

La biografía fílmica: una propuesta metodológica para su estudio

Film biography: a methodological proposal for its analysis

Pablo Úrbez Fernández

Universidad Villanueva | C. de la Costa Brava, 2, 28034 Madrid | España
0000-0001-7781-8888 · pablo.urbez@villanueva.edu

Fechas: Recepción 24/03/2023 · Aceptación 20/05/2023 · Publicación 15/07/2023

Resumen

La biografía fílmica, durante muchos años aparejada al cine histórico en cuanto a teorización se refiere, ha empezado a estudiarse paulatinamente como objeto historiográfico autónomo. Su situación fronteriza entre numerosas temáticas narrativas y los desafíos que supone adaptar para el medio audiovisual una vida históricamente documentada suponen un reto para realizadores e investigadores. Dada la limitación temporal del relato, frente a la infinitud de detalles de una vida, los cineastas se enfrentan a una labor de selección, estructuración e interpretación. En la biografía fílmica confluyen el rigor histórico y la necesidad de dramatizar, el mundo real y el mundo narrativo, el particularismo y la universalidad, así como una dialéctica entre el protagonismo del individuo y el de la sociedad. Partiendo de esta compleja hibridación de ámbitos, proponemos establecer una posible metodología de análisis, atendiendo a sus puntos problemáticos bajo diferentes paradigmas de interpretación. Uno, situando el foco en la fama del personaje; el otro, en la idea de felicidad. Así, disertaremos acerca de la conveniencia de que los cineastas emitan o no un juicio sobre el personaje, si existe una verdad histórica y otra narrativa o no hay dualidad posible, la distorsión lícita e ilícita de esa verdad histórica como necesidad para el drama, cómo abordar el denominado tema de la película y cómo el concepto de felicidad permea todo relato biográfico.

Palabras clave: Biografía fílmica, *biopic*, cine, historia, guion.

Abstract

Film biography, for many years linked to historical cinema in terms of theorisation, has gradually begun to be studied as an autonomous historiographical object. Its situation on the borderline between numerous narrative themes and the challenges involved in adapting a historically documented life for the audiovisual medium pose a challenge for filmmakers and researchers. Given the limited time frame of the story, the filmmakers are faced with the task of selecting, structuring and interpreting the infinite number of details of a life. In film biography, historical rigour and the need to dramatise, the real world and the narrative world, particularism and universality converge. Starting from this complex hybridisation of spheres, we propose to establish a possible methodology of analysis, attending to its problematic points under different paradigms of interpretation. One, placing the focus on the fame of the character; the other, in the idea of happiness. Thus, we will discuss whether or not the filmmakers should make a judgement on the character, whether there is a historical truth and a narrative truth

or whether there is no possible duality, the fair and unfair distortion of that historical truth as a necessity for the drama, how to approach the so-called theme of the film, and how the concept of happiness permeates every biographical story.

Keywords: *Film biography, biopic, cinema, History, screewriting.*

1. Introducción

La biografía fílmica, comúnmente también denominada *biopic*, engloba producciones audiovisuales de muy diferente signo argumental. Su vasto contenido temático ha generado un imaginario común más o menos perceptible, pero dificultoso para la sistematización teórica, como consecuencia de su proximidad al cine histórico, lo cual ha dificultado su consideración como objeto historiográfico autónomo (Bingham, 2013, p. 233).

1.1. Estado de la cuestión

En referencia al cine histórico, según Martínez Gil (2013, p. 366), fue Marc Ferro quien, en primer lugar, “comenzó a preocuparse por explorar y dotar de contenido teórico a lo que hasta entonces no habían sido más que iniciativas aisladas y de escaso rigor metodológico”. Para Ferro (1995, p. 17), todo filme “queda desbordado siempre por su contenido”, y analizándolo es posible descubrir lapsus, costumbres, maneras de pensar, tradiciones e innovaciones artísticas reveladoras del presente de su filmación, de su Historia contemporánea, una Historia “alejada de esos archivos escritos que muchas veces no son más que la memoria conservada de nuestras instituciones”.

Cuando aún no se habían desligado cine histórico y biográfico, Ferro (1980) llegaba a sostener que del estudio de las películas históricas podíamos obtener mucha más información acerca del momento de su realización que sobre los hechos históricos que recreaban. Las biografías fílmicas nos hablan de su presente

a través de la elección de temas, de los gustos del momento, de las necesidades de producción, de las capacidades de la escritura, de las necesidades del creador. Ahí radica la verdadera realidad histórica de estas películas, no en su representación del pasado. (pp. 40-41)

Un nuevo problema consistía en la dificultad para delimitar qué se entiende por *cine histórico*. Este concepto se ha empleado de muy diversas maneras para denominar géneros y tipologías cinematográficas, así como películas de muy diferentes argumentos y rasgos formales, lo cual ha derivado en un término a la vez ambiguo y funcional; ambiguo en tanto difícilmente presenta un corpus homogéneo e identificable de títulos; funcional en tanto ayuda a la industria y a los espectadores a relacionarlo con relatos cuyo argumento se sitúa en épocas pasadas. Aunque en opinión de Sorlin (1974):

Il ne suffit pourtant pas qu'un film se déroule dans une époque lointaine pour qu'on le classe parmi les réalisations historiques. L'histoire sert souvent de prétexte pour évoquer un monde différent, fastueux ou brutal, aventureux ou plein de mystère, en tout cas éloigné des contraintes

du présent. L'exactitude des reconstitutions n'est pas ici en cause: au contraire, les producteurs s'offrent généralement des conseillers historiques qualifiés¹. (p. 254)

El autor distinguía, así, entre películas de pretexto histórico, de coloración histórica y las que él consideraba propiamente históricas. De manera, quizá, peculiar, situaba entre las de pretexto histórico aquellas que narraban acontecimientos realmente acaecidos con la finalidad de entretener, aquellas que se servían de personajes, situaciones y escenarios reales para construir un relato de ficción. Sorlin (1974) concluye afirmando que este tipo de filme “redit ce qui est déjà su”² (p. 254). Por tanto, en esta categoría encontraríamos la mayoría de las biografías fílmicas que consideramos como históricas.

En segundo lugar, el grupo de coloración histórica comprendería filmes de aventuras, de misterio y de época –Sorlin (1974) expone como ejemplo paradigmático el *western*–, cuyo argumento carece de base real, pero que a través de sus personajes –ficticios–, las costumbres y el escenario transmiten conocimiento acerca del espíritu de aquel período histórico. Engloba aquella obra que “fait l'économie de ce que connaît le spectateur”³ (p. 254). De esta manera, no podemos hallar biografías fílmicas en esta categoría.

Por último, las películas propiamente históricas son aquellas que, “partant d'un acquis culturel, le développent le prolongent, le complètent, éventuellement le présentent sous un éclairage nouveau”⁴ (Sorlin, 1974, p. 254). Sorlin sitúa aquí obras alejadas de cuanto podríamos denominar un cine comercial, filmes experimentales destinados a proponer un desafío al espectador, a replantear su visión acerca de la Historia y a ofrecer un planteamiento innovador de los hechos comúnmente conocidos.

Cuanto demuestra el paradigma de Sorlin es realmente la dificultad para clasificar el cine histórico, y a su vez para clasificar las biografías fílmicas. Aunque comparten muchas similitudes, no todo el cine histórico es biográfico, ni toda biografía fílmica puede encuadrarse en el cine histórico. Una pregunta pertinente sería dónde fijar el límite cronológico para considerar histórica una película, mas no se puede delimitar un número exacto de diez, cincuenta o cien años. En estos casos, si por histórico se considera cierta evasión del mundo presente hacia una época lejana, creemos que el pasado inmediato imposibilita dicha evasión. Pero, a su vez, hay numerosas películas históricas que no pueden considerarse una biografía fílmica.

Cuando el protagonista del filme recrea a una persona real, generalmente sí coinciden el cine histórico y el cine biográfico. Así sucede cuando una biografía se desarrolla en la Antigüedad, la Edad Media, Moderna y la mayor parte de la Contemporánea, pero no cuando el argumento se desarrolla en el pasado inmediato. Entonces continuaremos hablando de biografía fílmica, pero no de cine histórico.

1 “No es suficiente que una película se desarrolle en una época lejana para que se la clasifique entre las realizaciones históricas. La historia sirve a menudo de pretexto para evocar un mundo diferente, fastuoso o salvaje, aventurero o lleno de misterio, al menos alejado de las limitaciones del presente. La exactitud de las reconstrucciones no se cuestiona aquí: por el contrario, los productores se sirven generalmente de asesores históricos cualificados” (la traducción es mía).

2 “Repite lo que ya se sabe” (la traducción es mía).

3 “Aprovecha lo que el espectador ya conoce” (la traducción es mía).

4 “partiendo de un patrimonio cultural, lo desarrollan, lo amplían, lo completan y, eventualmente, lo presentan bajo una nueva luz” (la traducción es mía).

Precisamente por esta (a veces, inseparable) fusión con el cine histórico, el estudio de la biografía fílmica ha carecido de metodología propia, demostrando la posibilidad de investigar en un terreno de frontera, donde lo puramente histórico y cinematográfico se funden en una rica realidad, pero sin sistematización. Esto ha dado lugar a pensar únicamente que “la esencia de toda película biográfica parece ser su inspiración en la vida de una persona real” (Arlanch, 2008, p. 19). Una persona real, fallecida siglos atrás o recientemente, o, incluso, todavía en vida. Con el fin de elaborar una sistematización, Moulin (2016) se encuadraba con Rosenstone en el afán de matizar y subdividir las películas biográficas. En su opinión, el uso de la palabra *biopic* para referirse a cualquier “biofilm” introduce un “deterioro conceptual”, lo cual dificulta la teorización. Considera el *biopic* como una invención de Hollywood, enraizada en la ideología americana y vehículo del mito del hombre hecho a sí mismo, sin crítica alguna hacia la consideración de los éxitos individuales como principio central en la visión del mundo (Moulin, 2016, p. 3).

En estudios más recientes, Dillon (2021) remarcaba que en este tipo de películas “el presente narrativo se presenta como pasado histórico. A la vez, ese pasado (diegético) es moldeado por el presente (de la enunciación)” (p. 37). A través del análisis de la película *El ángel* (Luis Ortega, 2018), reflexionaba sobre cómo los conceptos de memoria y nostalgia influían en la representación del protagonista, un criminal. En una línea similar, Magaldi Fernández (2023) abordaba películas biográficas recientes sobre los protagonistas de la Transición española, destacando que “a través del relato de sus trayectorias se proyectan unas imágenes de la época y de estas figuras que comparten dos rasgos: el retrato hagiográfico sobre los protagonistas y la imagen elitista del proceso democratizador” (p. 60). Por tanto, el interés recaía en la concepción del pasado proyectada desde el presente.

1.2. Objetivo y metodología

Expuestas estas consideraciones, este estudio tiene como propósito proponer una metodología para el análisis de la biografía fílmica, atendiendo a dos paradigmas de interpretación. Disertaremos acerca de las preguntas que se plantea el cineasta al acometer su obra, y por otra parte las que debería preguntarse el investigador.

En función de tal objetivo, abordaremos tres aspectos de la biografía fílmica, los cuales consideramos significativos a la hora de analizar apropiadamente cada película biográfica:

- Cuáles son los aspectos de una vida que constituyen el núcleo de una película biografía, así como si el cineasta puede mantenerse imparcial o debe valorar al individuo.
- Dónde se hallan las similitudes y divergencias entre el relato histórico y el fílmico, y cómo se vincula la ficción, la dramatización, con los hechos históricos.
- Cómo se conjuga la realidad particular de un individuo con los valores universales, y si podemos hablar de dos verdades (una histórica y una dramática) o solo de una.

A través del análisis de dos paradigmas de interpretación, así como a los estudios de historiadores, de biógrafos y de investigadores audiovisuales, pretendemos, si no asentar una propuesta de análisis, sí al menos advertir la complejidad del caso de estudio y arrojar luz acerca de los distintos matices que componen la biografía fílmica.

Cabe advertir de las limitaciones de este estudio. Por un lado, la extensión no permite mostrar un caso práctico de análisis, esto es, servirnos de una película biográfica para aplicar tanto los distintos marcos de interpretación como los conceptos que permean esta propuesta. Los correspondientes autores a quienes citamos, por su parte, sí elaboran análisis prácticos de casos de estudio. Por otro lado, nuestra propuesta se adecúa con mayor exactitud, posiblemente, con aquellos filmes en los que el director sea a su vez el guionista. Somos conscientes de la complejidad que entraña la autoría de un producto audiovisual, dado su carácter colectivo. En el caso que nos ocupa, cuando además pueden participar historiadores como asesores. Asumimos que la responsabilidad final recae en el director, a quien achacamos la labor última de interpretar la vida del sujeto histórico, pero conscientes de dicha autoría colectiva.

En cuanto al orden de nuestro estudio, inicialmente expondremos cuán necesario resulta para el drama la acción de interpretar la vida del sujeto histórico, tras lo cual señalaremos dos posibles marcos de interpretación. A continuación, disertaremos sobre las confluencias entre el rigor histórico y la dramatización, acotando qué es propio del mundo real y del mundo narrativo, y defenderemos el imperativo de distorsionar deliberadamente la verdad histórica para alumbrar el drama. En un último apartado reflexionaremos sobre las verdades universales y particulares en referencia a los relatos de ficción, de tal modo que cada película biográfica particular contiene en sí un tema de validez universal, intrínsecamente vinculado a la pregunta por la felicidad.

2. El juicio emitido por el cineasta

Podemos observar que la biografía fílmica participa, siguiendo a Vidal (2014) y a Bowie (2004, p. 191), en una paradoja. Por una parte, se basa en información fragmentaria de múltiples fuentes, o incluso adapta una obra previa, de modo que tiene el deber de ser coherente con esa tradición previa, con la narrativa cultural heredada. Pero, por otro lado, los instrumentos para cimentar la narración –los discursos del protagonista, *flashbacks*, secuencias de montaje, etc. – connotan una función de interpretación de la psicología del sujeto –Vidal llega a hablar incluso de psicoanálisis– fruto de la retrospectiva biográfica en auge en el siglo XX (Vidal, 2014, p. 9).

2.1. La interpretación como necesidad para el drama

Cada biografía fílmica es un encuentro entre el pasado y el presente, entre cómo había percibido un sujeto histórico hasta entonces y cómo ahora lo perciben los cineastas. Estos no solo deben limitarse a presentar una serie de acontecimientos pasados protagonizados por un sujeto real, sino darles un sentido, y para emprender esta tarea necesitan componer su propia interpretación de esa vida. Necesitan cotejar las distintas fuentes –a menudo contradictorias–, reflexionar y plasmar en el guion cuán verosímil consideran esa versión de la realidad. A este respecto, Bingham (2010, p. 49) reconoce que cuando el espectador asiste a una película que solo muestra quién fue el sujeto, incluso cuando relata cómo hizo lo que hizo, se siente insatisfecho. Como espectadores –recalca– queremos un legado, una trascendencia, una justificación.

Nuevamente, Rosenstone (2007, pp. 14-15) incide en que esta necesidad de la interpretación asemeja la biografía fílmica a la académica. Ambos formatos se apropian de los detalles de una persona con el fin entretejer un relato que alumbre y dé significado a aquella vida. La obra resultante se basará menos en

los datos en bruto que en la cosmovisión del cineasta, y, por eso, se pueden hacer biografías -académicas y fílmicas- muy diferentes sobre la misma persona, aunque no se hayan encontrado nuevos datos.

El poder retórico y pedagógico de la biografía fílmica deriva, precisamente, de este rasgo interpretativo. Arlanch (2008, p. 35) recalca que, cuando finaliza una película biográfica, los espectadores saben que no han asistido a la “hipotética reconstrucción histórica” de la vida de una persona o a unas pinceladas biográficas de sus acciones más destacadas. Los espectadores saldrán con la sensación de haber revisado la vida del personaje y, por tanto, nada de lo esencial -según ellos- habrá sido omitido. Tendrán la impresión de haber recibido la verdad sobre un hombre y la última palabra sobre su existencia.

2.2. Paradigmas de interpretación

Cada biografía fílmica de un mismo sujeto es una nueva interpretación de su vida, pero también hay diferentes modos de interpretar. De alguna manera, según las preguntas que se haga el cineasta y los aspectos que considere más relevantes de la vida del sujeto se derivará una manera distinta de aproximarse hasta él. En su pionero estudio de los *biopics*, Custen (1992, p. 12) consideró que había que interpretar estas películas como un relato desde el anonimato a la notoriedad. Así, el cineasta debería preguntarse por la fama, por el prestigio; qué acciones dan lugar a que un individuo desconocido sea conocido, cuáles son los motivos que le impulsan a desear la gloria, y cómo afecta su nuevo estatus a su comportamiento y entorno amistoso-familiar.

El paradigma de Custen, de este modo, prima los aspectos sociolaborales. Su premisa desvela el cariz social de la fama -quién la otorga, qué implica, por qué es deseable, quién no la merece- y el cariz laboral -cómo se puede alcanzar la fama, qué acciones se deben realizar-. Su paradigma permanece muy ligado a la época que estudia, los *biopics* de Hollywood entre 1927 y 1960, pues son películas que otorgaron una importancia decisiva al prestigio y la reputación: Thomas Edison, Graham Bell, el general Custer, Juárez, Madame Curie y Juana de Arco eran personas realmente conocidas en la sociedad norteamericana -y mundial-, de innegable notoriedad, y cuyas acciones fueron consideradas un beneficio para el progreso social. Pero con el paulatino refinamiento de la biografía fílmica y su elección de sujetos de otras características, quizá, desde nuestro punto de vista, perdió finura el paradigma de Custen. Las biografías fílmicas de personas desconocidas para el gran público plantean dificultades para el modelo. Si una persona no halló fama en vida, pero tampoco después de su muerte, y una biografía fílmica es quizá el primer vehículo para narrar su historia -porque por algún motivo los cineastas la han considerado interesante-, no resulta aparentemente válido basar la interpretación en la búsqueda de la fama.

También para Arlanch este modelo tiene sus límites, y por ello presenta un paradigma de interpretación diferente. Si el modelo de Custen, para Arlanch (2008, p. 59), respondía a una ‘quest for fame’, el suyo responde a una ‘quest for salvation’. El autor atrae a primera línea la realidad de la muerte: toda vida está destinada a la muerte, será el fin, y esto genera un dilema en el ser humano. Arlanch sitúa ese dilema existencial como la base de la biografía fílmica. Precisamente por eso, porque la vida concluye, resulta posible esgrimir un juicio, hacer un balance. En su complejidad, cada vida es plausible de ser juzgada como *redenta* o *dannata*, una vida plena o desgraciada, salvación o condenación (Arlanch, 2008, p. 59). Si Custen apostaba por los aspectos sociolaborales, Arlanch prioriza el aspecto moral. En la misma línea se sitúa Fumagalli:

L'Autore di un *biopic* non deve credere di essere Dio, né il giudizio deve necessariamente far propria una prospettiva religiosa dell'esistenza: deve però essere una chiara presa di posizione. Il personaggio ha avuto una vita realizzara o no? E per quale motivo?⁵. (Fumagalli, 2008, p. 10)

Si anteriormente el cineasta se preguntaba por la fama, ahora debe preguntarse por cuestiones morales. No con el fin de santificar o condenar a una persona, sino con el ánimo de desentrañar los aspectos más radicales de la existencia: por qué eligió vivir de aquella manera y no de otra, contribuyó a mejorar o a empeorar su entorno, se arrepintió o se enorgulleció de sus acciones, permaneció abierto a la trascendencia o se cerró a ella. En este ejercicio de interpretación, Hamilton (2012, p. 225) destaca especialmente el tratamiento de los últimos años del protagonista, la preparación para su muerte, pues allí es donde se tiene la oportunidad de esgrimir un juicio, de hacer valer la comprensión y la compasión.

Con este paradigma cobra aún más sentido la función retórica de persuadir al espectador, pues -continúa Arlanch-, a través de las emociones estéticas suscitadas por los instrumentos fílmicos, se explica al receptor por qué una persona históricamente atestiguada vivió una vida que valió la pena, o por qué no (Arlanch, 2008, p. 60). Frente a la connotación negativa adquirida por las películas denominadas "propagandísticas", no podemos negar esta función retórica de la persuasión en las películas biográficas, cuyo fin es presentar al espectador por qué considera plena o no la vida de una persona.

No obstante, también consideramos las limitaciones del paradigma de Arlanch, aun pareciéndonos más válido que el de Custen. Dichas limitaciones derivan de su aparente dicotomía entre la salvación y la condenación, la plenitud y la desgracia. El planteamiento y las preguntas acerca de la persona, en tanto pretenden dilucidar la esencia última del ser humano, resultan adecuadas, pero ofrecer dos únicas opciones de respuesta quizá se revele limitado. En el ejercicio de interpretación de una vida, posiblemente haya ocasiones en las cuales no sea tan sencillo sentenciar si una persona llevó o no una vida plena, si alcanzó la salvación o se condenó, de tal modo que se entreabre un amplio abanico de grises. A propósito de esta cuestión, Bingham (2010, p. 44) señaló que una de las tareas del *biopic* convencional fue desterrar las contradicciones y la ambigüedad, unas señas que sí aparecían, por ejemplo, en las biografías literarias de Lytton Strachey, en un ejercicio por averiguar si las virtudes y los vicios del protagonista podían conciliarse.

3. Confluencias entre el rigor histórico y la dramatización

Cuando unos hechos reales se insertan en una narración siempre se halla presente una dualidad entre la historicidad y la dramatización: cuántos hechos históricamente atestiguados debe incluir el relato y cuánto espacio se debe conceder a la imaginación del cineasta, cómo conjugar las reglas de narración de la ficción audiovisual con la verdad histórica. Fumagalli (2019) define a este cruce entre la factualidad y la verdad profunda como "problemático, pero interesante e intelectualmente provocativo", y señala que, aunque también afecte a otros géneros cinematográficos, la película biográfica es la que se sitúa en el epicentro de este cruce (p. 305).

⁵ "El autor de un *biopic* no debe creer que es Dios, ni el juicio tiene que adoptar necesariamente una perspectiva religiosa de la existencia: sin embargo, debe ser una toma de posición clara. ¿El personaje tuvo una vida plena o no? ¿Y por qué motivo?" (la traducción es mía).

Anderson (1988), por su parte, hace hincapié en las similitudes entre la ciencia histórica y el drama, al puntualizar que “dado que el material primario de la biografía, las vidas reales de las personas, existe antes de su uso en los relatos de vidas, el proceso de construcción biográfica sigue las normas de la historia y el periodismo” (p. 334). Conforme a esas normas, afirma que aquellas vidas, si revisten interés, están ahí para ser contadas. Y el mejor modo de contarlas es, precisamente, situar el foco en cuanto genera interés: “la fama atrae a los biógrafos; los biógrafos contribuyen a dar fama” (Anderson, 1988, p. 334).

El cine biográfico selecciona un personaje como centro focal de su relato, y narra en un orden secuencial -unas veces lineal, otras de manera entrelazada- una historia empleando los códigos dramaturgicos, variados y complejos, pero que según Pesce (2008, p. 13) no siempre se corresponderán con los criterios de la objetividad histórica.

Esto se debe a que el cine, en última instancia, tiene como principal objetivo interpelar el corazón de los espectadores. A causa de su función retórica, el cine pretende conmover, deleitar o persuadir al espectador, para lo cual debe revelar el corazón de su protagonista. Para Fumagalli (2008, p. 12), esta es la diferencia más destacada entre el cine de ficción y la biografía más documentada del mundo, así como del documental, pues -continúa- tanto la biografía académica como el documental pretenden informar, comunicar unos hechos previamente interpretados al receptor, pero sin la pretensión de conmover⁶. Si realmente se logra empatizar con el espectador, este vivirá una experiencia, revivirá de una manera más o menos verosímil aquel período de la vida del individuo, y aquella vivencia le producirá una u otra emoción. Cuando la relación entre el medio y el receptor es, en cambio, un intercambio de información, no hay empatía ni emoción posible. Precisamente, esta realidad supone para Rosenstone la riqueza del medio audiovisual, de la cual carece la disciplina histórica. Para este historiador,

film emotionalizes, personalizes and dramatizes history. Through actors and historical witnesses, it gives us history as triumph, anguish, joy, despair, adventure, suffering, and heroism. [...] use the special capabilities of the medium -the closeup of the human face, the quick juxtaposition of disparate images, the power of music and sound effect- to heighten and intensify the feelings of the audience about the events depicted on the screen⁷. (Rosenstone, 1995, p. 59)

En opinión de Arlanch (2008, p. 54), la película biográfica, justamente cuando cuenta con una estructura adecuada, no es en absoluto una obra de información histórica, sino una obra de formación humana, como cualquier otro relato de ficción. Así, la información histórica se convierte en un subproducto. Por esta razón cada película biográfica siempre dará lugar a una reflexión más personal, e incluso extravagante, acerca de un individuo, que la investigación de los historiadores.

⁶ Bill Nichols (1997) sostiene lo contrario (además de otros estudiosos del documental), dado que reconoce el potencial de este formato para conmover y emocionar al espectador. No obstante, a su vez Nichols atribuye al documental un carácter epistemológico de mayor calado que el de la película de ficción, validándolo como una fuente superior de conocimiento por parte del espectador: “el realismo documental se alinea con una epistefilia, por así decirlo, un placer del conocimiento, que indica una forma de compromiso social. Este compromiso deriva de la fuerza retórica de una argumentación acerca del mundo en el que habitamos” (p. 232).

⁷ “El cine emociona, personaliza y dramatiza la Historia. A través de actores y testigos históricos, nos ofrece la historia como triunfo, angustia, alegría, desesperación, aventura, sufrimiento y heroísmo. [...] utiliza las capacidades especiales del medio -el primer plano del rostro humano, la rápida yuxtaposición de imágenes dispares, el poder de la música y los efectos sonoros- para realzar e intensificar los sentimientos del público sobre los acontecimientos representados en la pantalla” (la traducción es mía).

3.1. El mundo real y el mundo narrativo

El historiador, inmerso en las reglas de su disciplina, se preocupa de la exactitud, la precisión, la comparación y los matices, de las causas y sus posibles consecuencias, más tiene mayor dificultad para acceder al interior de los individuos. Según Arlanch (2008, p. 56), el historiador es inclusivo: cada detalle debe encontrar su propio espacio en el relato final. Por el contrario, el dramaturgo es selectivo: solo los detalles al servicio de la tesis de su relato deben estar presentes.

Porque la Historia, el relato elaborado por los historiadores, tiene pretensiones de infinitud. Esa es la razón de que cada detalle cuente, sume, y se incorpore al mosaico de la Historia universal. El nacimiento de un individuo vino condicionado por el nacimiento de sus padres, y antes por el de sus abuelos, y las circunstancias del mundo en que nació obedecieron a unos factores económicos, culturales, sociales y políticos. La reconstrucción del puzle biográfico por el historiador, así, aspira a la infinitud: todo nuevo dato se halla al servicio del relato definitivo.

Por el contrario, Rosenstone (1995, p. 57) afirma que el cine presenta la Historia como un relato completo y acotado: no ofrece alternativas a cuanto sucede en la pantalla. El espectador intuye que existía un mundo previo al inicio del filme, y también que otro mundo continuará tras la última secuencia, pero aquello no es relevante. Burgoyne (2008) aprecia en la biografía fílmica “the act of imaginative recreation that allows the spectator to imagine they are ‘witnessing again’ the events of the past”⁸ (p. 7), esto es, ser testigo únicamente de los acontecimientos seleccionados por el cineasta.

También se pueden intuir acciones paralelas a las emprendidas por el protagonista y los personajes secundarios, es decir, que en la época descrita por el filme sucedían infinitos hechos en otros países, regiones o en otros puntos de la localidad donde se desarrolla la acción; pero, de nuevo, no es relevante. Esto se debe a que el cine no traslada el pasado hasta el espectador, no ofrece la reconstrucción de un mundo anterior, sino la construcción, desde cero, de un mundo narrativo, inspirado en personajes, situaciones, escenarios y condicionantes históricos del mundo real. Eco denomina al mundo narrativo como un “parásito del mundo real” (Eco, 1996, p. 92).

De esta manera, infinitos elementos del mundo real no se incluyen en este nuevo mundo narrativo, un mundo caracterizado por su génesis, su transcurso y su apocalipsis. La función principal de ese mundo narrativo, describe Arlanch (2008, p. 84), no es ilustrar una vida histórica en su completa factualidad, sino utilizar la base real de aquella vida, las fuentes documentales, para expresar de manera clara y persuasiva una tesis acerca de un tema universal.

3.2. Establecer el fin dramático

El término nuclear que impregna esta desvinculación de la verdad histórica para construir un drama en su propio universo narrativo es el de invención. Para Rosenstone (1995, p. 67), la cuestión “más controvertida”. Cuanto diferencia la disciplina histórica de la película biográfica es que, en principio, la primera evita la invención, mientras que la segunda la asume como un recurso necesario para la construcción del relato. Como comentamos, las reglas de la investigación histórica presuponen

⁸ “El acto de recreación imaginativa que permite al espectador imaginar que está ‘presenciando de nuevo’ los acontecimientos del pasado” (La traducción es mía).

la garantía de que todo cuanto expone el historiador es exacto, y la invención se contrapone a la exactitud. Pero el fin de la película biográfica es distinto: como no persigue una exactitud radical, como no busca la escrupulosa exposición de cuanto aconteció en el pasado, sino conmover al espectador y persuadirle acerca de una tesis de carácter universal, es lícita la invención.

A pesar de esta distinción, de la posibilidad de separar con nitidez las funciones propias de cada campo, los historiadores continúan observando con preocupación las películas biográficas, y esto se debe a su pretensión de realidad, al efecto ejercido sobre los espectadores. La invención no debe destacar, debe parecer real. Pérez Bowie (2008, p. 142) advierte que “la veracidad constituye una de las señas de identidad más irrenunciables del género, siendo habitual que los espectadores se muestren reacios a admitir la menor incursión en el terreno de la fantasía”.

Rosenstone (1995) reconoce que el académico puede aceptar alteraciones menores de la verdad histórica, que las licencias dramáticas, las omisiones y las confusiones son necesarias para estructurar adecuadamente el relato (p. 67), pero esta delimitación de funciones, en ocasiones, parece ser únicamente percibida por los expertos de cada rama, por los historiadores y por los cineastas. El espectador medio, a menudo, permanece ajeno a los fines del arte y la Historia, pues, como señalaba Arlanch (2008), tras visionar la película tendrá la sensación de haber revisado la vida del personaje y, por tanto, nada de lo esencial habrá sido omitido (p. 35). La dificultad radica en el espíritu crítico y la formación histórico-cultural del espectador, en su capacidad para discernir las posibles licencias dramáticas y la verdad histórica que, de fondo, permea el relato. Todo ello con el fin de que no asuma como una verdad histórica indiscutible todo cuanto se relate en la película biográfica. Para no incurrir en tales errores de percepción, Rosenstone (1995) sugiere que el espectador debe

learn to judge the ways in which, through invention, film summarizes vast amounts of data or symbolizes complexities that otherwise could not be shown. We must recognize that film will always include images that are at once invented and true; true in that they symbolize, condense, or summarize larger amounts of data; true in that they impart an overall meaning of the past that can be verified, documented, or reasonably argued. And how do we know what can be verified, documented or reasonably argued? From the ongoing discourse of history, from the existing body of historical texts, from their data and arguments⁹. (p. 71)

3.3. La distorsión deliberada de la verdad histórica

Por una parte, la adecuada comprensión del pacto de lectura entre un filme biográfico y el espectador, como vemos, depende de este último, de su formación y su capacidad crítica. Pero también hay ocasiones en las cuales el cineasta incumple el pacto de lectura, distorsionando la verdad histórica de manera deliberada, despojándose de la honradez. Arlanch (2008) describe que, cuando los cineastas no se aproximan de manera honrada a las múltiples y heterogéneas fuentes históricas que sirven de materia prima al relato, se navega entre dos riesgos extremos: por un lado, ofrecerán al espectador

⁹ “aprender a juzgar las formas en que, a través de la invención, la película resume grandes cantidades de datos o simboliza realidades complejas que de otro modo no se podrían mostrar. Debemos reconocer que la película siempre incluirá imágenes que son a la vez inventadas y verdaderas; verdaderas en el sentido de que simbolizan, condensan o resumen grandes cantidades de datos; verdaderas en el sentido de que comunican un significado global del pasado que puede ser verificado, documentado o razonablemente argumentado. ¿Y cómo podemos saber qué puede ser verificado, documentado o razonablemente argumentado? Desde el discurso en curso de la Historia, desde el conjunto de textos históricos existentes, desde sus datos y argumentos” (la traducción es mía).

una interpretación “dogmática” si recalcan una supuesta verdad histórica por encima de todo; por otro, ofrecerán una interpretación “anárquica” cuando sea su verdad lo que ensombrezca las demás piezas del relato (p. 57).

En el primer caso, los cineastas pretenden imponer al espectador -que no persuadirle- una exclusiva interpretación de los acontecimientos históricos, cuando hay dos o más opiniones académicas contrapuestas en torno a ese hecho. El mundo narrativo del relato, su protagonista y los personajes secundarios actúan al servicio de esa verdad histórica, la cual no se propone al espectador, sino que se presenta como la única realidad posible. La falacia dramática consiste en exponer que los acontecimientos no podrían haber sucedido de distinta manera: las decisiones de los personajes y sus correspondientes actos jamás podrían haber adoptado un hipotético rumbo distinto, puesto que, cual dogma, la evolución de los acontecimientos históricos se hallaba determinada a concluir como sucedió. Arlanch (2008, p. 53) asocia esta distorsión a las razones ideológicas, al aforismo basado en que son los vencedores quienes escriben la historia.

En el segundo caso, a través de la interpretación anárquica, los cineastas desechan por completo la tradición precedente y las diferentes interpretaciones de la disciplina histórica. Si bien antes señalábamos que los autores de una película biográfica deben exponer su propia versión de los acontecimientos, consideramos preciso matizar que dicha versión debe estar “fundamentada” en esas fuentes previas. Es decir, tras cotejar las heterogéneas versiones del pasado, los cineastas deben construir un mundo narrativo -ficcional, con reglas distintas al del mundo real- acorde con la verdad histórica inherente a dicho pasado. No deben replicar la verdad histórica, pero sí permanecer acordes a ella. De este modo, la interpretación anárquica desdeña toda interpretación precedente, rechaza la reflexión acerca de la mejor manera de aproximarse a ese pasado, y expone una versión arbitraria de los acontecimientos. A este respecto, Arlanch (2008) advierte del peligro de incurrir en simplificación: guiados por el afán divulgativo, primaría en estos autores un desbordado interés por dirigirse a los espectadores de escasa formación histórico-cultural, obviando la complejidad de cualquier época del pasado, la cual solo sería accesible (según estos cineastas) para una élite de expertos (p. 53). El autor italiano heredaba la investigación de Sanfilippo (2004), quien se aproximó a las películas históricas indagando en las fuentes utilizadas para elaborar el guion y señalando las invenciones que incurrían en simplificación (pp. 32-33).

Aunque el cineasta y el historiador siempre se aproximarán al pasado desde el presente, condicionados por un subjetivismo natural, la interpretación anárquica eleva a la máxima potencia el presentismo: rehúye el esfuerzo por comprender las condiciones de vida, la mentalidad y la sensibilidad del pasado para explicar los acontecimientos únicamente desde la óptica del presente. En estos casos, la película biográfica verterá “anacronismos”: situaciones éticas, familiares, políticas y sociales inverosímiles en la época descrita, pero comunes en el presente.

4. Lo universal subyacente en la particularidad

Una película biográfica no pretende informar acerca de una persona históricamente atestiguada, a diferencia de los estudios académicos. El filme toma un punto de partida anclado en la realidad para narrar un relato de ficción, con obvias referencias a un pasado histórico real pero distanciado de él. Del mismo modo que se entrecruzan la dramatización y la historicidad, los códigos audiovisuales y las

reglas de la disciplina histórica, el cine biográfico también supone un encuentro en el particularismo y la universalidad, entre el acontecimiento concreto protagonizado por un individuo único y la potencialidad del relato para emocionar a personas de toda época y condición. En este encuentro, “lo storico ha di mira una verità particolare (la verità dei fatti storici), il drammaturgo mira invece ad una verità universale (una verità sulla natura umana)”¹⁰ (Arlanch, 2008, p. 56).

4.1. La verdad en cada medio de expresión

Cabría preguntarse entonces por qué un espectador disfruta con una película biográfica, es decir, qué expectativas espera ver cumplidas si el propósito del filme no es informar acerca de una realidad particular. Para Landy (1991) las películas biográficas albergan la misma verdad histórica que las comedias y los melodramas. La clave de su significado reside, más bien, en la manera de desplegar esa verdad histórica -particular- con fines que trascienden aquellos acontecimientos (p. 55). Baccanti (2023) apunta hacia el porqué de su atractivo para la audiencia, y concluye que se deriva de:

the reference to a true story, which is almost always emphasised in the marketing of these films. A ‘true story’ appeals to audiences by generating excitement about the possibility of learning a previously unrevealed truth about a famous person. It also draws on the pleasure of recognition of a well-known story and famous anecdotes and the enjoyment of seeing a star actor embody a historical figure¹¹. (pp. 17-18)

El cine biográfico, como cualquier película de ficción, inspira y entretiene. A este respecto, Carnes (1996) llama la atención sobre el hecho de que, precisamente porque estas películas no sustituyen a la disciplina histórica - minuciosamente recopilada a partir de las investigaciones y análisis a partir de métodos académicos-, resulta contradictorio que los cineastas, entusiasmados con sus obras, proclamen que son históricamente exactas y veraces. El espectador debe considerar tales afirmaciones solo como una invitación a aproximarse a la vida de una persona real, y continuar investigando por otros cauces (pp. 9-10).

Podemos afirmar entonces, siguiendo a Arlanch, que los hechos históricos contenidos en una película biográfica son meros instrumentos expresivos de una tesis que no es histórica, sino dramática; y, por tanto ética, existencial y antropológica. Entre un filme biográfico y el espectador no se establece una relación fundamentada en el intercambio de información, sino de empatía, con la cual el cineasta pretende conmover y persuadir a su receptor acerca de una tesis intrínsecamente vinculada a su existencia (Arlanch, 2008, p. 54). El cine biográfico se idea desde el presente y se filma desde el presente, aunque su mundo narrativo se sitúa en una época pasada, pues, como explica Rosenstone (2014):

El momento presente no se puede negar ni eliminar: mientras describe el pasado, el autor está escribiendo simultáneamente sobre su propio mundo, de manera consciente o inconsciente, implícita o explícita [(Salmi, 1995)]. Siendo así, uno debe preguntarse el porqué de esta tendencia a analizar las películas históricas como si solo hablasen del pasado. [...] Está claro que debemos

¹⁰ “el historiador aspira a una verdad particular (la verdad de los hechos históricos), mientras que el dramaturgo aspira a una verdad universal (una verdad sobre la naturaleza humana)” (la traducción es mía).

¹¹ “la referencia a una historia real, que casi siempre se enfatiza en el marketing de estas películas. Una ‘historia real’ atrae a las audiencias al generar entusiasmo sobre la posibilidad de conocer una verdad no revelada previamente sobre una persona famosa. También se nutre del placer del reconocimiento de una historia conocida y de anécdotas célebres y del disfrute de ver a un actor estrella encarnar a un personaje histórico” (la traducción es mía).

empezar a leer y pensar en todas las obras que tratan sobre la Historia, ya sean escritas o visuales, teniendo en cuenta lo que dicen sobre el pasado que describen y el presente en que son creadas". (p. 25).

4.2. El tema de la película

Puesto que la película biográfica -nuevamente, como cualquier género narrativo- revela aún sin pretenderlo su presente, necesita desarrollar un tema, esto es, dotar a su relato de elementos de universalidad, o al menos de generalidad, para dar sentido a la narración (Fumagalli, 2019, p. 306). Aristóteles (2017) denominaba a esta tematización como *eikós*, la cual podemos definir también como aquella acción verosímil o necesaria (p. 158, IX, 1451b1-11). La verdad histórica, la realidad particular, no ofrece a simple vista elementos que nos parezcan verdaderos. La existencia de un individuo perteneciente a una época pasada, de distinta condición social, religión y habitante de un país extranjero nos resulta ajena, no nos parece verdadera, de tal modo que desarrollar lo *eikós* consiste en hallar, suponer e idear los elementos universales de aquella existencia, es decir, los elementos inherentes a todo ser humano de cualquier época y condición. Por este motivo, para ofrecer un relato verosímil, de alcance universal, a través de un tema, la película biográfica necesita desligarse de las ataduras de la verdad histórica, del particularismo, y dramatizar -inventar- para que al público no le resulte ajeno el relato.

En referencia a esta distinción entre el argumento y el tema de la película, Fumagalli (2019) aclara que el tema "è invece la visione morale, la visione su ciò che è giusto o sbagliato rispetto a un certo modo di comportarsi", aunque reconoce que "è ovvio che questo rischio di didatticismo o di 'moralismo' c'è"¹² (2019, p. 307).

Quizá los relatos protagonizados por reyes sean de los más populares entre las películas biográficas. Para Richards (1984), el interés generalizado por adaptar las vidas de los reyes durante las décadas de 1930 y 1940 obedecía a dos razones. Por un lado, proporcionaba argumentos desprovistos de controversias sociales, políticas, económicas y religiosas, evitando así intervenciones de la censura y fracasos en taquilla. Por otro lado, satisfacían la necesidad de todo ciudadano de a pie por conocer la vida privada de los famosos (p. 260). Esta segunda razón, por supuesto, responde al alcance universal de cada relato particular; responde al porqué a un individuo del presente le puede interesar la vida privada de una persona del pasado.

4.3. La pregunta acerca de la felicidad

Arlanch (2008) sugiere que todas las historias -y todos los géneros cinematográficos- se vinculan, en definitiva, a la pregunta acerca de cómo se puede ser feliz (p. 58). La variedad radica en que cada género cinematográfico¹³ se enfrenta de una manera particular a esta pregunta de carácter existencial y, por tanto, también cada uno ofrece diferente respuesta. Así, los filmes de temática legal presentan la dicotomía entre la legalidad y la Justicia, los policíacos entre la violencia y la Justicia, los de terror

¹² "es, en cambio, la visión moral, la visión de lo que está bien o mal con respecto a una determinada manera de comportarse" [...]"Es obvio que este riesgo de didactismo o 'moralismo' está ahí." (La traducción es mía).

¹³ De aquí en adelante (y siguiendo a Truby), utilizaremos el concepto «género cinematográfico» de manera indiscriminada, incluyendo géneros puros, subgéneros y tipologías, esto es, toda clase de películas susceptibles de ser clasificadas y englobadas en una temática común en base a aspectos argumentales o estilísticos. Acerca de los géneros cinematográficos, véanse Altman (2000) y Sánchez Noriega (2002).

entre lo natural y lo sobrenatural, el bélico entre matar y morir, los de investigación entre Verdad y mentira. En todos ellos emerge esa pregunta acerca de la felicidad: optar por una u otra opción acercará o alejará al protagonista de la felicidad (Arlanch, 2008, p. 58). También para Labrada (1992, pp. 51-53) subyace en los modos narrativos la pregunta por la felicidad o infelicidad de una vida.

Pero el cine biográfico ofrece una segunda conclusión, y es que a la realidad anterior –participar plenamente en esas dicotomías genéricas– añade un nuevo nivel *motu proprio*: el dilema –descrito por Arlanch (2007)– entre el nacimiento y la muerte, el inicio de una vida y su conclusión, la temporalidad y la eternidad (p. 86). Justamente por el hecho de adaptar la existencia de una persona real, las cuestiones del nacimiento y de la muerte permean todo el relato. Salvo las excepciones planteadas por los filmes biográficos acerca de un individuo todavía vivo, el espectador sabe que el sujeto biografiado falleció, que las imágenes de la película quedan como testimonio de sus acciones, como un vehículo para dar el ser a quien ya no es.

Pero la película biográfica siempre se presenta como un espejo en ángulo oblicuo: por un lado, refleja al sujeto biografiado según el patrón de nuestra memoria colectiva; pero, desde otro ángulo, muestra aquello que somos o queremos ser en función de nuestros sistemas de representación del mundo, variado según tiempos, espacios y culturas (Pesce, 2008, p. 14). Quienes producen una película biográfica deben enfrentarse a ese dilema entre la temporalidad y la eternidad, cuántos componentes del individuo se restringen a la cronología de su época y cuántos de él han trascendido.

Como fruto de esta unión entre la temporalidad y la eternidad surge el mito: un relato heroico fundamentado no en la fuente histórica, sino en la memoria colectiva, la tradición oral y la evolución de las sucesivas narraciones del relato primitivo. La película biográfica puede ser coherente con la tradición mítica del individuo, pero a la vez debe hacer un esfuerzo “por discernir la verdadera persona que se esconde tras el mito” (Edel, 1979, p. 18).

5. Conclusiones

La película biográfica de carácter ficcional se encuentra ante la paradoja de recrear la vida de un ser humano sin revelar todos los detalles. Exige por ello selección y dramatización. A la vez, la biografía fílmica es generadora de interés dramático y biográfico: los cineastas se han interesado por aquel personaje a través fuentes literarias o históricas, y a la vez enfatizarán un aspecto en su nueva narración para generar un nuevo interés en el destinatario.

Para dotar de interés al drama y generar un conflicto dramático en el relato, se impone como una necesidad la interpretación de la vida del sujeto histórico. Esa interpretación puede obedecer a la pregunta de cómo lidió con la fama (siguiendo a Custen) o cómo lidió con la felicidad (siguiendo a Arlanch). Si es respecto a la fama, primarán los aspectos sociolaborales, así como una mayor vinculación a la memoria (por qué un personaje del pasado es recordado en el presente), lo cual plantea limitaciones para los sujetos históricos desconocidos en la esfera pública. Si es respecto a la felicidad, pivotará el aspecto moral en la interpretación de la vida del personaje, pero hallará su talón de Aquiles cuando no haya un juicio claro en la presunta salvación o condenación. Cada una de las interpretaciones ofrecerá la clave del relato audiovisual, puesto que su fin no es informar sino *conmover*.

Consideramos que el investigador debería tener presente ambos marcos de interpretación en su aproximación a la película biográfica, si bien uno tendrá por tener más peso que el otro. La pregunta por la fama, de un modo u otro, invita a que nos preguntemos por qué se nos quiere relatar esta historia en este momento, esto es, por qué sale a colación este personaje histórico ampliamente conocido, o por qué se nos quiere presentar a este otro desconocido. Por otra parte, toda película biografía ofrece una visión sobre la felicidad, pues al narrar la vida de un ser humano interpela directamente acerca del nacimiento y la muerte, el sentido de la vida y su conclusión. En la medida en que el relato biográfico linda entre lo terreno y lo eterno, al ser capaz de trascender, cuenta con el poder de la mitificación. Por ello, el cineasta siempre se enfrentará a la dificultad de conocer la verdad acerca de su protagonista: la tradición oral, los relatos previos y las fuentes históricas (aquello con que se documenta) son, a su manera, interpretaciones más o menos veraces de una vida, quedando siempre el desafío de discernir cuánto hay realmente se conoce y cuánto permanece oculto acerca de la persona.

Como señalábamos anteriormente, advertimos una dificultad en la autoría de este tipo de obras colectivas, dada la participación del director, el actor, el guionista e incluso el historiador que ejerza de asesor. Plantea la pregunta de cómo interpreta cada uno la vida dese personaje histórico, y cómo se plasma esa visión en el resultado final. Una posible línea de investigación futura podría abordar este modelo de autoría colectiva.

Referencias

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.
- Anderson, C. (1988). Biographical film. En W. D. Gehring (Ed.), *Handbook of American Film Genres* (pp 331–352). Greenwood.
- Aristóteles. (2017). *Poética*. Editorial Gredos.
- Arlanch, F. (2007). La struttura drammatica del biopic. *Comunicazioni Sociali*, 29(1), 68–104.
- Arlanch, F. (2008). *Vite da film. Il film biografico nel cinema di Hollywood e nella televisione italiana*. Franco Angeli.
- Baccanti, A. (2023). *Screening the Creative Process. Genius, Gender, and the Contemporary Biopic*. Brill. <https://doi.org/10.30965/9783846767740>
- Bingham, D. (2010). Citizen Kane and the Biopic. En D. Bingham (Ed.), *Whose lives are they anyway? The biopic as contemporary film genre* (pp. 50–71). Rutgers University Press.
- Bingham, D. (2013). The lives and times of the Biopic. En R. A. Rosenstone & C. Parvulesco (Eds.), *A companion to the historical film* (pp. 233–254). Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781118322673.ch12>
- Bowie, M. (2004). Freud and the Art of Biography. En P. France & W. St. Clair (Eds), *Mapping Lives: The Uses of Biography* (pp. 176–192). Oxford University Press. <https://doi.org/10.5871/bacad/9780197263181.003.0011>
- Burgoyne, R. (2008). *The Hollywood Historical Film*. Blackwell.
- Carnes, M. C. (1996). *Past Imperfect: History according to the Movies*. Cassell.
- Custen, G. (1992). *Bio/Pics: How Hollywood constructed public History*. Rutgers University Press.
- Custen, G. (2000). The Mechanical Life in the Age of Human Reproduction: American Biopics, 1961–1980. *Biography*, 23(1), 127–159. <https://doi.org/10.1353/bio.1999.0010>

- Dillon, A. (2021). Biopic, memoria y nostalgia: la biografía del criminal. *Ética & Cine*, 11(2), 35–45. <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v11.n2.34184>
- Eco, U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Lumen.
- Edel, L. (1979). The Figure under the Carpet. En M. Pachter (Ed.), *Telling Lives: The Biographer's Art* (pp. 16–34). New Republic Books.
- Ferro, M. (1980). *Cine e Historia*. Gustavo Gili.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Ariel.
- Fumagalli, A. (2008). Prefazione. En F. Arlanch, *Vite da film. Il film biografico nel cinema di Hollywood e nella televisione italiana* (pp. 9–13). Franco Angeli.
- Fumagalli, A. (2019). Tra realtà e racconto: La messa in forma di una vita nel cinema hollywoodiano e nella fiction italiana. *Comunicazione Sociali*, 41(2), 303–317.
- Hamilton, N. (2012). *How to do a Biography: a primer*. Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/9780674038219>
- Landy, M. (1991). *British genres. Cinema and society: 1930–1960*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400862184>
- Labrada, M. A. (1992). *Sobre la razón poética*. EUNSA.
- Magaldi Fernández, A. (2023). Entre la historia y la ficción. La Transición española a través de los *biopics* históricos. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 23(1), 55–68. <https://doi.org/10.5209/arab.86177>
- Martínez Gil, F. (2013). La Historia y el cine, ¿unas amistades peligrosas? *Vínculos de Historia*, (2), 351–372.
- Moulin, J. (2016). Biophoty: The biofilm in biography theory. *Revue LISA*, XIV(2). Advance online publication.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Paidós.
- Pérez Bowie, J. A. (2008). *Leer el cine: La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Universidad de Salamanca.
- Pesce, A. (2008). *Storia del cinema biografico in cento film*. Le Mani.
- Richards, J. (1984). *The Age of the Dream Palace: Cinema and Society in Britain 1930–1939*. Routledge & Kegan Paul. <https://doi.org/10.5040/9780755697823>
- Rosenstone, R. A. (1995). *Visions of the past: the challenge of film to our idea of History*. Harvard University Press.
- Rosenstone, R. A. (2007). In praise of the Biopic. En R. V. Francaviglia & J. Rodnitzky (Eds.), *Lights, camera, History: Portraying the past in Film* (pp. 11–52). A&M University Press.
- Rosenstone, R. A. (2014). La película histórica como campo, como modo de pensamiento (historiar) y un montón de malas jugadas que les hacemos a los muertos. En A. L. Hueso y G. Camarero (Eds.), *Hacer Historia con imágenes* (pp. 19–30). Síntesis.
- Salmi, H. (1995). Film as Historical Narrative. *Filmhistoria*, 5(1), 45–54.
- Sanfilippo, M. (2004). *Historic Park. La storia e il cinema*. Elleu.
- Sánchez Noriega, J. L. (2002). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza Editorial.
- Sorlin, P. (1974). Clío à l'écran, ou l'historien dans ne noir. *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 21(2), 252–278. <https://doi.org/10.3406/rhmc.1974.2296>

Vidal, B. (2014). The biopic and its critical contexts. En T. Brown y B. Vidal (Eds.), *The Biopic in Contemporary Film Culture* (pp. 1–32). Routledge.

Semblanza del autor

Pablo Úrbez es profesor en las áreas de Comunicación y Educación de la Universidad Villanueva (Madrid). Graduado en Periodismo e Historia, y doctor en Comunicación por la Universidad de Navarra, con una tesis acerca de la biografía fílmica en el cine español (1939-1953). Realizó una estancia de investigación en la Università Cattolica del Sacro Cuore de Milán. Su línea principal de investigación es el ámbito de confluencia entre la Historia y la ficción audiovisual, así como la escritura de guion.