentos de discursos del líder o de escritos suyos recitados por algunos de los actores; rótulos sobreimpresos en la pantalla que añaden precisiones espacio-temporales o apelan emocionalmente al espectador.

El discurso narrativo articulado sobre esa sucesión de fragmentos tan heterogéneos está contrapunteado por un metadiscurso paralelo a través del cual se va comentando la marcha de los trabajos de la puesta en escena, se

⁹ Su última intervención, precede a la escena en que Ascaso y Durruti planifican la lucha contra los militares sublevados y a las imágenes cinematográficas que muestran el asalto de los defensores de la República al cuartel de Atarazanas. Contemplando el campo desde una ventana y con el guion en las manos comenta: "El resto ya lo conocemos. La sublevación de los generales fascistas, la guerra civil [...]. Ascaso murió el primer día de la batalla de Barcelona" (1:36:45)

manifiestan las dudas o las dificultades surgidas en el curso de la misma o se da cuenta de las discusiones entre los miembros del equipo relativas a modo de interpretar una determinada escena o a la elección del actor más indicado. Este metadiscurso abarca también los rótulos sobreimpresos en la pantalla, que no se refieren sólo a la historia narrada sino también al proceso de producción de la misma; así sucede con las informaciones sobre el tiempo en que se están desarrollando los trabajos preparativos (primera semana, segunda semana, etcétera) y sobre el periodo de la historia que se aborda en cada una de ellas. Por ejemplo: “Primera semana de trabajo sobre el año 1931” (0:12:45).¹⁰

Como la extensión exigida a este artículo no me permite exponer la secuenciación completa del filme, me detendré solo en la descripción de los primeros minutos de metraje, en los cuales se puede observar ya la complejidad de su estructura narrativa, constituida por la superposición de materiales diversos, que se mantendrá a lo largo de todo su desarrollo:

0:00:01. Plaza pública. Ante un grupo de niños de un colegio, Chicho Sánchez Ferlosio canta, acompañado de la guitarra, unas coplas relativas a Buenaventura Durruti.

0:01:55. Títulos de crédito sobreimpresos sobre las páginas de un álbum fotográfico que van pasando y en las cuales aparecen fotografías diversas del personaje.

0:02:30. Sobre el fondo de un panel con portadas de publicaciones anarquistas aparece sobreimpreso el siguiente texto: “en algún lugar de Cataluña, no hace tanto tiempo, Albert Boadella y los actores de “Els Joglars” ponían en marcha un nuevo proyecto... evocar la figura de Buenaventura Durruti y de sus

¹⁰ En un momento determinado (0:46:12) se incluye una referencia que permite datar con exactitud el momento en que se desarrolló el rodaje: el actor Ramón Fontseré aparece, durante un descanso, leyendo el diario *El País*, en cuya portada figura a toda plana la noticia “Los Lores entregan a Pinochet a la justicia”, portada correspondiente al 26 de noviembre de 1998.

camaradas de la Federación Anarquista Ibérica en los años que precedieron a la guerra de España”.

0:02:48. Local de los ensayos. Boadella entra con una vieja maleta y explica a los actores que a la muerte de Durruti sólo se encontró en la habitación del hotel madrileño donde se alojaba una maleta con escasas pertenencias. Abre la que él lleva y va mostrando su contenido (unas gafas, una gorra, una camiseta, un par de zapatos viejos, unos prismáticos y dos pistolas) a la vez que comenta: “No poseía nada porque lo había dado todo”. Los actores se pasan las pistolas; Boadella les muestra carteles y publicaciones anarquistas y comenta cómo durante su infancia, en su propia familia, el miedo evitaba cualquier referencia a la guerra civil.

0:06:05. Trabajo sobre las cuatro versiones de la muerte de Durruti. Con unas sillas improvisan los asientos de un coche donde viajan el líder y otros cuatro camaradas. Al apearse en el frente de la Ciudad Universitaria, Durruti cae herido por una bala. Lo introducen en el coche y se dirigen al hospital. Se ensayan las cuatro posibilidades: 1) un disparo hecho desde las trincheras enemigas; un disparo por la espalda que pudo ser debido 2) a los comunistas celosos del auge del anarquismo o 3) a los propios anarquistas para acabar con el peligroso personalismo que estaba adquiriendo la figura del líder; 4) un accidente en el que Durruti se le disparó el fusil inopinadamente.

0:09:20. Sobre imágenes documentales de la guerra civil se superponen los siguientes rótulos: “¿Qué queda hoy de Durruti? ¿Fue un caudillo? ¿Fue un jefe? No. Fue un destacado militante confederal y antifascista. Amaba la libertad. ¡Un símbolo! ¡Un héroe! ¡Un paria! ¡Un rebelde!”. La proyección termina con imágenes del multitudinario entierro del líder.

0:11:50. El local de ensayos. La pantalla donde se han proyectado las imágenes anteriores se oscurece. Los actores discuten sobre la dificultad de interpretar a un personaje tan mitificado.



Albert Boadella, director de la compañía Els Joglar

La utilización de abundante material procedente de los archivos cinematográficos, la entrevista con el biógrafo de Durruti y, especialmente, la puesta en escena de diversos episodios de su vida proporcionan al espectador una panorámica bastante completa sobre la figura del líder anarquista y sobre el contexto histórico en el que se desarrolló su actividad. Me detengo especialmente en los momentos de la biografía reconstruidos sobre el escenario, pues, el ser mostrados en su fase de ensayo (sobre un espacio vacío y con mínimos elementos escenográficos) y el estar puntuados por los discusiones y los comentarios del director y los actores, les confiere un grado de distanciamiento que evita la adhesión emocional de los espectadores y

suscita la reflexión sobre la precariedad de todo intento de reconstruir el pasado. Tales momentos, que están expuestos en orden cronológico (salvo el episodio de la muerte que, como se señalado, se muestra al comienzo) son los siguientes:

0:06:05-0:09:19. La muerte (cuatro versiones).

0:23:10-0:24:45. Participación de Durruti y otros compañeros en una subasta para adquirir una vieja máquina de imprimir.

0:30:20-0:33:49. Discusión en una taberna, cuyo propietario se niega a sumarse a la huelga decretada por el sindicato anarquista.

0:33:52-0:37:24. Diálogo entre la mujer (Emilianne) y la hermana (Rosa) de Durruti. La primera comienza a leer una carta que él le ha escrito desde la cárcel; continua leyéndola Rosa, mientras Emilianne escribe, a su vez la respuesta.

0:37:25-0:38:44. Miguel Maura, Ministro de la Gobernación (interpretado por Boadella) amenaza a la CNT y a la FAI por no acatar la legalidad republicana. Durruti es encarcelado.

0:47:57-0:51:12. Manifestación contra el gobierno. Los nueve actores desfilan en grupos de tres cogidos del brazo. Uno de ellos los va arengando. Otros toman la palabra para lanzar consignas revolucionarias. Terminan cantando "¡A las barricadas!"

0:53:10-0:55:18. Emilianne lee la carta que ha escrito a la Acción Anarquista Francesa denunciando la detención de Durruti. Este, en su celda, lee una carta que escribe a Emilianne.

0:56:50-1:00:44. Discurso de Durruti en un mitin. Los actores, en círculo cantan "¡A las barricadas!".

1:00:45-1:02:00. Durruti con su bebé en brazos mientras Emilianne cocina. Ha de irse con dos camaradas que vienen a buscarlo.

1:03:12-1:05:59. Durruti y sus camaradas comentan la falta de trabajo y las penurias económicas. Discusión sobre la legitimidad de robar bancos: ¿sólo para recaudar fondos para la Organización o también para poder comer? Durruti aboga por la necesidad de combatir las acciones individuales indiscriminadas: “Nuestras armas son solo para combatir, no para robar”.

1:06:00-1:08:56. Redacción de *La Vanguardia*: Durruti y otro camarada obligan al director del diario a publicar un comunicado de la FAI condenando los atracos y las acciones individuales.

1:09:58-1:13:57. Discurso de Durruti en contra de las discusiones teóricas y a favor de la acción. Una mujer toma la palabra para reafirmar las opiniones del líder. El grupo de anarquistas lleva a cabo preparativos para la sublevación. Rechazan a un maestro que quiere unirse a la misma: “Tu lugar está en la escuela”.

1:32:10-1:34:10. Discurso de Durruti sobre la necesidad de la unidad de las izquierdas y la integración de los anarquistas en el Frente Popular.

1:35:45-1:36:40. Pronunciamento de uno de los líderes anarquistas a favor de la ocupación de las fincas por los jornaleros.

1:37:38-1:38:26. Durruti y Ascaso planifican la lucha contra los militares sublevados. Discuten sobre la conveniencia de un ejército disciplinado. Durruti es partidario de ello, mientras que Ascaso piensa que la disciplina acabará con el espíritu revolucionario.

1:38:28-1:43:34. Muerte de Ascaso en el asalto al cuartel barcelonés de Atarazanas (la preceden imágenes cinematográficas de archivo) mientras la

voz en *off* de Chicho Sánchez Ferlosio recita un romance alusivo a la misma. Luego Durruti comenta la pérdida de Ascaso con otro camarada.

El tratamiento impuesto por Comolli a su reconstrucción de la vida del líder anarquista está en sintonía con la desconfianza que había mostrado en algunos trabajos teóricos precedentes sobre la veracidad de la biografía fílmica, en los que apuntaba la necesidad de evitar que la historia se disuelva en la narración mítica procurando que aquella funcione como un espejo ideológico del presente. Uno de los principales problemas que encuentra en la biografía fílmica tradicional se deriva de la imposición de la figura del actor sobre la del personaje que interpreta. Opina que mientras que el actor hace presente el pasado, la puesta en escena también muestra deficiencias que requieren una reflexión crítica sobre los mecanismos y los objetivos de la recreación histórica. Define el encuentro entre actor y personaje en la ficción histórica como un problema de *body too much*, afirmando que el personaje histórico filmado tiene dos cuerpos: el del actor que lo interpreta y la suma de las representaciones previas suscitadas por el personaje (su imaginaria). El cuerpo del actor se destaca, por tanto, como “demasiado cuerpo”, siempre por encima de los significados históricos asociados con la imagen del personaje. Por ello, propone desmitificar la naturaleza ideológica del realismo que él considera un “efecto” constantemente amenazado por un sentido de lo real profílmico aportado por el cuerpo del actor (Vidal, 2014:12-14).¹¹

En el filme que nos ocupa ha procedido, por ello, a una doble estrategia para evitar esa imposición del actor sobre su personaje: por una parte presentando la reconstrucción de las escenas que narran la peripecia vital del líder anarquista en fase de prueba o ensayo, con lo que se anula en gran parte el efecto de la “ilusión” teatral y la consiguiente adhesión emocional de los espectadores; y por otra, haciendo que los diversos actores roten en la

¹¹ Ofrezco un resumen de las ideas de Comolli a partir del artículo de Belén Vidal, parafraseándolas y traduciéndolas del inglés. El trabajo original se encuentra en Comolli, 1978.

interpretación del personaje, sin adjudicárselo definitivamente a ninguno de ellos. Frente al “exceso de cuerpo” característico de la biografía fílmica ficcionalizante, Comolli opta por la estrategia opuesta, más usual en el documental biográfico, de renunciar a la encarnación del personaje en un actor y suplir su ausencia recurriendo a archivos de filmaciones, de grabaciones sonoras o de entrevistas.¹² Ello, unido a todas las demás estrategias distanciadoras, todas de raigambre brechtiana (canciones, reflexiones y dudas del director, discusiones de los actores, propuestas de soluciones alternativas, entrevistas con estudiosos del tema, etc.) determinan que la película, además de un relato biográfico sobre el líder anarquista, se convierta en una puesta en cuestión de la viabilidad del propio género y de sus tradicionales pretensiones de objetivismo y coherencia; a la que se suma una reflexión sobre las posibilidades del cine como instrumento al servicio de la memoria histórica y como herramienta indagatoria de la complejidad del ser humano.

Bibliografía

- Alonso Gutiérrez, Juan Manuel (2010). “Los militares en cinco *biopics* de la democracia”, *Actas del II Congreso Internacional Historia y Cine: la biografía fílmica*, Universidad Carlos III de Madrid. Disponible en: <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/11295> (acceso: 15/07/2016)
- Barnier, Martin (2011). “L’invention du biopic: Dieterle et la Warner”, en R. Fontanel (dir.), *Biopic: de la réalité à la fiction*, Paris: CinemAction Éditions.
- Barsam, Richard M. (1992). *Non-fiction Film. A Critical History*, Bloomington: Indiana University Press.
- Cerdán, Josetxo (2005). “Documental y experimentalidad en España: crónica urgente de los últimos veinte años” en C. Torreiro y J. Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra.
- Christie, Ian (2004). “A Life on Film”, en Peter France y William St. Clair (eds.), *Mapping Lives: The Use of Biography*, Oxford and New York: Oxford University Press.
- Comolli, Jean-Louis (1978). “Historical Fiction. A Body Too Much”, en *Screen* 19.2.

¹² Belén Vidal se refiere a esta estrategia de prescindir de la presencia del personaje biografiado con la expresión (tomada de Bill Nichols) de *body too few*. Cita como ejemplos recientes los documentales *Senna* (Asif Kapadia, 2010, sobre Ayrton Senna, el piloto de fórmula 1) y *Bobby Fischer against the World* (Liz Garbus, 2011) (2014: 15-16).

- Ellis, Jack C. y Betsy A. McLane (2005). *A New History of Documentary Film*, New York: The Continuum International Publishing.
- Minier, Marta y Maddalena Pennacchia (2014). "Interdisciplinary Perspectives on the Biopic: An Introduction", en M. Minier y M. Pennacchia (eds.), *Adaptation, Intermediality and the British Celebrity Biopic*, Farnham: Ashgate Publishig.
- Moine, Raphaëlle (2011). "Le genre biopic", en Rémi Fontanel (dir.), *Biopic: de la réalité à la fiction*, Paris: CinemAction Éditions.
- Moral, Javier (2006). "Biopic y veredicción" en Julio Pérez Perucha y Pedro Poyato (coords.), *¿Savia nutricia? El lugar el realismo en el cine español. Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine*, Córdoba: Filmoteca de Andalucía.
- ____ (2012). "Los perdedores de la guerra civil en el reciente cine biográfico español: de la historia a la memoria", *ZER*, vol 17, nº 32, pp. 171-183. Disponible en <http://www.ehu.eus/zer/hemeroteca/pdfs/zer32-10-moral> (acceso: 15/07/2016)
- Ortega, María Luisa (2005). "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación", en Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra.
- Palacio, Manuel (2005). "El eslabón perdido. Apuntes para una genealogía del cine documental contemporáneo", en Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra.
- Pérez Bowie, José Antonio (2015). "En torno a la biografía fílmica. Una propuesta de tipología", en José Antonio Pérez Bowie y Javier Pardo García (eds.), *Transescrituras audiovisuales*, Madrid: Pigmalión.
- ____ (2016). "Notas sobre el género biográfico en el cine. A propósito de *Mishima. A Life in Four Chapters*, de Paul Schrader (1985)", en Pilar Couto Cantero, Rafael Núñez Ramos y José María Paz Gago (eds.), *La pantalla ficcional. Literatura y tecnologías de la comunicación*, Madrid: Pigmalión (en prensa).
- Sánchez Noriega, José Luis (2012). "Vindicación de la historia y la cultura democráticas en las biografías del cine español (2000-2010)", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Número 34, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- Vidal, Belén (2014): "Introduction: The Biopic and its Critical Contexts", en Tom Brown y Belén Vidal (eds.), *The Biopic in Contemporary Film Culture*. New York: Routledge.
- Wollen, Peter (1972). (1972). *Sings and Meanings in the Cinema*. London: Secker & Warburg /British Film Institute.

* José Antonio Pérez Bowie es catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura comparada en la Universidad de Salamanca, donde dirige desde hace 15 años el grupo de investigación

GELYC, que ha desarrollado varios proyectos financiados por organismos gubernamentales. Aunque sus trabajos precedentes abarcan diversos ámbitos relacionados con la teoría y el análisis de los discursos literarios, con la semiótica teatral o con la sociología de la literatura, sus intereses de investigación actuales se centran especialmente en el estudio de las relaciones entre literatura y medios audiovisuales. Ha publicado libros como *Cine, literatura y poder* (2004), *Realismo teatral y realismo cinematográfico* (2004), *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica* (2008) o *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los 50* (2010, en colaboración con Fernando González). Y es editor de los volúmenes colectivos *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica* (2003), *Reescrituras de la imagen. Nuevos territorios de la adaptación* (2010), *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo* (2013) y *Transescrituras audiovisuales* (2015).