

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA**

Departamento de Comunicación Audiovisual,  
Documentación e Historia del Arte



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA

**REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA  
DEL ARTISTA PLÁSTICO Y *BIOPIC***

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

D. Francisco Javier Moral Martín

Dirigida por:

Dr. D. Alejandro Montiel Mues



El presente trabajo aborda la representación fílmica del artista plástico dentro del género biográfico (*biopic*). Una evaluación que se ha desarrollado a partir de dos puntos de vista confrontados. En primer lugar, sentándose las bases formales que permiten hablar de género biográfico en cuanto modalidad discursiva diferenciada, se ha confirmado la existencia de un subgénero biográfico de artista. En segundo lugar, rastreándose la presencia del artista como protagonista biográfico desde los orígenes del *biopic* hasta la actualidad, se han estudiado los cambios de norma que han redefinido el subgénero durante su discurrir histórico. Si el primer punto de vista permite dar cuenta de las similitudes textuales que presenta el subgénero, el segundo permite poner de relieve la implicación del género y el subgénero con el contexto cultural en que se inscriben.

The present work deals with the representation of the plastic artist within the framework biographic genre (*biopic*). An evaluation developed from two counter points of view. First of all, building the formal scaffolding allowing to talk about the biographic genre as a defined discursive modality, the existence of a subgenre biographic of the artist has been confirmed. Secondly, tracing the presence of the artist as a main biographic character since the biopic origins until nowadays, normative changes redefining the subgenre along its historical ongoing had also been studied. If the first point of view allows to give account of the textual similarities presented in the subgenre, the second allows to highlight the implication of genre and subgenre with the cultural context in which they are inscribed.

El present treball aborda la representació fílmica de l'artista plàstic dintre del gènere biogràfic (*biopic*). Una avaluació que s'ha desenvolupat a partir de dos punts de vista confrontats. En primer lloc, establint les bases formals que permeten parlar de gènere biogràfic, pel que fa a una modalitat discursiva diferenciada, s'ha confirmat l'existència d'un subgènere biogràfic d'artista. En segon lloc, recercant la presència de l'artista com a protagonista biogràfic des dels orígens del *biopic* fins a l'actualitat, s'han estudiat els canvis de norma que han redefinit el subgènere durant el seu discórrer històric. Si el primer punt de vista permet fer paleses les similituds textuales que presenta el subgènere, el segon permet posar de relleu la implicació del gènere i el subgènere amb el context cultural on s'inscriuen.



# ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS .....</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>7</b>
<b>CAP 1.- APROXIMACIÓN AL PROBLEMA DEL GÉNERO.....</b>	<b>17</b>
1.1.- CUESTIONES PRELIMINARES.....	19
1.1.1.- Género literario, género fílmico.....	20
1.1.2.-El punto de vista del género.....	22
1.1.3.- El dilema empiricista.....	24
1.2.- DOS PERSPECTIVAS DE ANÁLISIS.....	26
1.2.1.- La perspectiva teórica.....	27
1.2.2.- La perspectiva histórica.....	30
1.3.- LA HERENCIA LITERARIA.....	35
<b>CAP 2.- DEPENDENCIA SEMÁNTICA E ICONOGRAFÍA GENÉRICA .....</b>	<b>41</b>
2.1.- EL FILM COMO ESTRUCTURA FORMA/CONTENIDO.....	41
2.2.- LA CENTRALIDAD SEMÁNTICA EN EL ANÁLISIS GENÉRICO.....	45
2.3.- ICONOGRAFÍA.....	48
2.3.1.- Iconografía y pintura.....	49
2.3.2.- Iconografía y género cinematográfico.....	53
2.4.- LA REDUCCIÓN LINGÜÍSTICO-VERBAL.....	56
2.5.- PROPUESTA OPERATIVA.....	64
2.5.1.- La superación del punto de vista iconográfico.....	69
2.5.2.- La cuestión del <i>biopic</i> .....	79
<b>CAP 3.- EL GÉNERO BIOGRÁFICO .....</b>	<b>87</b>
3.1.-LA BIOGRAFÍA: UN GÉNERO BORROSO.....	88
3.2.- LA BIOGRAFÍA COMO OBJETO DISCURSIVO .....	94
3.3.- RELATO FICCIONAL, RELATO FACTUAL.....	99
3.4.- NACIMIENTO Y EVOLUCIÓN DEL GÉNERO BIOGRÁFICO.....	105
<b>CAP 4.- EL <i>BIOPIC</i> COMO GÉNERO .....</b>	<b>111</b>
4.1.- EL <i>BIOPIC</i> : UN GÉNERO BORROSO.....	111
4.1.1.- De lo real a lo imaginario, de lo imaginario a lo real.....	114
4.2.- EL <i>BIOPIC</i> COMO OBJETO DISCURSIVO.....	118

4.2.1.- <i>Biopic</i> y veridicción.....	121
4.2.2.- El problema del referente.....	125
4.3.- EL RELATO BIOGRÁFICO.....	137
4.3.1.- Primera aproximación al relato biográfico.....	138
4.3.2.- Segunda aproximación al relato biográfico. ....	147
<b>CAP 5.- LO DICHO EN LA BIOGRAFÍA: FUNDAMENTOS TEMÁTICOS DEL GÉNERO .....</b>	<b>169</b>
5.1.- UNIVERSO SEMÁNTICO DEL <i>BIOPIC</i> .....	171
5.2.- ALGUNAS ARTICULACIONES SEMÁNTICAS EN EL <i>BIOPIC</i> DE ARTISTA. ....	189
5.2.1.- Libertad/prohibición. ....	189
5.2.2.- Bohemio/filisteo .....	192
5.2.3.- Locura/cordura.....	196
5.2.4.- Naturaleza/cultura.....	203
<b>CAP 6.- CONFIGURACIÓN Y EVOLUCIÓN DEL <i>BIOPIC</i> .....</b>	<b>209</b>
6.1.- EL CINE SE INTERESA POR LOS <i>GRANDES HOMBRES</i> . ....	210
6.2.- CONFIGURACIÓN DEL GÉNERO: AÑOS 30 .....	212
6.2.1.- De <i>Rembrandt</i> a <i>Rembrandt</i> .....	222
6.3.- LA MELODRAMATIZACIÓN DEL SUBGÉNERO: AÑOS 50.....	229
6.3.1.- El frágil y deforme cuerpo de Henri. ....	233
6.3.2.- Anhelo de vivir. ....	235
6.3.3.- Nacido bajo el signo de Saturno. ....	240
6.4.- LA RECONFIGURACIÓN DE LOS GÉNEROS Y LOS NUEVOS CINES: AÑOS 60.....	243
6.4.1.- Cambio de norma y de geografía: de la agonía al éxtasis. ....	246
<b>CAP 7.- EL <i>BIOPIC</i> DE ARTISTA EN LA ERA DEL AUDIOVISUAL .....</b>	<b>257</b>
7.1.- EL <i>BIOPIC</i> EN LA ERA DEL AUDIOVISUAL. ....	259
7.2.- EL <i>BIOPIC</i> DE ARTISTA EN LA ERA DEL AUDIOVISUAL. ....	263
7.2.1.- La nueva función del artista.....	263
7.2.2.- Revisando la historia de vida de los <i>Grandes Artistas</i> .....	266
7.2.2.1- Vincent y Theo; Theo y Vincent. ....	267
7.2.2.2.- Un hombre como los otros. ....	271
7.2.2.3.- Tú nunca fuiste un amargado. ....	279
7.2.3.- Nuevos modelos de <i>Grandes Artistas</i> .....	283
7.2.3.1.- El rey sin corona.....	286
7.2.3.2.- Arte, sexo y violencia. ....	291
7.2.3.3.- <i>Grandes Mujeres Artistas</i> .....	300
7.3.- EL <i>BIOPIC</i> DE ARTISTA EN EL CAMBIO DE SIGLO.....	306
7.3.1.- El regreso de Prometeo. ....	307
7.3.2.- Al otro lado del espejo. ....	315

<b>CAP 8.- OTRAS GEOGRAFÍAS.....</b>	<b>321</b>
8.1.- EL CASO ESPAÑOL .....	322
8.1.1.- De Goya a Goya.....	326
8.2.- OCCIDENTE/ORIENTE: LA <i>OTREDAD</i> DEL <i>BIOPIC</i> DE ARTISTA. ....	335
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>349</b>
<b>ANEXO FOTOGRÁFICO .....</b>	<b>365</b>
<b>FILMOGRAFÍA .....</b>	<b>383</b>
I.A) <i>BIOPIC</i> DE ARTISTA. ....	383
I.B) FILMOGRAFÍA GENERAL .....	386
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>399</b>





## AGRADECIMIENTOS

La realización de una Tesis doctoral no es fruto sólo del esfuerzo personal del que lo firma. El apoyo, la dedicación y la aportación de otras voces se dejan sentir necesariamente en su construcción (como no puede, ni debe, ser de otro modo). Es de rigor por tanto dejar constancia de mi agradecimiento a todos aquellos que, en mayor o menor medida, han participado en los aciertos y virtudes que puedan presentar estas páginas. Huelga decir que las debilidades del trabajo son responsabilidad exclusiva de su autor.

Antes que a nadie, debo comenzar dando las gracias a Alejandro Montiel por su firme, aunque flexible, labor como tutor y director. Su concurso ha sido decisivo en la gestación del proyecto. De igual modo, no puedo olvidarme de todos aquellos que me han estado alentando en la culminación de un trabajo académico no exento de dificultades. A la necesaria mención del Departamento de Comunicación Audiovisual en el que se inscribe el presente trabajo (y especialmente a Ricardo Forriols, Fernando Canet y José Pavía), habría que añadir los nombres de Agustín Rubio y Pau Martínez, compañeros de camino y avatares congresuales varios.

Sin dar nombres para evitar algún olvido injusto, quisiera dar las gracias también a todos los miembros de las instituciones que facilitaron la localización y consulta de parte de los documentos y archivos que han configurado el corpus objeto de estudio.

Por último, aunque no en criterios de importancia sino todo lo contrario, se sitúa mi entorno familiar. Comenzando por el inquebrantable apoyo y sostén de mi compañera, María, al que siguen de cerca las atenciones de mis padres y hermano (al que espero sirvan estas páginas de acicate para sus futuros proyectos académicos), sin olvidar tampoco a Eloy, paciente y siempre dispuesto a echar una mano en las correcciones. A vosotros está dedicado este trabajo.



# INTRODUCCIÓN

“Todos rendimos culto a los grandes hombres; los amamos, los veneramos, nos prosternamos sumisos ante ellos. ¿Acaso podríamos hacerlo honradamente ante otra cosa alguna? (...). Esto es a mi modo de ver emblema de la viviente roca irguiéndose entre toda clase de ruinas; el único punto estable de nuestra moderna historia revolucionaria: sin él, todo es un mar sin fondo y sin orillas”  
[Carlyle, 1985:42]

## I

Rembrandt-Laughton increpa desde una plataforma al grupo de “gentiles hombres de rango y posición” que se mofan de *La ronda nocturna* en la británica *Rembrandt* (Alexander Korda, 1936). Rembrandt-Balser hace lo mismo unos años más tarde; situándose en la parte superior del encuadre, se enfrenta en la producción germana *Rembrandt* (Hans Steinhoff, 1942) a la milicia comandada por el capitán Banning Cock, grupo que ocupa la parte inferior de la composición. Por su parte, Greco-Ferrer, encaramado al andamio donde está pintando su primer gran encargo eclesiástico en Toledo, reprocha al fraile que debe supervisar el trabajo su injusta intromisión en la italoamericana *El Greco* (Luciano Salce, 1966). De manera similar, Miguel Ángel-Heston, en su titánico esfuerzo por concluir los frescos de la Capilla Sixtina, responde altanero desde el techo de la cúpula a la impaciencia de Julio II abajo, en el suelo, en la norteamericana *The Agony and the Ecstasy* (*El tormento y el éxtasis*, Carol Reed, 1965).

Cuatro escenas, cuatro *imágenes primordiales* que, de manera sucinta y efectiva, dan forma en la pantalla al interés social por los *Grandes Hombres* anotada por Thomas Carlyle en el s. XIX, punto de partida de esta tesis doctoral. De manera

sucinta, porque el conflicto y las posiciones en el litigio son definidos con rotundidad: los dos Rembrandts, El Greco y Miguel Ángel, se asemejan en la común denuncia de la injerencia de fuerzas externas en sus asuntos pictóricos (podríamos decir vitales), núcleo temático que ha sustentado la noción del genio artístico en cuanto sujeto insubordinado a las coerciones estéticas, rasgo expuesto con claridad por el griego: “no acepto consejos de nadie, ¡he de pintar lo que desee!”.

Pero si la concisión en la caracterización del *Gran Hombre* es fruto de una operación efectuada en el plano de *lo dicho*, su efectividad procede por el contrario de su interacción con lo que *dice sin decir*, con los recursos expresivos que formalizan al unísono lo que se está exponiendo en términos temáticos, convergencia textualizada mediante un enfrentamiento figurativo por el que los protagonistas se sitúan invariablemente en *lo alto*, mientras que sus contrarios lo hacen en *lo bajo*. Una confrontación compositiva que, aunque opera en el enunciado (típico *procedimiento de espacialización enuncivo* [Courtés, 1997:386]), se convierte a la postre en una importante huella que delata la decantación de la enunciación (puede decirse sencillamente del film) por la figura del *Gran Hombre*, elección que sirve para marcarlo *positivamente* en detrimento de sus antagonistas, que son señalados por la *negatividad*. Una valoración que resulta visible en la disputa mantenida por El Greco por la que, además de situarse en la parte superior, aparece de cuerpo entero mientras que del fraile sólo vemos la cabeza, pero que se muestra de manera más explícita en *The Agony and the Ecstasy* al construir el plano/contraplano de los personajes *desde* el protagonista. En efecto, a diferencia de Miguel Ángel que es encuadrado desde un punto de vista que no es el del Papa (más cercano), Julio II se nos presenta desde la *mirada* del pintor, que sitúa al pontífice en un lugar extremadamente lejano, convertido apenas en una pequeña hormiga que intenta imponer vanamente su ley [Figs. 41-42].

## II

De lo temático a lo figurativo, y de éste a lo axiológico, quedan expuestos así los fundamentos sobre los que se levanta el presente trabajo: más allá de la enumeración infinita de anécdotas atribuidas a los artistas plásticos (*hummus sustancial* sobre el que se ha levantado la extensa bibliografía al respecto), se pretende dar cuenta del *modo* en que dicho material es dispuesto en el vehículo fílmico, es decir, evidenciar las estrategias formales que operan hacia la institución del artista en cuanto sujeto discursivo. Una elección que sitúa al film en el punto de partida de un movimiento dirigido a evaluar en segunda instancia la condición del artista en cuanto *estereotipo identitario* reconocido por los espectadores, desplazamiento que pretende explorar con prudencia la *exterioridad* del film (su contexto histórico y social), sin olvidar su necesario *anclaje* en el texto.

Justificar el interés por la figura del artista en detrimento de otros sujetos, resulta en principio fácil a tenor de su relevante proyección social. No en vano, aunque con ciertos altibajos a lo largo de la historia (motivados por la distinta funcionalidad del sujeto en la sociedad; su irrelevancia en el Medievo procede de la centralidad divina en la cosmogonía del periodo), el interés por el artista plástico ha sido una constante desde su incipiente diferenciación como sujeto *biografiable* en la Antigüedad clásica<sup>1</sup>, dejándose sentir pronto también en el cine donde ha atravesado géneros y periodos desde su temprana presencia en *The Disappointed Artist* (según recoge un programa de Londres de 1896), *The Artist and the Flower Girl* (Robert William Paul, 1898), *The Jealous Painter* (James Williamson, 1898) o *The Artist's Model* (1898) [Walker, 1993:91]. Posteriormente, con su consolidación como protagonista de tramas “reales” y la revalorización del drama histórico operada a

---

<sup>1</sup> Su diferenciación en este contexto debe ser matizada por la tendencia a ser juzgado bajo los patrones platónicos y su conocido descrédito por la condición artística. No es hasta su posterior valoración renacentista (de la que da buena cuenta las famosas *Vitae* de Vasari) y su definitiva adscripción a la esfera de las artes liberales con la autonomía de la esfera artística en el s. XVIII, cuando puede reconocerse su condición de miembro de pleno derecho del selecto club los *Grandes Hombres*.

finales de la primera década del s. XX, caso de *Benvenuto Cellini* (Alberto Capellani, 1908-1909), *L'orgueil* (Camille Dumény, 1910, en torno a la figura de Murillo) y *Un amour de Salvator Rosa* (Adolfo Re Riccardi, 1910), la trayectoria del artista plástico ha permanecido relativamente estable como confirman las recientes *Nightwatching* (Peter Greenaway, 2007) y *Oscar, una pasión surrealista* (Lucas Fernández, 2008).

En ese sentido, además de excluir el estudio de los documentales sobre artista, la consideración biográfica funciona como el bisturí elegido en la acotación del corpus a tratar, segmentación operativa (a propósito de una imposible *esencialidad* de la ficción frente a lo *factual*<sup>2</sup>, se hablará más adelante), que supone la constitución de un subgénero respecto del género *biopic* (*biographical picture*<sup>3</sup>) según un criterio temático: el personaje recreado es un artista plástico<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Se utiliza aquí el término *factual* para establecer una preliminar distinción en el universo de los discursos entre los relatos factuales, basados en acontecimientos ocurridos, y aquellos otros ficcionales que presentan acontecimientos *posibles*. A pesar de que el término *factual* no está exento de contradicciones (el mismo Genette reconoce que los relatos ficcionales también se enhebran mediante encadenamientos de *hechos* [Genette, 1993:53-70]), tiene la ventaja de evitar una nomenclatura que en su constitución negativa (no ficción, *non-fiction*), refleja el privilegio otorgado a los discursos de lo imaginario en los estudios narratológicos.

<sup>3</sup> Fórmula genérica que aunque no es de las más transitadas por la industria (oscilando entre el 3% durante el *studio system* [Custen, 1992:83], y el 5,3% logrado durante la década de los 80 [Anderson, 2002:91]), mantiene sin embargo un reconocido prestigio como puso de relieve la ceremonia de los Oscars de 2005. De las cinco nominadas a la mejor película, dos pueden ser consideradas dentro del género (*Ray*, Taylor Hackford, 2004, y *Walk the Line*, *En la cuerda floja*, James Mangold, 2005), y otra, *Finding Neverland* (*Descubriendo Nunca Jamás*, Marc Forster, 2004), como estando en sus aledaños. Si la estatuilla se la llevó finalmente *Million Dollars Baby* (Clint Eastwood, 2004), ninguna se volvió de vacío; *Ray* consiguió el premio al mejor actor y mejor mezcla de sonido, *Walk the Line* a la mejor actriz principal, y *Finding Neverland* a la mejor banda sonora original. Pero no sólo en la pugna por el galardón máspreciado se dejó sentir la fortaleza del género; la recreación vital del poliédrico protagonista de *The aviator* (*El aviador*, Martin Scorsese, 2004) cosechó 5 Oscars, la española *Mar adentro* (Alejandro Amenabar, 2004), ganó el premio a la mejor película extranjera (consiguiendo además en nuestro país catorce premios Goyas), mientras que la mirada sobre la juventud del todavía médico Ernesto Guevara de *Diarios de Motocicleta* (Walter Salles, 2004), ganó el premio a la mejor canción original.

<sup>4</sup> Ir y venir de una categoría a otra, del género al subgénero y viceversa, no exenta de problemas. De hecho, es justo reconocer que la escasez de estudios en torno al cine biográfico más allá de su definición como *provincia* del género histórico, ha dificultado la posibilidad de contrastar las

### III

La pervivencia y estabilidad de la biografía, categoría de larga tradición que goza en la actualidad de una importante valoración popular, dibuja a priori un mapa bien delimitado. La empresa, rastrear minuciosamente el universo fílmico y describir todas las películas que puedan ser consideradas biografías de artistas plásticos. Los inconvenientes, las limitaciones lógicas en la localización y visualización de films-documentos que pertenecen a periodos y geografías alejadas de nuestro entorno.

Pero a poco que se inicie la investigación, las certezas se desvanecen y los criterios de discriminación se vuelven inadecuados: la biografía, *que es fácil de percibir, es difícil de describir*. En efecto, aparentemente todo el mundo reconoce cuándo se encuentra frente a un relato biográfico y no a otro tipo narrativo, situación determinada en gran medida porque la arraigada consideración de la biografía como “historia de vida de un personaje histórico”, parece confirmar la delimitación del género en virtud de un problema *referencial* que se localizaría en el contenido, en la supuesta veracidad o falsedad de lo narrado. Sin embargo, una definición de estas características resulta insatisfactoria en la descripción del género *por un lado y por otro*, tanto por la noción de “historia de vida”, como por la posibilidad de definir la biografía a partir de la presencia de un “personaje histórico”.

Pierre Bourdieu se encargó de cuestionar con rotundidad lo primero en un notable texto: tratar la vida como una historia, es decir, “como la narración coherente de una secuencia significativa y orientada de acontecimientos, tal vez sea someterse a una ilusión retórica, a una representación común de la existencia que toda una tradición literaria no ha dejado de reforzar” [Bourdieu, 1997:74]. Una ilusión que, situando en el centro de la arquitectura narrativa al sujeto como entidad estable e invariable, supone la vida como un itinerario orientado y lineal, encadenamiento de secuencias ordenadas según una finalidad que es tanto cronológica como lógica (el pasado como punto de partida y origen, el futuro como meta y realización). No parece

---

hipótesis y los resultados del análisis del *biopic* de artista con un marco de referencia más amplio.

Vaya por delante el reconocimiento de dicha limitación.

casual por tanto desde esta perspectiva, la coincidencia de la *historia de vida* con el relato clásico<sup>5</sup>, artefacto transitivo que ha sido considerado habitualmente como el *simulacro pasivo* de la estructura y procesos históricos, molde discursivo que no perturbaría en nada a *lo dicho*. Sin embargo, en cuanto sistema de representación, no se puede obviar que la *historia de vida* es fruto de un proceso de condensación y simbolización al igual que cualquier otro modelo de escritura, sistema sujeto a las imposiciones culturales que es, por tanto, objeto ideológico de interpretación del pasado<sup>6</sup>.

Pero tampoco parece satisfactoria la consideración genérica del relato biográfico en virtud, única y exclusivamente, de la presencia de un *personaje histórico*. Que su concurso sea condición necesaria parece evidente; lo que no parece tan claro por el contrario, es que sea condición suficiente. En primer lugar, porque la industria cinematográfica, en cuanto objeto sometido a las presiones económicas que definen cualquier sistema industrial, ha oscilado tradicionalmente entre su condición de espectáculo lucrativo y la conciencia de ofrecer al público una accesible “versión” de la historia (no por casualidad el cine ha sido la principal fuente de conocimiento histórico para la gran mayoría de ciudadanos del s. XX; está por ver la función que desempeñará internet al respecto), doble imperativo que ha motivado las habituales “licencias históricas” en la recreación biográfica y el consiguiente descrédito entre los especialistas y espectadores exigentes.

---

<sup>5</sup> Ni su parentesco con la narración cinematográfica clásica, convertida a la postre en la norma que ha gobernado el *biopic* de artista. Sólo algunos ejemplos, posteriores al desmoronamiento del *studio system*, han impugnado el dominio de la *imagen-acción* proponiendo nuevas formas de aproximación al material vital.

<sup>6</sup> En ese sentido, la sutil conversión de la *Historia universal* en *la historia de los Grandes Hombres* (genios, personalidades ilustres, sujetos “faro” que iluminan una época), que ha hecho de la biografía el modelo más popular de interpretación histórica, es en el fondo una elección ideológica que, desestimando otros modos de formalizar lo pretérito según estructuras y modelos situados *por encima* del plano individual (temporales, sociales, etc.), define al sujeto como el motor de la evolución histórica. Una consideración que, en el terreno fílmico, ha propiciado la habitual conversión de los procesos históricos en una cuestión de alcoba.



En segundo lugar, problemática menos visible aunque mucho más importante desde la perspectiva aquí adoptada, porque la presencia de un sujeto real, al igual que los acontecimientos y avatares que lo designaron como sujeto digno de interés, pueden funcionar como componentes de estructuras narrativas y géneros distintos a la biografía. Por poner un ejemplo que será tratado con algo más de detenimiento, puede apuntarse el caso de *The Affairs of Cellini* (Gregory La Cava, 1934), film situado muy lejos de la articulación biográfica que en esos momentos están decidiendo las producciones de William Dieterle en la Warner, columna vertebral de la configuración del *biopic* durante los años 30 (caso de *Madame Bu Barry*, 1934, o *The Story of Louis Pasteur, La tragedia de Louis Pasteur*, 1936). A pesar de estar ambientada y protagonizada por unos personajes “reales” entre los que se encuentra el orfebre y escultor Benvenuto Cellini, el film de La Cava es fácilmente reconocible como un divertido cruce genérico a medio camino entre la comedia de enredo y el género histórico, ensalada condimentada con alguna pizca de cine de capa y espada<sup>7</sup>.

En definitiva, insatisfactoria por un lado y por otro, la definición biográfica como “historia de vida de un personaje histórico”, en lugar de responder, multiplica los interrogantes en torno a una posible delimitación genérica de la biografía. Es necesario por el contrario adoptar una perspectiva que examine el estatuto del relato vital desde un ángulo más formal, especificando las distintas recurrencias y modelos que, situados en distintos niveles y estratos (temáticos, actanciales, visuales, narrativos, etc.), permiten hablar de cine biográfico como un género reconocido por los espectadores al margen de su competencia referencial, o de las marcas *paratextuales* que orientan sus expectativas lectoras, caso del canónico “basado en hechos reales”.

---

<sup>7</sup> También a la inversa puede constatararse la insuficiencia definitoria. Un film emblemático como *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, Orson Welles, 1940), es fácilmente “legible” como biográfico atendiendo a su articulación narrativa; además de ser el protagonista indiscutible de la narración, *la historia de vida* de Charles Foster Kane se construye a partir de diversos *flashbacks* (rasgo habitual del *biopic*). De igual modo, si el continuo rumor de que lo presentado es un retrato del magnate William Randolph Hearst apuntala *desde fuera* el tono biográfico del film, el noticiario visionado por los periodistas al comienzo, trufado de acontecimientos, datos y personajes conocidos por los espectadores, incide en su revalorización referencial *desde dentro*.

#### IV

La tesis se encuentra dividida en dos partes. La primera, compuesta por los dos primeros capítulos, se presenta como una somera aproximación al estado de la cuestión genérica, rastreando la compleja conceptualización del fenómeno, sus orígenes literarios y su aparición y desarrollo en el terreno cinematográfico. Poco se avanzará en este apartado a propósito de una posible definición del *biopic* de artista salvo para cuestionar y delimitar operativamente algunas cuestiones teóricas que han dificultado la consideración biográfica desde la óptica genérica. En todo caso, se intentarán utilizar ejemplos del subgénero que ilustren los problemas tratados.

La segunda parte, compuesta por el resto de capítulos y constituida en sentido estricto en el núcleo de la investigación, se presenta como un ejercicio evaluativo del *biopic* de artista a partir de dos puntos de vista confrontados. Aceptando con Todorov que el estudio de los géneros “debe satisfacer dos órdenes de exigencias: prácticas y teóricas, empíricas y abstractas” [Todorov, 1972:30], se analiza el subgénero desde una doble perspectiva, teórica e histórica. Así, el primer apartado al que corresponden los capítulos 3, 4 y 5, pretende dar cuenta de la *homogeneidad en la heterogeneidad* de las películas que componen el objeto de estudio elegido; esto es, descubrir y describir las estructuras de reconocimiento, las similitudes textuales, los modelos compartidos por dichas películas y que permiten hablar de género biográfico en cuanto modalidad diferenciada. El segundo apartado, al que corresponden los capítulos 6, 7 y 8, por el contrario, aborda la *heterogeneidad en la homogeneidad* que presenta el *biopic* de artista; esto es, los cambios de norma que, sin alterar del todo su identidad, redibujan el subgénero en su devenir histórico y su diseminación geográfica.

Por último, en relación a la apoyatura metodológica del presente trabajo, sobresale por encima de otras perspectivas la disciplina semiótica en su doble vertiente, estructural y discursiva. En ese sentido, respecto a la evaluación de los logros de la teoría genérica y las limitaciones que parecen atenazarla, resulta especialmente provechosa la propuesta de Emilio Garroni al considerar el supuesto lenguaje cinematográfico en cuanto lenguaje heterogéneo, *específico y no específico* a la vez. Una aplicación a la discusión genérica que ha puesto de relieve la necesidad de

comprender el fenómeno desde un punto de vista que acepte la multiplicidad de códigos implicados en la posible acotación de las categorías. Es en la valoración de dichos códigos y su operatividad en el debate, cuando a las argumentaciones de Garroni se han superpuesto las de Algirdas Julien Greimas y Joseph Courtés, juntos y por separado, de los que se han tomado prestadas las argumentaciones semióticas generales (de ahí el uso de una terminología algo hermética que se ha intentado evitar en la medida de lo posible), además de algunos importantes modelos formales aparentemente dispuestos para su aplicación genérica, caso de la *matriz actancial* o la *función junción* (conjunción/disjunción) que caracteriza todo programa narrativo. De igual modo, consolidando esta perspectiva se ha requerido la presencia narratológica de Gerard Genette y su conocida caracterización del relato en virtud de los valores de *tiempo, modo y aspecto*, así como el concurso del “narratólogo” Roland Barthes y su descripción de los tres niveles implicados en el análisis estructural del relato (nivel de las funciones, de las acciones y de la narración).



## Cap 1.- APROXIMACIÓN AL PROBLEMA DEL GÉNERO

Acotar el género *biopic* supone examinar previamente uno de los terrenos más complejos y fértiles de toda la teoría cinematográfica, aquel de la clasificación de los discursos en categorías textuales, especies, clases, tipos o géneros. Un objeto lábil y escurridizo (fenómeno *multidimensional* que se resiste al análisis totalizador en palabras de Stephen Neale<sup>8</sup>), al que no se le puede negar de todos modos, a tenor de su recurrente utilización, un marcado carácter operativo. Sin embargo, a pesar de la arraigada tendencia a considerar los géneros como categorías existentes de manera casi natural en el cine desde sus orígenes, la constitución de un *saber* teórico sobre los géneros fílmicos, como recordó Leutrat [1998b:277], es un fenómeno relativamente reciente. De hecho, los primeros textos que abordaron el tema de manera explícita aparecieron en la década de los 50 aunque sin cuestionarse en profundidad su estatuto epistemológico; además de referirse a aquellos géneros que por su fortaleza y estabilidad resultaban fácilmente clasificables, se desentendieron de las posibles repercusiones del fenómeno en otras geografías ajenas al contexto hollywoodiense. Dos rasgos que aparecen con nitidez en los artículos de Robert Warshow<sup>9</sup> y André Bazin<sup>10</sup>, señalados por Barry Keith Grant como los primeros intentos de articulación genérica, en los que predomina el “afán prescriptivo” (*prescriptiveness*) y un acentuado carácter impresionista [Grant, 1995:xi-xii]. El prólogo del francés al libro

---

<sup>8</sup> “El género cinematográfico es un fenómeno multidimensional que debe ser analizado desde el punto de vista de la industria y su infraestructura, de sus tradiciones estéticas, del entorno socio-cultural y, por último, desde el punto de vista de la recepción y respuesta de la audiencia” [Neale, 2002:2].

<sup>9</sup> Artículos dedicados al cine de gangsters y al western, publicados en *Partisan Review* en 1948 y 1954 respectivamente.

<sup>10</sup> Dos artículos dedicados al western: el primero aparecido como prólogo al libro de J. L. Riepeyrou ( *Le western ou le cinéma américain par excellence*, 1953) y el segundo, “Evolución del “western” publicado en *Cahiers du Cinéma* (diciembre 1955). Ambos aparecen recogidos en [Bazin, 2000].

de Riepeyroust sobre el western lo ilustra de manera ejemplar, abordando por un lado el género desde una perspectiva soterradamente normativa (recuperó, en cierta medida, la cuestión de la “pureza genérica” al lamentar las influencias extrañas que han perturbado “la ingenuidad y el rigor del género”), mientras que por otro asumió acriticamente la clásica terminología literaria, observando en el origen del western “una ética de la epopeya e incluso de la tragedia” [Bazin, 2000:243].

Con posterioridad a estas primeras tentativas, la teoría genérica comenzó a desvincularse del campo literario en las décadas siguientes hasta conquistar un espacio intelectual propio, activo de manera especial en el ámbito anglosajón durante los años 70<sup>11</sup>. Esta independencia, que en realidad sólo lo fue aparentemente<sup>12</sup>, vino motivada en gran medida como apuntó Paul Willemen por la aparición de una nueva concepción de la teoría del cine que, desde los postulados lingüísticos y semióticos en plena expansión durante el periodo, desplazó por un lado el criterio dominante en el pensamiento cinematográfico basado en el gusto (*taste*) de “unos pocos periodistas y críticos”, mientras que por otro propuso descubrir las estructuras subyacentes a distintos grupos de películas así como sus implicaciones sociales. Para Christine Gledhill, por el contrario, las razones que motivaron el interés teórico por el fenómeno genérico fueron más bien la necesidad de abordar el cine popular en general (y el hollywoodiense en particular) de manera seria y positiva, así como complementar, matizar e incluso desplazar en su conjunto, la aproximación crítica dominante acerca de la noción del cine de *auteur*, problemática central en la consideración del universo fílmico de los años 60<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Con la publicación, entre otros, de *The six-gun Mystique* (1975, la edición aquí consultada es [Cawelti, 1984]) o *Sixguns & Society. A Structural Study of the Western* [Wright, 1977]. Hay que señalar también la aparición en España en este periodo, de *Historia de los géneros cinematográficos* [Hueso, 1976].

<sup>12</sup> Según Altman, la sustitución bibliográfica de los tradicionales autores literarios, lingüísticos y antropológicos por otros cinematográficos, es un claro síntoma del cambio operado en estos momentos. Sin embargo, como se verá con más detenimiento, la desaparición *nominal* de dichos autores no oculta la permanencia de unos planteamientos de raigambre literaria.

<sup>13</sup> Citado en [Neale, 2000:10].

## 1.1.- Cuestiones preliminares.

La extrema complejidad del debate genérico requiere la anotación (aunque, dadas las características del presente trabajo, sin visos de exhaustividad) de algunos de los problemas que han impedido el establecimiento de unos presupuestos solventes capaces de responder a los clásicos interrogantes: “¿Qué es un género? ¿Qué películas son de género? ¿Cómo sabemos a qué géneros pertenecen?” [Altman, 2000:291]. Unas cuestiones sin duda de difícil abordaje que, lejos de concitar respuestas unánimes, permanecen abiertas y en continua reelaboración. No es de extrañar, la distinta estratificación de las categorías dependiendo de autores y épocas<sup>14</sup>, los cambiantes sentidos del término *género* a lo largo de la historia<sup>15</sup>, o la dificultad de establecer categorías claramente jerarquizadas (evidente en la habitual indefinición entre *archigéneros*, géneros y subgéneros<sup>16</sup>), son algunas de las cuestiones que han incidido en el desconcierto teórico y la imposibilidad de establecer unos límites y contenidos estables<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Algunos autores, por ejemplo, consideran que las categorías *lírico*, *dramático*, *narrativo* son géneros, mientras que otros las consideran más bien “formas naturales”, reservando el término género a “las especies históricas determinables dentro de aquellas formas naturales” [De Aguiar e Silva, 1984:179]. Dentro de estos últimos, además, existen quienes consideran los sonetos como géneros, mientras que otros los consideran “formas poéticas fijas”.

<sup>15</sup> Rick Altman identificó los siguientes: género como *esquema básico* o fórmula, como *estructura* o entramado formal, como *etiqueta* y género como *contrato* o posición espectral [Altman, 2000:35]. Por su parte, Neale subrayó que los criterios definitorios y valorativos genéricos han evolucionado dependiendo de los factores estéticos y culturales implicados; de hecho la consideración del género desde el romanticismo, a diferencia del periodo neoclásico en el que la literatura sólo tenía cabida desde el paraguas genérico, sufrió una fuerte devaluación en el discurso literario pasando a ser considerado como un *cliché*, “objeto predecible de escaso interés estético” [Neale, 2000:28].

<sup>16</sup> Como expuso Coursodon, “es práctico, pero abusivo, llamar *géneros* a la comedia o al drama, como se hace a veces por razones de comodidad. Se trata más bien de *categorías*, en cuyo interior se ordenan los diversos géneros: un western, una película de guerra o una película policíaca son *dramas*” [Coursodon, 1996:227].

<sup>17</sup> Stephen Neale ha afirmado categóricamente la imposibilidad de elaborar un balance positivo sobre los logros de la teoría genérica fílmica, denunciando que “las definiciones convencionales de

### 1.1.1.- Género literario, género fílmico.

Tal vez merezca la pena comenzar poniendo de relieve un aspecto que aunque evidente, necesita ser reafirmado con rotundidad: existe una importante dificultad, terminológica pero también metodológica, para establecer equivalencias entre las demarcaciones que recortan la geografía literaria respecto de la geografía cinematográfica. En efecto, como intuyó Genette [1979:85] y explicitó Alan Williams, géneros fílmicos como el western, la ciencia ficción, etc., parecen tener poco en común con la tragedia, la novela epistolar o los géneros poéticos literarios<sup>18</sup>. Sin embargo, la asimilación pasiva del utillaje literario por parte de los teóricos y críticos cinematográficos resulta generalizada, indiferenciando entre dos objetos que en virtud de las materias expresivas que implican (verbal el texto literario, verbal y audiovisual la película), presentan ciertas divergencias que resultan decisivas en el análisis genérico. No ostante, evitar dicha distinción supondría situaciones tan paradójicas como excluir el género musical de las preocupaciones de la teoría (o identificarlo a lo sumo con cualquier otro género en el que actúe la banda sonora, es decir, prácticamente todos), o lo que es peor aún y como ha ocurrido tradicionalmente, desestimar aquellos posibles modelos y códigos no verbales que pueden resultar útiles en la taxonomía genérica, caso de los códigos lumínicos implicados en el cine negro o los géneros de terror, la funcionalidad dramática del color en los géneros melodramáticos, y en general, todos aquellos problemas derivados de los procedimientos de figurativización visual que exceden la somera codificación iconográfica del tipo “sombrosos + pistolas + caballos + desierto = western”, o “sombrosos + metralletas + vehículos + ciudad = cine negro”.

---

un número de géneros son inexactas o incompletas, que los estudios estéticos y culturales del género son propensos a la sobregeneralización (*overgeneralization*), y que la importancia del papel desempeñado por los géneros en las prácticas de Hollywood, la historia de Hollywood y la producción de Hollywood son a menudo parciales y engañosas” [Neale, 2000:1].

<sup>18</sup> Williams, A.; Is a Radical Genre Criticism Possible? en *Quarterly Review of Film Studies* 9, Vol. 2. Citado en [Neale, 2000:20].



Una problemática indistinción entre los dos medios que afecta también a los géneros factuales, especialmente sensibles a los valores referenciales que lo legitiman como discursos verdaderos. Hayden White lo intuyó certeramente al denunciar la inadecuación existente entre los criterios de verdad y precisión de la representación de la historia “en imágenes visuales según un discurso fílmico” (la “*historiophoty*”), y los criterios que gobiernan la práctica profesional historiográfica (la *historiography*, representación de la historia mediante imágenes verbales y un discurso escrito). Sin embargo, desmarcándose de la tradicional legitimidad de esta segunda forma en virtud de una consideración desdeñosa de la imagen comprendida como simple *complemento* de la evidencia verbal, White destacó la necesidad de concebir lo audiovisual como un discurso paralelo capaz de aportar una información específica que, en determinadas ocasiones, puede resultar incluso más precisa que la derivada del testimonio verbal (la representación visual de las costumbres y ropajes característicos de la época medieval, supera en el *nivel informacional* cualquier descripción escrita de los mismos datos)<sup>19</sup>.

Con todo, y a pesar de los numerosos indicios que sugieren la *no homología* entre los objetos literario y fílmico, ha sido habitualmente en el nivel extratextual donde se han situado unas discrepancias que tienen que ver sobre todo con los procesos y dinámicas de producción tal y como expuso Altman: las conexiones del género cinematográfico con la totalidad del proceso de producción-distribución-consumo, “lo convierten en un concepto más amplio que el género literario tal y como se ha entendido habitualmente” [Altman, 2000: 36]. Una apreciación compartida por Neale<sup>20</sup>, pero que debería ser convenientemente matizada ya que el fenómeno

---

<sup>19</sup> El historiador que estudie un film basado en hechos acaecidos, “debe reconocer que la representación de acontecimientos históricos, agentes, y procesos en imágenes visuales presupone el conocimiento de un léxico, una gramática y una sintaxis –en otras palabras, un lenguaje y un modo discursivo- bastante diferentes de aquellas usadas convencionalmente para su representación en un discurso verbal” [White, 1988:1193].

<sup>20</sup> Retomando la clásica bipartición *high art/popular art*, Neale consideraba toda forma de producción artística como entidad sujeta a una serie de “obligaciones” (tanto genéricas como políticas, ideológicas, económicas, etc.) que la determinan invariablemente. Sin embargo, a diferencia de aquellas prácticas pictóricas, literarias, etc., que “no implican, al nivel de significación y producción de sentido, la clase de presión supra-personal inherentes en las

genérico, como ha demostrado Schaeffer, ha resultado decisivo también en el ámbito literario desde la constitución de la sociedad de masas:

“El desarrollo de la circulación literaria (debido tanto a causas tecnológicas como sociales) en el curso de los últimos siglos, tiene como consecuencia una multiplicación extrema de los modelos genéricos potenciales, de manera que la actividad genérica (ligada a la reflexividad, más pronunciada cada día, de la llamada literatura seria) muy estimada por los textos modernos, conduce a tal multiplicación genérica que las clasificaciones son muy difíciles de establecer” [Schaffer, 1988:177].

La genericidad por tanto, no sería exclusiva del medio fílmico sino de las dinámicas productivas vigentes en las sociedades capitalistas avanzadas. A lo sumo, teniendo en cuenta que el cine se erigió en el medio hegemónico de entretenimiento del s. XX (coincidiendo nada casualmente con la industrialización de la esfera cultural), podría decirse que *cuantitativamente* la dialéctica repetición/variación ha alcanzado un perfil más definido en el campo audiovisual. No por casualidad, un gran número de géneros cinematográficos entre los que se encuentra el *biopic*, iniciaron su andadura precisamente con la consolidación del *studio system* en los años 30, periodo decisivo en la configuración industrial del universo fílmico.

### **1.1.2.-El punto de vista del género.**

Una segunda cuestión, no muy tratada tampoco en el debate cinematográfico, fue expuesta con claridad por Todorov al subrayar que el examen de las obras literarias *desde el punto de vista de un género*, es distinto del examen de la “especificidad” de la obra particular (aquél debe “descubrir una regla que funcione a través de varios textos”: la ley del género [Todorov, 1972:9]). En efecto, se olvida demasiado a

---

convenciones del género” [Neale, 1983:10], el cine se muestra mucho más permeable a las constricciones económicas de la industria y por tanto a los condicionantes que sostienen la genericidad

menudo que el punto de vista elegido por el observador recorta, delimita y define su objeto de estudio, lo construye<sup>21</sup>. Si se tiene en cuenta que el fenómeno empírico es heterogéneo por definición, debe aceptarse que ninguna perspectiva analítica puede agotarlo completamente *desde todos los ángulos*; inevitablemente, la elección de un emplazamiento específico sobre el que se *edifica* la investigación supone la exclusión de otras posturas que construirían objetos con problemas (y soluciones) diferentes. Así pues, hablar de género supone adoptar un punto de vista que destaque ciertos rasgos pertinentes para la categorización, concretamente aquellos encargados de localizar los valores comunes, las similitudes y recurrencias entre distintos textos, en detrimento de otras perspectivas que prioricen los rasgos específicos textuales. Por decirlo de manera sencilla: no es que las películas de John Ford o Alfred Hitchcock pertenezcan a determinado género, sino que *desde un punto de vista determinado*, se puede estudiar su *participación* en unos modelos de escritura en virtud de unas semejanzas respecto a los rasgos y recurrencias que delimitan dichos modelos (intervención que, por otro lado, no exige la presencia en el film de todos y cada uno de los rasgos característicos del género en cuestión; una cosa es el modelo formal teórico, y otra el fenómeno empírico). Dicha posición lógicamente, no agota la posibilidad de analizar esas mismas películas desde otra perspectiva que, priorizando nuevos marcos de referencia comparativos, pongan en evidencia la existencia de ciertas marcas *autorales* aislables y singulares (que, de todos modos, sólo podrán ser definidas como tal a partir de su *comparación* con unas normas que aparentemente no comparte o transgrede), o ciertas similitudes comunes respecto a un marco cultural determinado geográficamente (caso de las *savias nutricias* que vertebran los distintos cinemas nacionales)<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> como recordó Todorov: “¿acaso es necesario recordar que, a partir de Kant, ya no se ignora que es el método quien crea el objeto, que el objeto de una ciencia no está dado en la Naturaleza, sino que representa el resultado de una elaboración?”. Talens también lo anotó, exponiendo que si se acepta el saber (la ciencia) “como un proceso de transformación, un trabajo, el objeto no sería ya la ‘materia A’, sino la ‘materia A transformada’, el producto de ese proceso de elaboración (a nivel de conocimiento) que es la ciencia. En este sentido podemos concluir que el saber (la ciencia) crea (produce) su objeto” [Talens, 1995:20].

<sup>22</sup> Sin duda, la reconsideración de la labor investigadora que supone este cambio de prisma podría ayudar a despejar numerosos enredos como aquellos derivados de los enfrentamientos

Lo que es válido para los géneros lo es también para el *biopic*. El estudio de la representación fílmica del artista plástico desde el punto de vista del género, supone una elección discriminatoria que elude otras perspectivas de análisis (como por ejemplo, el *encaje* de esos mismos films respecto al conjunto de rasgos que definen el proyecto estético del director que las “firma”), para concentrarse en el estudio de las recurrencias y similitudes que puedan presentar films tan alejados entre sí como son *Lust for Life (El loco del pelo rojo, Vincent Minelli, 1956)*, *Goya en Burdeos (Carlos Saura, 1999)* o *Love is the Devil (El amor es el demonio, John Maybury, 1998)*.

### **1.1.3.- El dilema empiricista.**

Otro notable obstáculo a la hora elaborar unas clasificaciones que pongan en relación los textos individuales con una “ley” que los ampare, asunto tratado con anterioridad por Wellek y Warren en el terreno literario, consiste en lo que Andrew Tudor definió como el *dilema empiricista (empiricist dilemma)*: “estamos atrapados en un círculo que en primer lugar requiere aislar las películas, para lo cual es necesario un criterio, aunque se supone que este criterio debe surgir de las características comunes, empíricamente establecidas, de las películas” [Tudor, 1995:5]. Básicamente, el conflicto reside en la circularidad existente en el proceso de instauración de un modelo que dé cuenta de las características estructurales de un grupo de textos y la inevitable necesidad de recurrir a dichos textos antes de que el modelo haya sido establecido. En efecto, si queremos saber qué es el género western, cómo se define, parece evidente que tendremos que observar un cierto conjunto de películas similares a partir de las cuales elaborar el modelo o estructura que las reúne en una tipología; sin embargo,

---

(especialmente activos en la década de los 60), entre los que sostenían la irreductibilidad de determinados films a las categorizaciones genéricas de los productos populares, y aquellos que consideraban necesario su estudio en relación con dichas normas; polémica que residía erróneamente en una *diferenciación textual* entre *productos normalizados* y *productos especiales*, cuando en realidad tenía más que ver con una elección epistemológica en sentido estricto.

“¿cómo podemos conocer qué films mirar hasta que no sepamos qué es un -western-?” [Buscombe, 1995:13]<sup>23</sup>.

Tudor arbitró dos soluciones al respecto; la primera, clasificar las películas de acuerdo a unos criterios definidos a priori (respuesta deductiva: del modelo al dato), y la segunda, establecer un consenso cultural común sobre el que constituir el género en cuestión (respuesta inductiva: del dato al modelo). Sin embargo, para el autor sólo esta última podía dar una solución convincente al problema gracias, sobre todo, a la noción (no suficientemente aclarada) de las convenciones que estructuran los films genéricos y la necesaria habilitación de un punto de vista que tenga en cuenta el fenómeno en el marco cultural donde se desarrolla [Tudor, 1995:6-7].

Más radical sin duda, aunque en la misma dirección, es la postura adoptada por Jean-Marie Schaeffer, que localizó la raíz del problema en el habitual desplazamiento subrepticio operado desde la pregunta originaria que sustenta toda teoría genérica (¿qué es un género?), hacia aquella que se interroga por la relación existente entre fenómenos empíricos y conceptos, deslizamiento por el que la cuestión genérica deviene problema ontológico y, por tanto, inasible a la modelización estrictamente textual [Schaeffer, 1988:155-179]. Texto concreto y género (comprendido éste como término *trascendente* referido al texto en cuanto objeto *casi físico*), establecen

---

<sup>23</sup> En el fondo, lo que el *empiricist dilemma* revela es el entrecruzamiento complejo entre lo inductivo y lo deductivo, entre los textos particulares y los universales teóricos sobre los que se construyen, compleja situación que viene determinada básicamente por el *espacio intersticial* en que opera el género: *entre* los fenómenos empíricos y las categorías abstractas que lo vertebran. Y es que, como apuntó Todorov, los géneros son los “eslabones mediante los cuales la obra se relaciona con el universo de la literatura” [Todorov, 1972:15], por lo que su estudio debe tener en cuenta este doble movimiento: de la obra a la literatura (o el género) y de la literatura hacia lo particular. Por su parte, desde una perspectiva similar y en el marco de una posible teoría científica de la producción artística (de tipo hipotético-deductivo), Jenaro Talens emplazaba los enunciados genéricos (considerados como “grupo de hipótesis intermedias”) entre el nivel, plenamente teórico, de los enunciados concernientes a la teoría artística (nivel “de las hipótesis previas” que actúan como premisas del sistema), y el nivel de los enunciados concernientes a las producciones artísticas concretas: “en el nivel 2 (reglas de correspondencia) encontrarían su lugar aquellos aspectos de la teoría que remiten a *hechos* artísticos, específicos y diferenciados (literario, teatral, fílmico, musical, etc.) y los concernientes, dentro de cada *hecho* artístico, a los denominados *géneros* (novela, poesía, sonata, sinfonía, retrato, etc.)” [Talens, 1995:20].

entonces una relación de mutua exterioridad que postula al género como un *texto ideal* del que se derivarían los textos reales, copias más o menos perfectas de aquél. Para evitar dicha situación, propuso mantener el debate exclusivamente en el nivel de la fenomenalidad empírica, de manera que la teoría genérica se preocupara únicamente por dar cuenta del conjunto de *similitudes textuales* (situadas en diversos niveles: formales, narrativas y temáticas<sup>24</sup>), que definieran “la genericidad como un componente textual, o lo que es igual, las relaciones genéricas como un conjunto de reinvestiduras (más o menos transformadoras), de ese mismo componente textual”.

## 1.2.- Dos perspectivas de análisis.

Las respuestas esbozadas por Tudor en la resolución del *empiricist dilemma*, compendian las dos grandes perspectivas adoptadas tradicionalmente a propósito del género. En efecto, Todorov con su clásica distinción entre los enfoques deductivo e inductivo en el terreno literario<sup>25</sup>, o Neale entre teorías estéticas y teorías socioculturales en el campo cinematográfico [Neale, 2000], dieron cuenta de la existencia de dos maneras de abordar el fenómeno; una *óptica teórica* y una *actitud historicista*. Si la primera busca abstraer *sincrónicamente* la estructura formal en que se sustentan los textos genéricos (modelo asentado, básicamente, en la relación forma/contenido, sintaxis/semántica), la segunda por el contrario centra su atención en

---

<sup>24</sup> Significativamente para Schaeffer, no todas las relaciones textuales son pertinentes para el punto de vista genérico. La parodia por ejemplo, no sería un género en sentido histórico sino que pertenecería al mismo grado de abstracción que la *genericidad*.

<sup>25</sup> Dos son los enfoques genéricos destacados por Todorov en la historia literaria: “el primero es inductivo: comprueba la existencia de los géneros a partir de la observación de un periodo determinado. El segundo es deductivo: postula la existencia de los géneros a partir de una teoría del discurso literario” [Ducrot, 1974:178].

la evolución y mutaciones textuales que dan lugar al surgimiento de nuevas formas de escritura, delimitando los géneros a partir de su observación y constatación histórica<sup>26</sup>.

### 1.2.1.- La perspectiva teórica.

El enfoque sistémico, que solo fue posible cuando la teoría genérica abandonó los criterios prescriptivos que la habían gobernado desde Horacio<sup>27</sup>, quedó definido en la literatura a mediados del s. XX con Wellek y Warren, cuya *Teoría literaria* es considerada una síntesis ejemplar de los nuevos fundamentos críticos: el género debe ser analizado como una institución (“como lo es la Iglesia, la Universidad o el

---

<sup>26</sup> Es importante reconocer de todos modos que las dos posturas no son excluyentes ni “puras” sino que, fruto de su propio desarrollo interno, han ido tendiendo puentes que han posibilitado nuevas (y necesarias) vías de investigación en las que se ha prestado atención a la interrelación entre los niveles sincrónico y diacrónico. Para Genette, por ejemplo, ninguna instancia genérica puede definirse por medio de términos que excluyan lo histórico; sin negar la posibilidad de determinados fundamentos naturales en la constitución genérica (del tipo estructura antropológica, disposición mental o esquema imaginativo), defendía que “cualquiera que sea el nivel de generalidad en que nos situemos, el hecho genérico mezcla inextricablemente el hecho natural y el hecho cultural, entre otros” [Genette, 1988:231]. De igual modo para Todorov, es necesario satisfacer dos órdenes de exigencias en el estudio genérico, teóricas y prácticas, evolucionando de un declarado interés por las primeras en su *Introducción a la literatura fantástica*, al estudio de las exigencias prácticas en *El origen de los géneros*, donde definió al género como “la codificación históricamente constatada de propiedades discursivas” a partir de una serie de transformaciones del acto lingüístico originario [Todorov, 1988:40]. Además, a los aspectos semántico, sintáctico y verbal señalados anteriormente, añadió el valor pragmático (que situó en el mismo nivel al prescribir que la diferencia entre los distintos géneros puede situarse en *cualquiera* de los niveles del discurso), confirmando la aportación del lector en la fijación de los géneros mediante la institucionalización de dichas propiedades. Es el caso del género fantástico, cuya codificación descansa básicamente en una propiedad pragmática: la actitud del lector que titubea entre una opción interpretativa “natural” o “sobrenatural”.

<sup>27</sup> “Los preceptos de Horacio –encauzados en el molde artístico de una epístola en verso, la *Espistola ad Pisones*–, y a través de su mezcla con los de Aristóteles (...) originaron siglos después –en el Renacimiento, pero sobre todo en el Neoclasicismo– una concepción de los géneros en exceso normativista” [Berrio, 1999:100].

Estado”), a la vez que se postula una teoría de los géneros literarios entendida como un principio de orden que “no clasifica la literatura y la historia literaria por el tiempo o el lugar (época o lengua nacional), sino por tipos de organización o estructura específicamente literarias” [Wellek, 1969:272]. Criticando la actitud idealista ejemplificada por Benedetto Croce así como el evolucionismo *biologista* de los autores decimonónicos (caso de Brunetière), realizaron una aportación sumamente productiva en el devenir cinematográfico, al definir el género como “agrupación de obras literarias basada teóricamente tanto en la *forma exterior* (metro o estructura específicos) como en la *forma interior* (actitud, tono, propósito; dicho más toscamente: tema y público)” [Wellek, 1969:278]. Si bien la base ostensible en determinadas obras es alguno de los dos planos (la *forma interior* para la “novela política”, la *forma exterior* para el soneto), el problema crítico reside entonces en localizar la *otra* dimensión que complete el diagrama.

En la misma dirección se sitúa Todorov, autor especialmente activo en el debate genérico desde la óptica estructuralista que, en el clásico texto *Introducción a la literatura fantástica*, estableció a partir de la crítica de los planteamientos de Northrop Frye una valiosa distinción entre *géneros históricos* y *géneros teóricos*: “los primeros resultarían de una observación de la realidad literaria; los segundos, de una deducción de índole teórica” [Todorov, 1972:22-33]. Dicha deducción, apoyada en hipótesis abstractas que construyan un modelo “desfasado” de sus manifestaciones históricas, debe calcular *todas* las combinaciones posibles surgidas de la interrelación entre las categorías elegidas como criterios clasificatorios<sup>28</sup>. Además, la probable inexistencia histórica de alguna de las combinaciones, no invalida la teoría genérica ya que las obras concretas no tienen porqué coincidir con las categorías abstractas; por situarse precisamente en un nivel desfasado resultaría más acertado considerar que cualquier obra *manifiesta* determinado género y no que éste existe en dicha obra.

---

<sup>28</sup> Tres en el caso de Todorov: los aspectos verbales (“las frases concretas”, nivel que presenta dos grupos de problemas claramente diferenciados: los derivados del enunciado, “registros del habla”, y de la enunciación, o del “punto de vista”), sintácticos (nivel que “permite dar cuenta de las relaciones que mantienen entre sí las partes de la obra” y que pueden ser de tipo lógicas, temporales o espaciales) y semánticos (o temático) [Todorov, 1971:127-146].



Entre los principales autores que pueden ser adscritos a la *óptica teórica* dentro del terreno fílmico destacan Edward Buscombe y Rick Altman, autor que evolucionó posteriormente hacia la perspectiva historicista aunque sin abandonar la apoyatura lingüística. Sin embargo, en un primer momento reclamó la necesidad de elaborar una *aproximación semántico-sintáctica* al constatar que determinados autores ponderaban la definición de un género atendiendo exclusivamente a rasgos semánticos (para Mitry, un film sería un western si es una “película cuya acción, situada en el Oeste americano, se encuentra en consonancia con la atmósfera, los valores y las condiciones de existencia en el lejano Oeste entre 1840 y 1900”), mientras que otros lo hacían según criterios sintácticos (para Jim Kitses o John Cawelti, en cambio, el western se articula en torno a la dialéctica “Oeste como jardín y como desierto” según el primero, mientras que para el segundo lo hace en torno a un “héroe que permanece dividido entre dos sistemas de valores”<sup>29</sup>). Si el enfoque semántico tiene muy poco poder explicativo, es aplicable sin embargo a una enorme cantidad de films; por el contrario, el enfoque sintáctico *sacrifica* una aplicabilidad extensa a cambio de una mayor capacidad para aislar las estructuras específicas de un género determinado. De ahí que, afirmando al igual que Wellek y Warren la “naturaleza necesariamente dual de todo corpus genérico”, Altman propusiera la necesidad de abordar los dos niveles implicados.

Ahora bien, al destacar que no todas las películas se relacionan de la misma manera (y en el mismo grado) con el género al que pertenecen, Altman abría las puertas a una investigación de corte pragmático ampliando su preliminar propuesta: la configuración dual permitiría disponer de un método crítico para dar cuenta de la basculación de determinados textos a uno de los dos extremos del eje, facilitando el reconocimiento de las conexiones intergenéricas desatendidas por una teoría centrada en los valores sincrónicos. Y es precisamente al desentrañamiento de los mecanismos de evolución genérica que dedicaría su posterior *aproximación sintáctico-semántico-pragmática*, cuya hipótesis central consiste en que la formación de todo género tiene

---

<sup>29</sup> De ahí de la importancia de la frontera en cuanto escenario que funciona como “punto de encuentro entre la civilización y lo salvaje” [Cawelti, 1984:63].

lugar como un proceso de mestizaje en forma de creación de ciclos mediante dos procedimientos: o bien una estructura estable semántica evoluciona a través de nuevas formas sintácticas, o viceversa, una estructura sintáctica adopta una nueva configuración semántica. De esta manera, a un género estable (definido por Altman como sustantivo) se le añaden materiales adjetivos de carácter transgenéricos que acaban por cristalizar en un nuevo género sustantivo, que puede ser nuevamente “determinado” por otros materiales adjetivos en un proceso continuo [Altman, 2000].

### **1.2.2.- La perspectiva histórica.**

La apertura pragmática de Altman se sitúa de lleno en la *perspectiva historicista* que, a diferencia de la anterior, no entiende la clasificación genérica como una compartimentación fija y estática, sino como el desarrollo de estructuras dinámicas que evolucionan junto al contexto sociocultural en que se inscriben. Desde este punto de vista, los géneros son concebidos como “modulaciones” y no como “moldes”, que interactúan constantemente con otras formas genéricas:

“no existe en el cine tradición homogénea de iconografía fija o de forma regular; por todos lados hay previsión, es decir, ‘confusión’, reajustes, registro de variaciones, modulaciones...La historia de los géneros cinematográficos es una constante sucesión de variaciones que tienen lugar a velocidades variables, con encuentros, choques de frente, desapariciones, metamorfosis...” [Leutrat, 1998a:134]<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Unas mutaciones que se encuentran determinadas históricamente, y por tanto sometidas a las dinámicas y restricciones textuales, productivas y culturales; condición que abre las puertas a una investigación sensible a la función desempeñada por dichos parámetros y su incidencia ideológica. No en vano, como escribió Todorov, toda sociedad elige y codifica los actos que corresponden más exactamente a su ideología, de manera que “tanto la existencia de ciertos géneros en una sociedad, como su ausencia en otra, son reveladoras de esa ideología y nos permiten precisarla con mayor o menor exactitud. No es una casualidad que la epopeya sea posible en una época y la novela se oponga al héroe colectivo de aquélla; cada una de estas opciones depende del marco ideológico en el seno del cual se opera” [Todorov, 1988:39].

Por su parte, la denuncia ontológica de la teoría genérica de Schaeffer, lo sitúa como uno de los autores más preocupados por los procesos de transformación genérica. Así, sumándose a la opinión de Genette de incluir la noción genérica bajo la categoría de la *transtextualidad*<sup>31</sup>, diferenciaba entre *género* como categoría de clasificación *retrospectiva*, y *genericidad* en tanto que función textual, distinción decisiva a la hora de abordar el problema por cuanto “el estatuto epistemológico de estas dos categorías no es idéntico”. Si el género pertenece al campo de las categorías clasificatorias (establece un modelo de competencia por el que relaciona el texto concreto con el *texto ideal*, entendido como *algoritmo* o modelo de lectura prefijado por una norma metatextual), la *genericidad* debe ser analizada más como un remiendo textual, como “un juego de repeticiones, imitaciones, préstamos, etc., de un texto a otro, o a otros”<sup>32</sup> [Schaeffer, 1988:162].

Otra propuesta también radical es la de Jaques Derrida que, a partir de la existencia de una ley que obliga a la “pureza” del género (“desde que el género se anuncia, hay que respetar una norma, no se puede traspasar una línea limítrofe, no hay que arriesgarse a la impureza, la anomalía o la monstruosidad”), constató en *La loi du*

---

<sup>31</sup> Más concretamente de *architextualidad*, una de las cinco posibles clases de relación *transtextual*, definida por el narratólogo en un primer momento como “la relación de inclusión que une cada texto con los diversos tipos de discurso de los cuales resulta” [Genette, 1979: 88], y posteriormente como una “relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en *Poesías, Ensayos, Le roman de la Rose*, etc., o, más generalmente, subtítulos: la indicación *Novela, Relato, Poemas*, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica” [Genette, 1989: 13].

<sup>32</sup> De todas formas, salvando las distancias explicitadas por el propio Schaeffer y a pesar de evitar una misma terminología, existen importantes similitudes entre sus planteamientos y el formulado por la vía sistémica. Así ocurre, por ejemplo, con los términos género y genericidad: el primero, al ser una categoría clasificatoria (fija y estable aunque se establezca de manera retrospectiva), parece remitir a la definición de género teórico en Todorov, mientras que el segundo aludiría al género histórico. Más evidente incluso resulta cuando utiliza el término “armazón” (entendido como “la red de similitudes textuales -formales, narrativas y temáticas- que se teje entre los diversos textos”) en lugar de “estructura”; aparentemente no existen diferencias cualitativas en su uso. De hecho, al reconocer que no todas las similitudes textuales son pertinentes para el punto de vista genérico, ya está elaborando (aunque sea implícitamente) un cierto “modelo jerárquico” de los parámetros que constituyen la genericidad que es, por tanto, “externo” y metatextual.

*genre* la existencia simultánea de una contra-ley (*contre-loi*) que lo perturba y desborda constantemente [Derrida, 1986:251-287]. La operación repetitiva que constituye el fenómeno genérico (a través de la cita y el re-lato, *citation et re-cit*) se compensa entonces con su contrario, una repetición no idéntica que provoca impureza, corrupción, contaminación y disolución del género. Dos leyes inextricables, que están gobernadas por lo que el filósofo denominó *la ley de la ley del género*: “un principio de contaminación, una ley de la impureza, una economía del parásito” responsable de las modulaciones genéricas y del proceso inevitable de mezcolanza<sup>33</sup>.

Esta concepción dinámica del género, entronca con aquella *actitud historicista* en el terreno cinematográfico que, al amparo de los estudios sobre las formas populares de expresión desarrollados en los años 70 (entre las que el cine ocupaba una posición central), inauguró una vía analítica de corte sociocultural centrada en las relaciones público/film/industria. Desde este nuevo punto de vista, el género no se distingue exclusivamente por las características inherentes a las propias películas (estructuras y modelos compartidos) sino también por la cultura particular en que se desarrolla:

“el desarrollo, no sólo en los estudios culturales sino también en algunos otros campos como la antropología estructural, mitología y lingüística, sugieren la vital importancia de las convenciones culturales y formales en todo producto cinematográfico comercial. La importancia de esas convenciones es más pronunciada por supuesto en los films genéricos, en aquellos westerns, musicales y films de gangster en los que un tácito ‘contrato’ ha sido establecido a través de la relación recíproca estudio-audiencia” [Schatz, 1995:93].

---

<sup>33</sup> En el mismo sentido, Todorov cuestionó las posiciones crocianas de Maurice Blanchot (que defendía la superación genérica alcanzada con la literatura moderna) por la sencilla cuestión de que el hecho de que la obra desobedezca a su género no lo vuelve inexistente, al contrario, “y eso por una doble razón. En principio, porque la transgresión, para existir, necesita una ley, precisamente la que será transgredida. Podríamos ir más lejos. La norma no es visible -no vive- sino gracias a sus transgresiones” [Todorov, 1988:33].

El film pasaba a ser percibido entonces como un modelo de convenciones o conjunto de *fórmulas*<sup>34</sup> (narrativas, temáticas e iconográficas, pero también actorales: Ginger Rogers o Fred Astaire definieron el género musical, como Edward G. Robinson y James Cagney lo hicieron con el cine de gánsters de los años 30), que son fácilmente reconocibles mediante su presencia reiterativa en las pantallas. Es a través de la “conversación” virtual mantenida entre industria y público, situada en la base de lo que Metz denominó el *placer del género*<sup>35</sup> (mecanismo homeostático que regula las modulaciones genéricas mediante la dialéctica productiva repetición/variación<sup>36</sup>), como se refina gradualmente “la gramática del discurso cinematográfico” [Schatz, 1981:19] y la competencia genérica, entendida como el conjunto de reglas y restricciones que el espectador-lector debe conocer para distinguir la correcta adscripción de los textos.

Dos planteamientos diferentes mostraron un especial interés por los mecanismos sociológicos, culturales, económicos e ideológicos que determinan el fenómeno genérico. Por un lado desde la antropología, comenzaron a analizarse los vínculos y similitudes que existen entre el mito y el género en su común articulación de unos patrones narrativos *arquetípicos* que condensan los conflictos sociales. Puesto que el western presenta una serie de modelos de acción social en el contexto de instituciones económicas, escribió Wright, “es un mito en la misma medida que los mitos tribales de los antropólogos” aunque se sitúe en una sociedad industrial moderna

---

<sup>34</sup> Para Cawelty, “las historias fórmula como las de detectives, el western, la novela de seducción, el épica bíblica y otras, son estructuras de convenciones narrativas que llevan a cabo una variedad de funciones culturales en un sentido determinado” [Cawelty, 1984:60].

<sup>35</sup> Según Metz, “obras como esta procuran a sus espectadores, si conocen las reglas del juego, algunos de los placeres ‘estéticos’ más vivos que hay: placeres de complicidad, placeres de competencia, placeres micro-técnicos, placeres de comparaciones en campo cerrado” [Metz, 2002b:262].

<sup>36</sup> Un sugerente punto de vista en este sentido es el de David Bordwell que partiendo de la psicología de la percepción y las investigaciones de Gombrich, consideraba la comprensión narrativa del film como el resultado dinámico de la interrelación entre producción y asentimiento/refutación de los esquemas perceptivos y cognitivos espectatoriales. Las referencias transtextuales propias de lo genérico, ayudarían determinantemente en dicho proceso [Bordwell, 1996:30-40].

[Wright, 1977:187]<sup>37</sup>. Por otro lado, especialmente en el contexto teórico francés, tomó forma una nueva perspectiva analítica (adoptando los planteamientos marxistas desarrollados por Louis Althusser, con el mayo sesentaiochista de telón de fondo<sup>38</sup>), que concebía el texto fílmico como objeto ideológico (no sólo por lo que decía sino también por *lo que callaba*), y al cine como parte *pregnante* del sistema capitalista, sometido a sus apremios y contradicciones<sup>39</sup>. El cine, sobre todo el de Hollywood, resultaba ser el lugar idóneo para el análisis de la producción estético/cultural dominante, objeto necesitado de trabajos de *lectura* que pudieran desarrollar “una serie de procedimientos analíticos que designen y diferencien los contornos ideológicos de las prácticas textuales específicas dentro de la aparentemente monolítica corriente principal del cine” [Klinger, 1995:74]. El género, elemento privilegiado del imaginario de las clases populares, podría desempeñar entonces una función vital en la ocultación sistemática de los mecanismos de sometimiento social a través, sobre todo, de la imposición de temas y contenidos al espectador<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> Para Cawelty de igual modo, “género puede ser definido como un modelo estructural que encarna un modelo de vida universal o mito en los materiales del lenguaje” [Cawelty, 1984:57], mientras que para Thomas Sobchack, el film genérico “proporciona la experiencia de un mundo ordenado en una estructura esencialmente clásica (...); en la película de género el argumento es fijo, los caracteres definidos, el final satisfactoriamente predecible”. Es a partir de las diferencias entre “nuestro mundo y el mundo del género” (un mundo donde los problemas “pueden ser resueltos directamente, emocionalmente, en acción” [Sobchack, 1995:108]), que revisó el *dictum* aristotélico sobre la *catarsis*, concluyendo que los potenciales *purificadores* del film genérico desempeñan una función decisiva en el desplazamiento de las angustias vitales espectatoriales gracias a los mecanismos de *identificación* con los modelos representados, resolviendo “las tensiones entre las paradojas culturales y sociales, inherentes a la experiencia humana”.

<sup>38</sup> El cambio ideológico se hizo patente con la publicación del editorial “Cinema/ideología/crítica” en *Cahiers du Cinéma* en 1969 y los posteriores artículos de Comolli “Technique et ideologie” también en la publicación francesa.

<sup>39</sup> Así definía Guy Henebelle el cine hollywoodiense: “un conjunto de varios millares de films que descansan en códigos formales generadores de una alienación multiforme y a menudo sutil que constituye el principal aparato de la superestructura ideológica establecida por la clase dominante americana” [Henebelle, 1977:43].

<sup>40</sup> Para Guy Henebelle por ejemplo, el peplum remplazaba la lucha de clases “por los rumores de alcoba como motor de la historia” [Henebelle, 1977:70], la *comedia* musical privilegiaba “el lacado de la realidad y la idealización propicia al sueño”, el western cultivaba el individualismo y

Ahora bien, las limitaciones de las dos posturas fueron puestas de relieve pertinentemente por Altman al cuestionar la unidireccionalidad subyacente al proceso de instauración genérica. Si en la primera es el público quien, seleccionando y visualizando ciertas películas resulta determinante en la configuración del género, en la segunda, es considerado sencillamente como el pasivo receptor de las producciones impuestas por la industria. Por el contrario, el norteamericano abogaba por la instauración de una perspectiva que concibiera el género más como un problema próximo a la idea de una estrategia global discursiva; a una definición de los géneros *regida por la producción* (como corpus de textos que comparten un número suficiente de rasgos semánticos y sintácticos) le opuso una definición *regida por la recepción*. Para ello, propuso la superación del modelo sintáctico-semántico mediante el análisis pragmático del género, basado en la pugna entre los distintos “usuarios” implicados en el fenómeno genérico: productores (sinécdoque de la industria), críticos y “públicos”. Revisando y ampliando el clásico modelo comunicativo emisor/mensaje/receptor, otorgó un papel decisivo a la comunicación *lateral* entre los miembros de la comunidad de recepción (las *comunidades consteladas*); si la *discursividad primaria* que trata de la relación del espectador con el film, resulta importante en el proceso de configuración de las formas genéricas, más aún lo es aquella *discursividad secundaria* que trata de la relación entre los distintos grupos espectatoriales puestos en contacto mediante los fenómenos del club de fans, de las revistas específicas, etc.

### **1.3.- La herencia literaria.**

Teniendo en cuenta la posición central del género en la historia literaria, no es de extrañar que la teoría fílmica se volviera hacia unas metodologías y nomenclaturas aparentemente bien engrasadas y dispuestas para una problemática sentida como

---

la ilusión del *american dream*, el cine negro permitía la transgresión imaginaria de las prohibiciones sociales, o la ciencia ficción traducía los miedos y esperanzas espectatoriales.

común. No en vano, las principales cuestiones de la clasificación de las “especies” quedaron prácticamente definidas en la cultura occidental con *La República* de Platón y la decisiva aportación de la *Poética* de Aristóteles, punto de partida inexcusable de la teoría genérica hasta el punto de que para Miguel Garrido, ésta no sería más que “una vasta paráfrasis” de la propuesta del griego [Garrido, 1988:9].

Sin embargo, dicha herencia resultó bastante conflictiva ya que, si por un lado ofrecía una herramienta de contrastada legitimidad, por otro transfirió muchos de los problemas que habían quedado sin resolver en el terreno literario. En ese sentido, y como subrayó Gérard Genette en un texto clarificador al respecto (*géneros, tipos, modos* [Genette, 1988: 183-234]), el origen del alto grado de confusión que impera en la teoría literaria se localiza en la proyección retrospectiva de las poéticas modernas respecto a las categorizaciones clásicas de Aristóteles y Platón, que fueron sometidas a una serie de solapamientos, sustituciones, y sobre todo reducciones, que culminaron con la naturalización de las tres grandes formas (lírica, épica y dramática). De hecho, el principio clasificador del estagirita es ya de por sí una encrucijada de distintas categorías, “directamente unidas al mismo hecho de la representación: el objeto imitado (pregunta ¿qué?) y la manera de imitar (pregunta ¿cómo?)”<sup>41</sup> [Genette, 1988:189]; si la primera atiende a los valores temáticos (la representación de los personajes “mejores o peores que nosotros”), la segunda trata de una *situación de enunciación* (en el modo narrativo el poeta habla en su propio nombre, en el dramático son los personajes mismos los que hablan<sup>42</sup>). Sólo a partir del entrecruzamiento de las categorías de *objeto* (qué) y *modo* (cómo), singularizó el filósofo las cuatro grandes

---

<sup>41</sup> Junto a ellas estableció otra categoría, apenas destacada por Genette (pero que resulta de especial interés por cuanto atiende a la *materialidad expresiva* del género), que vendría definida *según los medios* con que se realiza la mimesis; es decir, por la utilización del ritmo, la melodía y/o el verso. En ese sentido, la diferenciación entre géneros no se establecería únicamente por la presencia o no de todas las materias expresivas, ya que aunque empleen los mismos medios, pueden hacerlo simultáneamente (caso de la poesía dítirámica, forma desaparecida en la actualidad) o por separado como en el caso de la tragedia y la comedia.

<sup>42</sup> Se produce así en Aristóteles respecto a Platón, una reducción de los tres modos o formas (*lexis*) del relato, puramente narrativo, mimético (dramático) y mixto (o alternado), a sólo dos, subsumiendo el último dentro del modo narrativo.



clases de imitación correspondientes a lo que conocemos como géneros (tragedia, epopeya, comedia y parodia).

Otra importante limitación de la herencia aristotélica reside en su restrictiva definición poética ya que, siguiendo básicamente los planteamientos de Platón, se centró exclusivamente en las formas narrativas. No en vano, sólo la poesía en verso imitativa<sup>43</sup> formaba parte de la esfera poética mientras que la imitación en prosa, el verso no imitativo o la prosa no imitativa (significativamente las formas que dominan la actualidad literaria), quedaban excluidas de su campo de investigación. Sin embargo, la estrecha tipología pronto resultó insuficiente para catalogar el despliegue de géneros como la poesía bucólica, la lírica, la sátira y en general, aquellos géneros en prosa que se afirmaron progresivamente en Roma, y más tarde en el Medievo y el Renacimiento. Es por ello que los autores que intentaron elevar las nuevas “especies” a la dignidad poética (sobre todo las que se englobaban dentro de la poesía no representativa o lírica) se vieron sometidos a la tesitura de elegir entre dos opciones; o bien violentaban el antiguo sistema introduciendo los géneros no contemplados en aquel, o bien los aceptaban como muestras genéricas *impuras*:

“la primera mantiene, ampliándolo un poco, el dogma clásico de la mimesis y se esfuerza en demostrar que este tipo de enunciados es también, a su manera, una “imitación”; la segunda, más radical, rompe con el dogma y proclama la igualdad, en lo que atañe a la dignidad poética, de una expresión no representativa” [Genette, 1988:202].

Las dos soluciones se encadenaron casi sin enfrentamiento hasta que al final, gracias a una subrepticia conversión de la categoría modal aristotélica en categoría genérica<sup>44</sup>, se impuso la idea de una alianza entre las formas consideradas menores o impuras que asentó definitivamente el “cajón de sastre” de la especie lírica. De esta

---

<sup>43</sup> Teniendo en cuenta que por imitación (*mimesis*) se entendía la representación de acciones humanas, ya fueran reales o ficticias.

<sup>44</sup> A pesar de las evidentes diferencias: si la segunda es de naturaleza estética, los modos son sencillamente “categorías que dependen de la lingüística, o más exactamente, de una antropología de la expresión verbal” [Genette, 1988:227].

manera, se estableció a mediados del s. XVI el conocido sistema triádico *lírico/épico/dramático* que, afianzándose en los siglos posteriores como “formas naturales”, redujo la teoría de los géneros a una disputa inerte entre la idea, más o menos flexible, del género como especie fija que debía atender a criterios de “decoro” y pureza (principio básico del clasicismo francés), y otra que avalaba la hibridación y la mezcolanza intergenérica (presente en el barroco pero más radicalmente en el romanticismo)<sup>45</sup>.

Todavía destacó Genette otro conflicto de especial interés para este trabajo, poniendo de relieve la reducción operada en la Poética aristotélica y su conversión *de facto* en una teoría de la tragedia al abandonar, por un lado, el estudio de los géneros inferiores (comedia y parodia), y arrinconar por otro a la epopeya, género narrativo superior. Entre los motivos de la marginación de esta última, se sitúan la predilección por la forma dramática ya anotada por Platón, la valoración positiva del criterio de *unidad* (acción y temporal; a diferencia de la epopeya, la tragedia transcurre en un solo día), una mayor variedad formal por el empleo de distintos metros y materias (música y espectáculo) y la tragedia y, decisivo en la cuestión que nos atañe, una *superioridad temática* del objeto trágico. En efecto, los criterios que terminan por definir la tragedia (imitación hecha por personajes en acción que “a través de la compasión y el terror lleva a término la expurgación de tales pasiones” [Aristóteles, 2000:45]), parecen admitir la posibilidad de que el tema trágico desborde la categoría de *modo*, pudiendo

---

<sup>45</sup> En ese sentido, la taxonomía propuesta por Brunetière en la última década del s. XIX, arropada por el modelo evolutivo de Darwin y el sistema de nomenclatura binomial de Linneo, supuso un último intento por establecer las bases naturales de los géneros concibiéndolos, no como categorías abstraídas, sino como entidades existentes. Brunetière creía en ellos como especies biológicas (los géneros nacen, crecen, envejecen y mueren o se transforman), elaborando una teoría “cuasi-biológica” [Wellek, 1969:284] que fue profusamente refutada por Benedetto Croce, autor que en su rotunda negación del fenómeno genérico al considerar que la auténtica obra de arte desborda los límites impuestos por la taxonomía genérica [Croce, 1969:122], debe ser considerado como el punto de inflexión entre las teorías clásicas dominadas por la normatividad, y aquellas que durante la primera mitad del s. XX y bajo el empuje lingüístico y estructuralista (desarrollando ciertas premisas apuntadas por el formalismo ruso, punto de partida de la moderna poética), adquirió una configuración más formalista que sacudió profundamente los cimientos sobre los que se asentaba el análisis genérico.

ser confiado también a la narración sin que, por ello, llegue a convertirse en tema épico. Una opción que sugiere la existencia de “parte de lo trágico fuera de la tragedia, al igual que hay, seguramente, tragedias sin el sentimiento de lo trágico, o en cualquier caso, menos trágicas que otras” [Genette, 1988:195], y que confirma la existencia de dos realidades en la definición de las categorías: una es propiamente genérica (modal y temática al mismo tiempo), mientras que la otra es puramente temática y de “índole más bien antropológica que poética: se trata de lo *trágico*, es decir, el sentimiento de la ironía del destino, o de la crueldad de los Dioses” [Genette, 1988:196]. Dicha indistinción inauguró una dañina permeabilidad entre el sentido amplio y estricto del término que, atravesando la historia de la teoría literaria, ha pasado a formar parte del debate genérico fílmico como se observa en el melodrama<sup>46</sup>. La capilaridad de la compleja y escurridiza categoría en el cine<sup>47</sup>, que favorece la utilización de la adjetivación (“lo melodramático”<sup>48</sup>) frente a su denominación nominal, “género melodrama”, expone con nitidez la porosidad existente entre las dos realidades

---

<sup>46</sup> De larga tradición y uso, el término comienza a utilizarse en los albores de la revolución francesa sufriendo posteriormente diversas evoluciones semánticas hasta su tardía consolidación en el terreno cinematográfico. Pérez Rubio ha sintetizado eficazmente dicho proceso: “en su origen, el melodrama era una pieza teatral con música; después se asoció a un texto plagado de efectos pictóricos (el *pictorial mode of narration* con que se vinculó el género a lo largo del s. XIX) y sonoros; para terminar, se instaló en el cine y la televisión, con su peculiar forma de ecléctica combinación de imagen dinámica, palabra escrita y oral, gestos y movimientos, música y decorado” [Pérez Rubio, 2004:27].

<sup>47</sup> El ejercicio realizado por Jacques Goimard con el sugerente título *La rose des genres*, resulta sumamente explícito; tras seleccionar 52 películas norteamericanas producidas entre 1935 y 1945 (de un total de 500), y además de constatar la existencia de numerosos géneros mixtos, llegaba a la conclusión de la innegable centralidad del melodrama a cuyo influjo únicamente escapaban el film de propaganda (“que no es un género hollywoodiense sino -pentagonal-”) y la comedia bufona (que sería al resto del cine de Hollywood “lo que el circo es al teatro”), [Goimard, 1977:34-39].

<sup>48</sup> Para Javier Marzal, “sistema de procedimientos textuales en la que podemos identificar una serie de estructuras de reconocimiento: iconográficas, actanciales, espaciales, narrativas y musicales” [Marzal, 1996:9].

categorías anotadas por Genette, así como una hipertrofia temática en la valoración genérica que ha influido determinantemente en el debate teórico<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Y es que en realidad el melodrama, o lo melodramático, parece acercarse más a la noción de *archigénero*, categoría que incluye jerárquicamente otros géneros empíricos y cuyos criterios de definición suponen también, como expuso Genette, un elemento temático que supera la descripción puramente formal [Genette, 1988:228].

## Cap 2.- DEPENDENCIA SEMÁNTICA E ICONOGRAFÍA GENÉRICA

Aunque la *óptica teórica* y la *perspectiva historicista* anteriormente esbozadas presentan importantes divergencias, manifiestan sin embargo una común limitación analítica que deriva en última instancia, como se intentará poner de relieve en el siguiente capítulo, de la supuesta lingüísticidad del objeto fílmico. Una concepción que, lejos de ser exclusiva del análisis fílmico de raigambre semiótico, es característica común de la práctica totalidad de las investigaciones llevadas a cabo en torno a los objetos estéticos como anotó Omar Calabrese. Existen numerosos paralelismos entre los presupuestos teóricos de la “crítica artística presemiótica” de Aby Warburg (en los orígenes de la iconografía moderna) y las primeras investigaciones de lingüística tipológica, hasta el punto de que la historia del arte, en cuanto disciplina humanística, “está fuertemente empeñada, desde sus orígenes, en estudiar las imágenes *en cuanto lenguaje*. (...) En efecto, los fenómenos expresivos son estudiados como *representaciones* de un significado, y, aunque no es exactamente así, como las lenguas naturales” [Calabrese, 2004:26-27].

### 2.1.- El film como estructura forma/contenido.

Entre las principales consecuencias de la analogía lingüística destaca la caracterización del film como estructura binaria, condición asumida en su integridad por el debate genérico bajo diversas denominaciones que abarcan la articulación sintáctico/semántica de Altman (aplicada desde una perspectiva discursiva), el modelo forma interior/forma exterior de Buscombe o, más habitual en la terminología crítica, el par forma/contenido, designación heredada del ámbito artístico y que, a pesar de su

larga tradición, no oculta la persistente ambigüedad que ha pasado a formar parte también de su uso cinematográfico. Una indeterminación derivada de la ambivalencia del término *forma*<sup>50</sup> que, equiparándose con el significante fílmico (mientras que el contenido se iguala al significado), reúne en una sola pareja conceptual aquellas dos distinciones metodológicas independientes propuestas en la lingüística desde Saussure, el par *significante/significado* (primera segmentación del *continuum* expresivo) y la instituida entre *forma/sustancia*. Una imprecisión no exenta de graves consecuencias si se acepta con Hjelmslev que el primer par resulta insuficiente para definir incluso a las lenguas naturales; sólo desde la aceptación de la existencia en el plano de la expresión de una *sustancia* y una *forma*, y una *sustancia* y una *forma* en el plano del contenido, se puede abordar correctamente la función sígnica. Por el contrario, la errónea superposición de las dos categorías propicia que *forma* se oponga al *significado* y no a otro término que designe claramente al *significante*<sup>51</sup>, induciendo a una contaminación que contiene

“la sugerencia latente de una especie de parentesco privilegiado entre los hechos de significante y los hechos de forma por una parte, y los hechos de significado y los hechos de sustancia por otra: se da ahí, como en suspenso, la idea de que el significante tendría una forma -¿o es forma?- mientras que el significado no tendría

---

<sup>50</sup> Término de extrema complejidad como analizó Tatarkiewicz, cuya aparición en la época romana substituyendo dos vocablos griegos (uno hacía referencia a las *formas visibles* y el otro a las *formas conceptuales*), contribuyó a la variedad de significados que fue adoptando a lo largo de la historia: mientras que en las artes visuales prevaleció durante siglos la concepción de forma como *disposición entre las partes* (siendo su contrario estructural los elementos aislados), en las artes verbales y desde el momento en que los antiguos sofistas distinguieron entre “el sonido de las palabras” y su “contenido específico”, arraigó la noción de *forma* como *apariencia de las cosas* (es decir, como sinónimo del plano *significante* siendo definido por tanto, por su oposición al significado). Finalmente con la consolidación estética como espacio teórico autónomo, las dos acepciones confluyeron en el terreno visual empleándose habitualmente de manera bivalente y equívoca: “la frase -Sólo la forma es importante en arte— daba a entender, primero, que sólo la apariencia (no el contenido) es importante, segundo, que dentro de la apariencia sólo la disposición lo es” [Tatarkiewicz, 2002:265].

<sup>51</sup> Y viceversa, que *forma* no se oponga a un término que defina claramente a la *sustancia* sino al contenido.

forma alguna; y también de que el significado tendría una sustancia -¿o es sustancia?- mientras que el significante no la tendría” [Metz, 2002b:110].

Las repercusiones en el análisis fílmico son importantes ya que la mayoría de estudios que se proponen abordar el “contenido” del film, tratan únicamente de la *sustancia del contenido*, “enumeración o evocación más o menos informe de los problemas humanos o sociales planteados por el filme, así como de su importancia intrínseca, sin un examen serio de la forma específica que el filme estudiado confiere a esos problemas” [Metz, 2002b:112]. Un desplazamiento que se ha dejado sentir también en la discusión sobre los géneros; la dependencia en el debate teórico de los significados denunciada por Marzal<sup>52</sup>, aparece en realidad como dependencia del *contenido sustancial*, principio rector de todo intento de modelización genérica de procedencia inductiva que al no tener en cuenta *cómo se dice eso que se dice* (ni mucho menos *cómo se construye eso que se ve y se oye*), se muestra incapaz de superar el nivel del *mensaje* fílmico.

Pero sobre la equívoca equiparación *forma/significante*, se superpone además la arraigada analogía entre *significante* y *lo que vemos en pantalla*, movimiento que clausura un controvertido silogismo por el que la imagen se convierte en el plano de la expresión, correlato estructural del significado del film. Una suposición que, desentendiéndose de otros procedimientos de analizar la imagen en términos más formales, sitúa lo iconográfico en el centro de la disputa genérica, duplicando la dependencia “sustancialista” al no reconocer que *lo que vemos en pantalla*, no quiere decir otra cosa que lo que *significa verbalmente* eso que vemos; la iconografía no es el término recíproco del significado en relación de solidaridad, condición necesaria en la configuración de una estructura, sino el componente figurativo del mismo, también forma parte del *contenido sustancial*.

---

<sup>52</sup> Para el autor uno de los dos elementos compartidos por los primeros estudios sobre el género cinematográfico (el otro sería la aceptación del género como algo casi “natural” y “por tanto, con un claro status ontológico”) sería el de la consideración del texto fílmico como estructura forma/contenido, concepción “que atiende exclusivamente al significado como único criterio para establecer diferencias entre los films y para agruparlos en diversos géneros” [Marzal, 1996:12].

La propuesta genérica de Edward Buscombe, que adoptó los planteamientos sistémicos literarios de Welles y Warren, ilustra las limitaciones de la errónea equiparación *forma/significante/con lo que vemos en pantalla*. Si en un principio reconocía la dificultad de localizar los “equivalentes cinemáticos” de la forma exterior literaria, finalmente los situó en *lo que vemos en pantalla*<sup>53</sup>, de manera que el escenario (*setting*), las vestimentas (*clothes*), algunos utensilios específicos (*tools of the trade*, habitualmente armas aunque en géneros como el western, también los caballos por cuanto “desempeñan una importante función simbólica”) y, finalmente, “un gran grupo de objetos físicos misceláneos que se repiten logrando, por ello, una función formal”<sup>54</sup>, configuraban la aparente estructura formal desde la que descubrir la *forma interior* del género, fácilmente identificable en el caso del western. Teniendo en cuenta la reiterada presencia de escenarios naturales, es probable que cualquier película que participe en el género construya historias acerca de la oposición entre “el hombre y la naturaleza y el establecimiento de la civilización”. De igual modo, contemplando la ropa “agresivamente masculina, sexy y viril” de los personajes, se pueden rastrear algunos rasgos del carácter del héroe cowboy: taciturno, duro, autosuficiente, etc.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Desde el momento en que tratamos con un medio visual, “debemos buscar nuestros criterios definitorios en lo que actualmente estamos viendo en pantalla” [Buscombe, 1995: 11-25].

<sup>54</sup> Es el caso del tren, las carretas e incluso algo sorprendentemente, los indios, porque “a pesar de las actitudes más liberales de últimos años siguen siendo importantes sobre todo, no como colectivo por derecho propio, sino como parte integrante del escenario”.

<sup>55</sup> A pesar del éxito de la formulación de Buscombe y su aparente capacidad operativa, la insatisfacción originada por la confusa aplicación genérica del modelo forma/contenido (así como las complejas relaciones establecidas con el valor iconográfico de la imagen, que es en el fondo a lo que se refiere Buscombe), comenzó a hacerse evidente en el transcurso de la década. Colin McArthur por ejemplo, abogaba por la superación de la estructura dual mediante la incorporación de la noción de acontecimiento *pro-filmico*, “(él mismo una colección de signos-eventos), el cual se organiza sin otra razón que la de obrar sobre los códigos del cine (las funciones de la cámara, la iluminación, el corte, el sonido, el color) en el proceso de realización cinematográfica” (Colin McArthur; texto sin publicar. Citado en [Neale, 1983:11-13]). Para Neale por el contrario, el principal problema residía en que el par forma/contenido suele ser comprendido como una *oposición dicotómica* de los términos en lugar de hacerlo como una relación dialéctica, error que descansaba en una concepción de los textos y sistemas textuales como “productos en lugar de



## 2.2.- La centralidad semántica en el análisis genérico.

La dependencia “sustancialista” que atenaza a la teoría genérica resulta evidente en la práctica inexistencia de propuestas que no discutan el género en “términos temáticos” [McArthur, 1972:20], o términos de contenido como corrobora la definición de Jean-Pierre Coursodon:

“un género se caracteriza, entre otras cosas y quizás antes que nada, por el grado, variable pero siempre alto, de especialización de su contenido narrativo; especialización generalmente anunciada por el nombre que designa el género en cuestión: una película de guerra trata de conflictos militares, una película policíaca de actividades criminales y policíacas...” [Coursodon, 1996: 227]<sup>56</sup>.

Sin duda, uno de los primeros inconvenientes en la necesaria superación de dicha dependencia, consiste en la dificultad de aislar nítidamente los dos términos de la estructura dual, problema que afecta también al debate literario y contra el que se enfrentaron Barthes y Todorov. El primero, tuvo que admitir que la relación entre los distintos niveles de descripción en el análisis estructural del relato es jerárquica e integradora, siendo necesario que “el sentido sea desde el primer momento el criterio de la unidad” incluso entre las unidades de un mismo nivel [Barthes, 1970:16]. El segundo, reconoció igualmente que el límite entre lo sintáctico y lo semántico resultaba tan ambiguo como en la lingüística (donde existen categorías como

---

como procesos de producción” [Neale, 1983:13]. Es por ello que resulta necesario, escribió, una mayor especificación teórica de los mecanismos de reproducción no idéntica que atiendan tanto al nivel de los textos genéricos como al de los sistemas genéricos en general; sólo así pueden ser especificados la función de las convenciones genéricas o la naturaleza, lugar y función que debe desempeñar la iconografía en los géneros.

<sup>56</sup> De igual modo, Schatz consideraba el modelo formal que estructura todo género como “un claro grupo de modelos narrativos, temáticos e iconográficos que se han refinado a través de la exhibición y familiaridad dentro de sistemas de expectativas razonablemente bien definidas” [Schatz, 1995:93]. Más próximo geográficamente pero igualmente explícita, es la opinión de Luis Hueso para el que “la base última sobre la que se asienta un género es el núcleo temático” [Hueso, 1971:32].

“animado-inanimado” o “enumerable-innumerable” que “pertenecen al mismo tiempo a la sintaxis y a la semántica” [Todorov, 1971:144]), estableciendo al final una distinción de tipo *relacional*, no categórica, con los elementos situados sobre un eje que iría de lo sintáctico a lo semántico (y viceversa): la función/verbo “dañar” por ejemplo, conservaría un aspecto esencialmente sintáctico en comparación con verbos/funciones como “encarcelar”, “matar” o “violar” que, a su vez, presentan un carácter marcadamente sintáctico en relación a “colgar”, “degollar”, “fusilar”, etc.

Por su parte, en el campo de los géneros cinematográficos, Altman también constató la dificultad de situar la “frontera exacta” entre los dos planos, alzando finalmente la línea divisoria en la “distinción entre los elementos primarios, lingüísticos, que constituyen todos los textos y los significados textuales secundarios que en ocasiones se construyen en virtud de los nexos sintácticos establecidos entre elementos primarios” [Altman, 2000:303]. Si los primeros pertenecen al nivel semántico, los segundos, en cuanto ponen en relación sintagmática los elementos semánticos, formarían parte del ámbito sintáctico. Así por ejemplo, si en el western el caballo significa (lingüísticamente) “animal que sirve como medio de locomoción”, en su oposición al automóvil o la locomotora se refuerza el sentido orgánico, no mecánico, del término caballo. Transferido entonces desde el paradigma “medio de locomoción” al paradigma “transporte preindustrial a punto de caer en desuso”, el concepto caballo alcanza el nivel textual o sintáctico.

Ahora bien, los problemas que surgen de una articulación de este tipo resultan evidentes: ¿qué ocurre con la función sintáctica del caballo cuando se mantiene en el paradigma “medio de locomoción” como ocurre en numerosos westerns?, ¿deja de resultar pertinente en la configuración del género por no alcanzar el nivel de los significados textuales o, por el contrario, puede establecer nuevos vínculos sintácticos sin abandonar el ámbito del género (como ocurre en los westerns de cuatreros donde el caballo se transforma en objeto de intercambio)? Complejas cuestiones que el norteamericano se mostró incapaz de responder en su posterior reelaboración, reconociendo la circularidad del modelo. Con la incorporación de los valores pragmáticos, se conformó con sustituir el problema de la correlación entre el campo semántico y el campo sintáctico dentro de los textos, por el de la relación entre géneros

sustantivos y géneros adjetivos que son concebidos como categorías que se combinan y desplazan en un proceso sin principio ni fin.

En el fondo, la irresolubilidad del dilema sintáctico/semántico reside sencillamente como afirmó Joseph Courtés, en que “la categorización sintáctica es de orden semántico” [Courtés, 1997:289]. En efecto, tanto las sintaxis como la semántica se encuentran en estrecha relación dando cuenta, cada una por su lado, del plano del contenido en el nivel *de los significados primarios* (aquel que corresponde al “mínimo de comprensión efectiva” para cualquier lector-espectador *normal*). Las dos se ocupan de la significación aunque existe, eso sí, un rasgo diferencial que impide su confusión: el nivel semántico parece considerar una organización de tipo paradigmático (caracterizada por la relación “o...o”), mientras que el sintáctico sería del orden sintagmático (relación “y...y”); si en el primero se establece una relación simétrica entre los elementos, en el segundo es una relación *orientada*. Lo que opone en última instancia los dos niveles no es por tanto, como había intuido Todorov, un contenido particular sino un tipo de relación, consideración que cuestiona drásticamente la operatividad del modelo ya que, desde este punto de vista, *cualquier* material puede ser enfocado tanto desde un punto de vista paradigmático (es decir, semántico) como sintagmático (o sintáctico)<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Es lo que ocurre con el caballo de Altman. Por un lado, en cuanto “medio de locomoción”, forma parte en realidad de los significados textuales y está por tanto cargado semánticamente por su adscripción al western (en cualquier otro género podría asumir perfectamente el significado “fuerza de tracción animal”; de hecho, un significado lingüístico en sentido estricto sería más bien el que ofrece un diccionario del tipo “mamífero del orden de los perisodáctilos, solípedo, de cuello y cola poblados de cerdas largas y abundantes, que se domestica fácilmente y es de los más útiles al hombre”). Por otro lado, el significado textual del caballo se constituye por su *oposición* a otros medios de locomoción *mecánicos* (como el tren, denominado significativamente *caballo de hierro*), de manera que instituye una organización simétrica que es ya paradigmática y de orden semántico.

## 2.3.- Iconografía.

La centralidad iconográfica en el debate genérico no ha impedido sin embargo la indeterminación del término. Empleado de manera heterogénea y confusa, ocupando según autores los distintos niveles del sentido descritos por Panofsky (*pre-iconográfico, iconográfico, iconológico*)<sup>58</sup>, ha llegado a superar incluso en más de una ocasión la esfera sensorial que a priori le es específica. Una ambigüedad que descansa en la errónea identificación de la iconografía con el plano significativo cuando en realidad se *inclina en la dirección del significado* (y, más concretamente como se ha visto, hacia el significado sustancial)<sup>59</sup>. La iconografía, como escribió claramente Panofsky, es la “rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma” [Panofsky, 2004:45]. Sólo en la

---

<sup>58</sup> El nivel de *significación primaria* consiste en la operación de captación y reconocimiento de lo que vemos gracias a la experiencia práctica (es el universo de los “signos”, de los motivos artísticos, del que se ocupa el análisis *pre-iconográfico* de la obra de arte; principal sentido adoptado por el término en el terreno genérico fílmico). El segundo, correlato de *forma* en sentido estricto para Panofsky, es el asunto o *significación secundaria o convencional* que depende del “reconocimiento” de los motivos escenificados (cuando se advierte que una figura masculina provista de un cuchillo representa a San Bartolomé o que un grupo de trece figuras sentadas alrededor de una mesa en una determinada disposición representa la Última Cena) e implica por tanto otros *saberes culturalmente codificados* (nivel propiamente iconográfico, dedicado a analizar el “universo de los temas o conceptos específicos manifiestos en imágenes, historias y alegorías” [Panofsky, 2004:48], a partir de relación entre los motivos artísticos y dichos temas). Por último, en el vértice de la pirámide se encuentra la *significación intrínseca o contenido* (nivel iconológico), aprehendida mediante la investigación de aquellos principios “subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra” [Panofsky, 2004:49] y que remite al universo de los valores simbólicos.

<sup>59</sup> Algo que ya anotó McArthur, uno de los escasos autores que han cuestionado el estatuto de la iconografía genérica junto a Neale: “parece claro que la noción de iconografía en la historia del arte ha sido aplicada de manera un tanto cruda, sin ningún respeto por los problemas generados por la especificidad del cine. Por ejemplo, una simple noción del arte como forma y contenido subyace en la mayoría de escritos sobre iconografía en historia del arte, con el iconógrafo inclinándose en la dirección del contenido” Citado en [Neale, 2000:16].

medida en que la forma afecte a una posible valoración simbólica de la imagen, entra a formar parte de la investigación iconográfica o, más concretamente, iconológica. Es lo que ocurre con la instauración de la *perspectiva artificialis* en el Renacimiento o las modulaciones compositivas pictóricas, que no devienen relevantes por los cambios *estructurales* que originan en la imagen sino porque ponen de manifiesto, en cuanto síntomas de algo distinto (la mentalidad de una época, de una clase social), una nueva concepción de la visión y el mundo<sup>60</sup>.

### 2.3.1.- Iconografía y pintura.

Para comprender mejor la ambigua funcionalidad de la iconografía en el debate genérico, merece la pena retroceder en el tiempo y revisar el concepto tal y como surgió (fruto de la conjunción de los términos: *eikon* –imagen- y *gràphein* – descripción-), y se desarrolló en la historia del arte. En ese sentido, resulta conocido que los orígenes de la doctrina iconográfica se sitúan en las emblemáticas, mitografías y libros de símbolos que surgieron en la Antigüedad, pervivieron en la Edad Media aunque de manera más bien subterránea y tangencial, reapareciendo con fuerza durante el Renacimiento tardío en el Norte de Italia. Un resurgimiento íntimamente relacionado con el profundo interés de la época por los vestigios del pasado; embarcado el espíritu humanista en la hermenéutica de aquella Antigüedad erigida en el modelo a seguir, se realizaron numerosos y sistemáticos estudios sobre numismática, epigrafía y mitografías que, bajo la forma del Anticuariado

---

<sup>60</sup> Ejemplar resulta el caso de la evolución operada en la representación de la Natividad durante los siglos XIV y XV; si tradicionalmente la virgen aparecía recostada sobre un lecho o diván, empezó a ser habitual en este momento su presentación de rodillas ante el niño, en actitud de adoración. Un cambio que desde el punto de vista de la composición supone sencillamente la sustitución de un esquema triangular por otro rectangular pero que, *desde el punto de vista iconográfico*, supuso “la introducción de un tema nuevo, que formularon en sus textos autores como el Pseudo-Buenaventura y santa Brígida” y que “revela una nueva actitud emocional característica de las últimas fases de la Edad Media” [Panofsky, 2004:49].

principalmente, se dedicaron al desciframiento de los significados *ocultos* en las imágenes de los grandes maestros clásicos<sup>61</sup>. Además, la extendida afición del s. XV por los jeroglíficos y en general, el asombroso florecimiento de nuevas tipologías artísticas que combinaban el *ars pictoria* con el *ars poetica* (una misma idea era expresada *doblemente* en palabra e imagen), ayudaron a configurar una manera de *pensar* la imagen en términos estrictamente retóricos: el cuadro podía (y debía) *leerse* mediante la correcta interpretación de los códigos simbólicos puestos en juego (una imagen *significa* tal virtud, un Dios se representa en determinada postura, con determinados rasgos, atributos, gama cromática, etc)<sup>62</sup>, proyecto que no por casualidad, como recordó Tatarkiewicz, encajaba perfectamente con el espíritu renacentista que

“pensaba alegóricamente, siendo común la convicción de que toda cosa puede expresarse a través de un signo, una palabra, una noción, una enseña o un emblema. Y que cada idea y cada concepto, hasta el más abstracto, puede además representarse con una imagen. Si cada cosa es una alegoría, para cada cosa puede encontrarse una alegoría” [Tatarkiewicz, 2004:281]<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> Unos manuales que alcanzaron una enorme popularidad como diccionario para artistas, eruditos y público en general, resultando decisiva en la configuración de la imaginería religiosa renacentista hasta el punto de que Winckelmann consideró la iconología de Ripa como el “Evangelio del artista”. Citado en [Tatarkiewicz, 2004:285].

<sup>62</sup> Ahora bien, conviene destacar que lejos de ser considerada un producto libre de la fantasía y la imaginación, la emblemática, la mitografía o la simbología, sólo podían existir con la adopción de alegorías fijas y estables bajo el amparo de la autoridad antigua. No se inventaban los emblemas ni las personificaciones iconológicas, sino que se buscaban en los autores clásicos evitando así el desvarío, lo espontáneo o lo *idialectal*; la sanción cultural se erigía en el garante último del *correcto* sentido de las imágenes que establecían una relación de univocidad con el texto al que hacían referencia.

<sup>63</sup> Relevante en ese sentido fue la exitosa *Iconología* de Cesare Ripa (aparecida en Roma en 1593), cuya intencionalidad era expuesta claramente en el Proemio: “dejando pues a un lado las Imágenes de las que se sirve el Orador y aquellas otras de las que trata Aristóteles en el tercer libro de su Retórica, diré sólo de las que son propias de los Pintores y de todos cuantos mediante el color o por cualquier otro medio visible *intentan representar algo diferente de lo que a primera vista aparece*”. El subrayado es mío, [Ripa, 1987:45].

Momento decisivo en la historia de lo visual en occidente como analizó Lyotard, tal fue la nueva función de la imagen en la doctrina y la pedagogía pictórica con la fractura renacentista y la constitución del *discurso del saber*, que es el discurso del texto: se permite la imagen con tal de que *hable claro*, con tal de que lo sensato (el contenido) se erija en el garante de la inteligibilidad del discurso pictórico. El significado deja de *escribirse* en la imagen como ocurriera en la representación medieval para ser expulsado fuera de ella como *significado designado*, como el objeto que representa (y que es invariablemente, la divinidad: *vemos* un grupo de trece personajes alrededor de una mesa, *sabemos* que son Jesucristo y los apóstoles). Un cambio de estatuto que atañe sustancialmente a la relación de la figura con su soporte y el espacio en que se organiza: la *consolidación de la superficie* gótica y la representación de la figura como un sistema de zonas bidimensionales delimitadas claramente por líneas, dio paso a la proyección en profundidad de los cuerpos renacentistas. Desde Giotto y Massacio, la imagen opera hacia la constitución de una extensión tridimensional habitada por volúmenes que se extienden más allá de un soporte que se deshace, *dejando ver* un espacio infinito y homogéneo<sup>64</sup>. Es precisamente en la desaparición del soporte donde se gestó la revolución renacentista y la funcionalización sónica de una imagen que, en cuanto *aliquid stat pro aliquo*, pasó a desempeñar una paradójica función; vehículo de unos significados que son vertidos sobre ella, *incluye un olvido de sí misma en beneficio del significado*. Así, sometida a la condición de mensaje, la imagen quedó reducida a no ser otra cosa parafraseando a Derrida, *que la representación del habla*, transitividad por la que cumple

---

<sup>64</sup> Una ventana abierta al mundo que alcanzará también su clausura textual con la formulación de la *perspectiva*, sistema de reglas que prescriben la correcta *escritura* de lo visible (enseñar a *escribir* los rastros dejados por el objeto designado en el cristal, escribiría Lyotard, será la principal función de la caja de Brunelleschi y el tratado albertiano: “en tanto que ‘transparencia’, abre la mirada sobre una escena colocada fuera del alcance y señala el objeto perdido; en tanto que superficie que hay que tratar plásticamente, somete la escenografía de esa escena a una geometría estricta. Esta geometría es la escritura de la escena, está trazada sobre el soporte” [Lyotard, 1979:205]).

esencialmente la misma función que el signo lingüístico que no vale por su condición material, sino por lo que significa<sup>65</sup>.

Es a partir de este decisivo movimiento que se instituyó precisamente una forma de *pensar* la imagen que agota su cometido en su *lectura*<sup>66</sup>, en el desmenuzamiento de los contenidos sustanciales inscritos *detrás* de su superficie, origen de esa prioridad de la historia del arte por comprender las imágenes como lenguaje que anotó Calabrese, así como de la centralidad iconográfica en el debate genérico. Apoyada en una “indisociabilidad de lo visible y de lo nombrable como origen del sentido” [Marin, 1978:34], la labor del analista desde esta perspectiva consiste en escrutar el cuadro, la pantalla, como un espacio signifiante que puede ser *descrito* mediante el análisis de las mínimas unidades *significativas* que la componen (el criterio viene determinado porque pueden ser *nombrados*<sup>67</sup>, es el caso de las figuras) para describir, posteriormente, las relaciones jerárquicas que determinan los distintos niveles de referencia (de significados) puestos en juego.

---

<sup>65</sup> En cuanto reconocemos el sentido del texto, el grafismo se desvanece; al igual que ocurre con la imagen, que se construye de modo “que no detenga la mirada en su opacidad de signifiante plástico, sino que induzca directamente al reconocimiento de lo que representa” [Lyotard, 1979:181].

<sup>66</sup> Actitud que, lejos de agotarse en la pintura figurativa, se aprecia también en aquellas propuestas que valoran los significados (verbales o cuasi-verbales) de una imagen sin referente: la pintura abstracta. Es el caso (emblemático pero no el único) de un autor como Wladimir Kandinski que en su obra escrita (en *De lo espiritual en el arte* pero, sobre todo, en *Punto y Línea sobre el plano*) planteaba la necesidad de una sistematización de los elementos gráficos básicos de manera que a partir de su yuxtaposición se infirieran determinados *significados expresivos*.

<sup>67</sup> “No hay sentido más que nombrado y el mundo de los significados no es otro que el del lenguaje. Percibir lo que una sustancia significa, es fatalmente recurrir al desglose de la lengua”, [Marin, 1978:34].



### 2.3.2.- Iconografía y género cinematográfico.

La aparición del instrumental iconográfico en la discusión cinematográfica en los años 60<sup>68</sup>, debe ser analizado a la luz de los encendidos debates del periodo en torno al *auterism*. Si el cine de *auteur* era fruto de la expresión personal del *metteur en scene* y la obra de directores como Alfred Hitchcock, John Ford o John Houston se mostraban irreductibles a aquellos moldes, normas y etiquetas del denominado cine popular, la iconografía tal vez podría mediar entre los dos extremos. Eso es al menos lo que opinaba Lawrence Alloway, introductor de las metodologías y argumentaciones de Panofsky<sup>69</sup>, que lamentaba la excesiva atención prestada por la crítica a la idea de

---

<sup>68</sup> La escasa atención prestada por Panofsky al medio cinematográfico no ha ayudado precisamente a la univocidad del término en su nueva andadura. Existe de todos modos un interesante texto al respecto (*El estilo y el medio en la imagen cinematográfica*, aparecido en 1937 y por tanto, anterior a la constitución del género como problema teórico), al que llamativamente ninguno de los autores interesados en la aplicación fílmica de la iconografía ha prestado atención. En él, el teórico alemán destacó la importante labor de la iconografía durante los primeros años del nuevo medio en la *configuración lingüística* del film como *medio de clarificación* que, ayudando a definir los tipos y motivos simbólicos, posibilitaban la *legibilidad* de los contenidos inscritos en el film. Si un evidente medio explicativo fue la utilización de rótulos e intertítulos (“sorprendentes equivalentes de los *tituli* y pergaminos medievales”) otro más discreto pero no menos efectivo, consistió en “la introducción de una iconografía fija que desde el principio informaba al espectador sobre los hechos fundamentales y los personajes, del mismo modo que las dos damas detrás del emperador, cuando portaban respectivamente una espada y una cruz, indicaban específicamente la fuerza y la fe. Surgieron entonces, identificables por su apariencia, los atributos y el comportamiento estandarizados, los recordados tipos de la vampiresa y la joven honrada (probablemente los equivalentes modernos más convincentes de las personificaciones medievales de los vicios y las virtudes), el hombre de familia y el villano, este último señalado por el bigote negro y el bastón” [Panofsky, 2000:135]. Lo iconográfico fílmico por tanto, al igual que en el terreno pictórico, se situaría en el nivel de los significados simbólicos asociados a la imagen, aquellos que son “codificados” y reconocidos por los espectadores mediante su repetición; un mantel cuadrado significaba “pobre pero honesto”, la felicidad matrimonial era simbolizada por la joven esposa sirviendo el café del desayuno a su marido o el honrado padre de familia no podía, sino sucumbir, a las tentaciones de la frívola vampiresa.

<sup>69</sup> Asumiendo la estratificación de la *significación primaria o natural* como “realidad física del mundo fotografiado”, y como nivel iconográfico aquel de los significados reconocidos por el público en su adscripción genérica.

autoría personal ya que, además de ocultar los complejos procesos colectivos que forman parte de la producción fílmica, había conducido a un generalizado descuido de los valores iconográficos: el grado de “expresión personal” (incluso de los grandes creadores) sólo podía ser valorado después de un análisis que determinara si dichas películas son “iconográficamente normales o poco usuales. Es decir, hasta que punto los temas y conceptos presentes en ellas pueden encontrarse en películas realizadas por otros, por supuesto menos distinguidos, directores” [Alloway, 1972:16-18]<sup>70</sup>.

No fue de todas formas hasta la década siguiente cuando las argumentaciones iconográficas se impusieron determinantemente en el debate genérico. Destaca al respecto Colin McArthur y su detallado análisis del concepto en *UnderWorld USA*, criticando la dedicación excesiva a los valores temáticos por parte de la teoría genérica, valores incapaces por si solos de explicar un fenómeno que “parece estar más relacionado con lo socio-cultural que con cuestiones formales”. Es necesario, señalaba recurriendo a Metz, un método alternativo que desde la semiología aportara más claridad sobre el asunto, encontrando asidero en la iconografía en cuanto disciplina que estudia y describe las imágenes conforme a unos temas codificados y reconocidos por la sociedad. De esta forma, por iconografía cinematográfica definió los distintos modelos de imaginería visual (*patterns of visual imagery*) que codifican visualmente un género, englobándolos en tres grandes categorías: un primer nivel relacionado con la presencia física, los atributos, la vestimenta de los actores y los personajes que representan, un segundo relacionado con el medio en que los personajes operan, y un tercero vinculado con aquellos factores “conectados con la tecnología y la disposición de los personajes”. Respecto al primer nivel, consideraba que “hombres como Cagney,

---

<sup>70</sup> Para Alloway resultaba claro por tanto, que una discusión sobre el significado de cualquier film requería no sólo de una referencia al “artista” que la realizó, sino del concurso de aquellas películas predecesoras del mismo género. Como ejemplo, citaba el caso de *Rear Window* (*La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954) y *The thousand Eyes of Dr. Mabuse* (*Los mil ojos del doctor Mabuse*, Fritz Lang, 1960), dos películas realizadas por reconocidos autores que presentan un tema recurrente en la cinematografía norteamericana desde la II Guerra Mundial: la vigilancia de posibles espías a través de una batería de dispositivos voyeurísticos electrónicos por parte del departamento de justicia y el FBI (desde *The Glass Web*, *Ensayo dramático*, Jack Arnold, 1953, “las pantallas de televisión han sido usados como partes integrantes de la trama”).

Robinson y Bogart parecen recoger dentro de ellos las cualidades de los géneros en que aparecen, de manera que la violencia, el sufrimiento y la *angustia* de las películas se reiteran en sus caras, su presencia física, movimiento y discurso” [McArthur, 1972:24]<sup>71</sup>. Respecto al segundo nivel, consideraba que la ciudad se convirtió en el escenario invariable del género negro “como una clase de extensión expresionista de la violencia y brutalidad de su mundo”: las calles oscuras, los bares, los night-clubs, se levantaban como el telón de fondo de las acciones de los personajes. Por último, las armas de fuego, los automóviles y los teléfonos, formarían parte del repertorio de elementos de la tercera categoría.

Los presupuestos de McArthur recibieron una severa crítica por parte de Neale en diversos niveles. En primer lugar, denunció la exclusiva atención prestada por el autor al cine negro y de gangsters, restrictividad que ponía en evidencia la dificultad de integrar las tres categorías en una teoría general de los géneros (la tercera lo expone con claridad: ¿cómo puede aplicarse el concepto de “tecnología” en géneros como el musical o el melodrama?). En segundo lugar, criticó la centralidad del personaje en la constitución de las categorías, ya que en principio excluye cualquier consideración a las estructuras y procesos narrativos implicados en el género (si éstos son específicos o no, su papel en la generación de los significados elaborados por los elementos iconográficos, etc.). En tercer lugar, demostró que los mismos elementos pueden asumir distintas funciones textuales y ser agrupados, por tanto, en categorías diferentes sin salir de un mismo género. Es el caso de las pistolas, consideradas en el *cine negro* dentro de la categoría –tecnología y disposición de los personajes-, pero que pueden formar parte también del primer nivel asumiendo una función explicativa de los atributos psicológicos del personaje (al igual que las armas de fuego, los automóviles y teléfonos, podrían formar parte tanto de la categoría tecnológica como de la ciudad). Por último, ninguno de los elementos categorizados por McArthur pueden ser considerados como pertenecientes al campo “visual” por dos cuestiones; primero, porque las estructuras narrativas en que encuentran acomodo son, precisamente

---

<sup>71</sup> De igual modo, los sombreros y abrigos habrían desempeñado una función vital en el cine negro no sólo como extensión de su presencia física, sino como objetos que “marcan el status creciente del gangster”.

estructuras y no “conjuntos de fenómenos empíricos visibles”, y segundo, porque dichos significados alcanzan su codificación no solamente en virtud de la imagen, sino gracias a la funcionalización de valores como la música (especialmente la extradiegética), el sonido fónico, los ruidos, o aquellos materiales gráficos como los títulos, intertítulos, etc.<sup>72</sup>

## 2.4.- La reducción lingüístico-verbal.

Llegados a este punto, parece claro dónde reside parte de la incapacidad teórica para dar una respuesta convincente al fenómeno genérico: la típica articulación forma/contenido (o su derivación discursiva, la estructuración sintáctico/semántica), así como la persistente centralidad iconográfica, ponen de relieve una misma dependencia constitutiva de los *contenidos sustanciales* inscritos en el film que deriva, en última instancia, de una simplista reducción lingüístico-verbal a partir de la analogía entre el lenguaje cinematográfico y las lenguas naturales<sup>73</sup>. Si resulta evidente

---

<sup>72</sup> La misma crítica podría realizarse a Schatz, autor para el que ciertos aspectos no visuales podían convertirse en componentes fundamentales en la articulación iconográfica genérica, caso del diálogo o la música. Una superación de la esfera visual que venía determinada porque la iconografía implicaba también la codificación narrativa del film: “un sombrero blanco en un western o un sombrero de copa en un musical, por ejemplo, es significativo porque asume una función simbólica específica en el sistema narrativo” [Schatz, 1981:22]”. Ahora bien, aceptando que dicho proceso de codificación se da en cualquier película, distinguió entre el uso interno al film singular de aquel otro (que denominó icono genérico, *generic icon*) que asume significación en cuanto referido al propio sistema genérico: “el caballo blanco y el sombrero del Cowboy identifican un personaje antes de que hable o actúe debido a nuestras experiencias previas con hombres que llevaban sombreros blancos y montaban caballos blancos” [Schatz, 1981:22].

<sup>73</sup> No sólo Altman, también Schatz se hizo eco de las ventajas de la analogía lingüística (aunque reconociendo algunas diferencias que relacionaba, sobre todo, con la estabilidad competencial y la neutralidad del lenguaje verbal frente a la variabilidad de la *competencia genérica* y, en general, del sistema genérico fílmico). Para ello, propuso el estudio del género “como un lenguaje, como un sistema formal de signos cuyas reglas han sido asimiladas, conscientemente o de otra manera, a través del consenso cultural”. Recurriendo igualmente a la clásica distinción entre *langue* y *parole*,

que dicha analogía desempeñó una labor fundamental en el desarrollo teórico en un principio, en un segundo momento no pudo ocultar su incapacidad para dar cuenta eficazmente de aquellos fenómenos estéticos complejos que, participando de algunos rasgos comunes con el lenguaje verbal, se mostraban irreductibles a él en su totalidad. Periodo crucial en la concepción fílmica, es precisamente en la conciencia de dicha limitación donde se sitúa la insatisfacción que afectó a perspectivas aparentemente tan alejadas como fueron las críticas postestructuralistas de los años 70 o la profunda revisión de la disciplina semiótica, que dejó de ser entendida como una “ciencia de los signos” para funcionar “como disciplina crítica de la comunicación, de sus estructuras, de los lenguajes que en aquella quedan implicadas. Una semiótica, no de los significados sino de la operación de significar” [Talens, 1995:45].

El italiano Emilio Garroni se erigió en uno de los más lúcidos exponentes en el debate al señalar que el principal problema en el establecimiento de unos modelos efectivos que dieran cuenta del film, no reside en la existencia de un hipotético lenguaje cinematográfico (o musical, o pictórico, o de cualquier otro medio de expresión no verbal en el que prime la función estética), sino en la adopción de un único y excluyente punto de vista que asume como irrelevantes todos aquellos posibles modelos que coexisten, o pueden coexistir, con aquel del lenguaje verbal. Básicamente, el punto de arranque de la equivalencia lingüística residía en la evidencia comunicativa del film: puesto que toda película *narra y/o muestra* cosas que significan, se admite la existencia de determinadas elecciones que revelan la presencia de unos códigos o estructuras que hacen posible la significación (como escribiera Metz, “resulta demasiado obvio que el filme es un mensaje como para que no se le suponga un código” [Metz, 2002a:66]), postulándose fácilmente su condición de sistema signifiante. Sin embargo, Garroni puso de manifiesto los problemas de dicha perspectiva en su detallado análisis de “la semiología de las grandes unidades significantes” (en alusión a la propuesta barthiana), cuestionando el conocido texto *El*

---

planteó la consideración del *film genérico* “como una gramática específica o sistema de reglas de expresión y construcción” [Schatz, 1981:19], siendo las películas genéricas individuales la manifestación de dichas reglas; es, en la tensión instituida entre gramática y *uso*, donde se renegocia el contrato genérico y evolucionan los géneros.

*cine: ¿lengua o lenguaje?* La respuesta dada por Metz (síntoma de una actitud mayoritaria en un momento concreto que sería pertinentemente revisada en *Lenguaje y cine*<sup>74</sup>) es suficientemente conocida y tuvo al menos la virtud de cuestionar la *lingüística* de la expresión fílmica en base al cumplimiento de las condiciones genéricas de la comunicación y la doble referencia<sup>75</sup>: el cine no es una lengua en sentido estricto ya que no posee los rasgos básicos de las lenguas naturales (ni la doble articulación ni una referencia paradigmática propiamente dicha) sino que es, más bien, un fenómeno semiológico en sentido genérico, *es lenguaje*<sup>76</sup>. Significativamente, la

---

<sup>74</sup> No se puede obviar la evolución de Metz en la aceptación de la complejidad y heterogeneidad del “lenguaje cinematográfico”. Así, en *Lenguaje y Cine* aceptó algunas afirmaciones de Garroni aunque manteniendo otras como, por ejemplo, la posibilidad de una cierta especificidad fílmica que dependería no tanto del dato sensible como de unos códigos específicos cinematográficos. De igual modo en *Más allá de la analogía, la imagen*, reconociendo la existencia de una actitud intelectual sobre el estudio de la imagen que resumía como una “*detención sobre la iconicidad*” (actitud característica de aquel momento inaugurado por Charles Sanders Peirce), abogaría claramente por su superación y la aceptación de una pluralidad códica en la constitución de la imagen: “no existe ninguna razón para suponer que la imagen posea *un* código que le sea específico de principio a fin y que la explique por entero. La imagen está *informada* por sistemas muy diversos, algunos de los cuales son propiamente icónicos mientras que otros también aparecen en mensajes no visuales”, [Metz, 2002b:172].

<sup>75</sup> Una caracterización que daría lugar a propuestas como la elaborada por Pasolini en la que el encuadre sería la unidad de primera articulación mientras que los objetos que lo componen configurarían la segunda articulación. Umberto Eco, partiendo de las investigaciones del director italiano y de Metz, elaboraría una sugerente aportación al respecto, constatando la existencia de un código icónico cinematográfico de *triple articulación* realizado en base a la distinción, en el seno de la imagen, de *figuras, signos y semas* [Eco, 1971:77-108].

<sup>76</sup> A partir de esta doble negación, Metz confirmaba el carácter eminentemente sintagmático del cine: “mensaje rico con código pobre, texto rico con sistema pobre, la imagen cinematográfica es, ante todo, habla” [Metz, 2002a:93], quedando la película reducida a no ser otra cosa que un conjunto de mensajes coordinados que posibilitan una acción comunicativa entre dos hipotéticos sujetos. No es de extrañar que sobre esta base sobre se constituyera una semiología que sólo consideraba los contenidos fílmicos, o más concretamente, las equivalencias que a nivel del mensaje se podían establecer entre lengua y lenguaje cinematográfico. En efecto, más que analizar el film en sus posibles componentes semióticos, se reformulaba mediante *equivalentes lingüísticos verbales*, confinando todo el problema en el ámbito de los significados y su adecuación con las lenguas naturales: tal segmento fílmico *equivale* a tal proposición verbal, tal secuencia quiere decir tal cosa.

ausencia de una auténtica lengua cinematográfica vendría determinada por el carácter icónico de la imagen, por su absoluta *transitividad*; si en el film todo es aserción y la imagen se impone en su presencia, es precisamente porque es un *hápax*<sup>77</sup>, una entidad singularizada por la positividad que carece de una auténtica oposición *in absentia* al estilo de la lengua. Es por ello que la imagen no encuentra su equivalencia lingüística en la palabra sino en la frase, de ahí la declaración metziana de que “un primer plano de un revólver no significa “revólver” (unidad léxica puramente virtual), sino que significa, *por lo menos* y sin entrar en connotaciones: “he aquí un revólver” [Metz, 2002a:91]. Ahora bien, si esta definición evita la concepción de la imagen en términos de unidades mínimas de contenido, no es menos cierto que sigue haciéndolo en términos lingüísticos al interesarse únicamente por el contenido sustancial de la imagen y no por su estructuración formal (adopta, por así decirlo, una perspectiva iconográfica). De hecho, aunque resulta obvio que un revólver en el encuadre es *siempre* un revólver, esta perspectiva no tiene en cuenta otras opciones analíticas que interroguen la imagen en cuanto fenómeno semiótico no estrictamente lingüístico-verbal (aunque se encuentre en coordinación con él<sup>78</sup>), y que permitan la construcción de otros modelos basados, por ejemplo, en la relación fondo-figura (el primer plano del revolver puede ser analizado como *diferente* del revolver filmado en plano

---

<sup>77</sup> En lingüística, palabra dicha una sola vez.

<sup>78</sup> Conviene hacer un inciso: el cuestionamiento de las bases metafóricas que sustentan la analogía lingüística y su metodología inductiva, no presupone en ningún caso una absoluta indisociabilidad entre imagen y palabra como origen del sentido (ni su contrario, el radical antagonismo entre lenguaje visual y lenguaje verbal). Y es que no se puede negar que, en sentido estricto, la imagen posee implícitamente una dimensión verbal *interna* como una de las condiciones necesarias de su estructuración (que posibilita, precisamente, su *legibilidad*); lo que se critica es, sencillamente, la omnisciencia del punto de vista elegido que rechaza cualquier otra posibilidad analítica del objeto fílmico. En ese sentido, no es cuestión de estar en contra de la lengua o a su favor, sino de aceptar que un estudio semiótico de la imagen debe hacerse, como escribió Metz, “junto a aquella de los objetos lingüísticos (y a veces en intersección con ésta, porque muchos mensajes son mixtos: no se trata sólo de las imágenes cuyo contenido manifiesto incluye menciones escritas, sino, igualmente, de las estructuras lingüísticas que soterradamente trabajan en la propia imagen, así como de las figuras visuales que, a su vez, contribuyen a informar la estructura de las lenguas)” [Metz, 2002b:165].

general), o en relación a los ejes verticales-horizontales compositivos (un primer plano centrado del revolver puede ser considerado como elemento *diferencial* respecto al revolver descentrado).

Sin duda, en el núcleo de la analogía se insertaba la denominada *omni-formatividad* de las lenguas naturales, el estatuto privilegiado del lenguaje verbal para poder hablar de todo o casi todo (no se puede negar que presenta una característica sumamente ventajosa con respecto a otros lenguajes, y es que puede hablar *también de ella misma*). Una primacía que fue criticada por Garroni al distinguir entre dos operaciones tratadas habitualmente como sinónimas desde la semiología: *traducir* y *conocer*, confusión que descansa en que las dos implican tanto una función metalingüística como un criterio de competencia. Sin embargo, una cosa es ejercitar la función metalingüística *bajo y dentro* de las condiciones impuestas por la lengua, y otra es hacerlo *a partir* de la lengua con vistas a la constitución de un lenguaje especial. El *traducir*, que supone la primera operación, equivale a determinar equivalencias y/o diferencias entre mensajes que pertenecen a sistemas semióticos o lingüísticos diversos mientras que por el contrario el *conocer*, que se refiere a la segunda operación, consiste en la reestructuración de un sistema dado con vistas a explicarlo más allá de su *decibilidad*. La diferencia deviene crucial: todos los fenómenos semióticos son traducibles al lenguaje verbal, pero esta posibilidad no excluye que puedan ser abordados mediante otras operaciones cognoscitivas a partir de modelos y códigos no lingüísticos. Una reducción de este tipo, escribió el italiano, ha impedido tradicionalmente la valoración figurativa de los aspectos espaciales (circular/poligonal, continuo/discontinuo, etc.), lumínicos o cromáticos que atañen, por ejemplo, a la actividad arquitectónica, empobreciendo y banalizando todos aquellos procesos comunicativos no verbales (entendidos como conjunto de consideraciones emotivas, de comportamiento y espacio-perceptivas) involucrados de manera diferente, en la vivencia de un edificio del s. XIII respecto a otro del s. XV<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> En un interesante libro, *La luz, símbolo y sistema visual*, Victor Nieto Alcaide valoraba precisamente las implicaciones existentes entre la luz y el espacio como método de investigación de los significados puestos en juego por la arquitectura; si la catedral gótica, a través de la articulación de las vidrieras, creaba un espacio cromático fuertemente simbólico, la iglesia



Nada más lejos de todas formas de las ambiciones de una perspectiva empeñada en el análisis de todos los fenómenos semióticos desde el prisma lingüístico-verbal, perspectiva que hunde sus raíces como se ha visto en la actitud fuertemente arraigada en la conciencia occidental que persigue la *textualización* de la imagen y que, en virtud de su naturaleza fotosensible (que le otorga un estatuto de *transitividad* apenas intuido por la pintura), encontró en el cine la prueba definitiva de la posibilidad de transformar cualquier sistema semiótico en lengua verbal. Pero además, dicha premisa suponía la homogeneidad del supuesto lenguaje cinematográfico como condición necesaria en la traducibilidad, situación que sólo se logró con la reducción y amalgamamiento de las distintas materias expresivas (proceso legitimado en gran medida por una supuesta artísticidad del film que permitía concebirlo como lenguaje “puro” en el mismo sentido que otros fenómenos estéticos vehiculados en una materia de la expresión, caso de la pintura<sup>80</sup>), y que terminó por asentar definitivamente las *hiper-simplificaciones semióticas ilegítimas* denunciadas por Garroni: o bien se expulsaba

---

renacentista buscó precisamente la naturalización lumínica evidenciando el cambio religioso operado en este momento [Nieto Alcalde, 1978].

<sup>80</sup> Desde luego, que naciera como arte “mudo” y en blanco y negro (aunque es bien sabido que desde sus orígenes un personaje, acompañado musicalmente, comentaba las imágenes y resultaba habitual el coloreado de las películas), favoreció precisamente un tipo de teorización cinematográfica que concebía el film exclusivamente como un *lenguaje de imágenes*. Fue así como surgió el prolífico asunto del específico cinematográfico; tema recurrente que se encuentra ya en la primigenia concepción del cine como *fusión total* de las artes de Ricciotto Canudo, y que alcanzó un alto grado de teorización en los escritos de numerosos autores-directores de los años 20 y 30 (Louis Delluc, Germaine Dulac, Abel Gance o Rudolph Arnheim una década más tarde). Pronto de todas formas, debido precisamente a que dicha especificidad descansaba en un criterio material (la distinción entre las artes reside en la pertenencia a una esfera sensorial), la cuestión devino profundamente problemática; la sonorización del film mostraba lo débil de la argumentación “esencialista”, obligando a la búsqueda de todo tipo de soluciones intermedias que, aún reconociendo la heterogeneidad material del film no comprometieran su aparente carácter lingüístico, llegándose a lo sumo a una síntesis de las distintas materias implicadas o, como indicó Garroni a propósito del *Nuevo Laocoonte*, a la jerarquización de los distintos medios expresivos por la que la imagen visual desempeña la función decisiva de lenguaje guía primario; por el contrario, la dimensión sonora (tanto verbal como musical), así como el texto escrito aparecerían como niveles subsidiarios o *añadidos* y, por tanto, dependientes de aquel e irrelevantes en el análisis del film.

del campo de interés de la disciplina todos aquellos aspectos como la música, valores cromáticos, compositivos, espaciales que resultan inabarcables desde el punto de vista verbal, o bien eran reconducidos sencillamente a su terreno, *reabsorbidos en lo decible*<sup>81</sup>.

Uno de los principales equívocos de la argumentación homogeneizadora, consiste en que asume implícitamente una relación de necesidad entre lenguaje y código al inferir, de la unicidad material (de las imágenes, de las palabras), la existencia de un único código capaz de dar cuenta exhaustivamente del lenguaje al que se refiere. La situación por el contrario dista de ser tan sencilla ya que la correspondencia biunívoca no es condición necesaria (ni siquiera frecuente) en la comunicación, donde distintos códigos pueden manifestarse en un mismo lenguaje y viceversa, en distintos lenguajes puede actuar un mismo código. Es más, para Garroni no sólo no existe ninguna manifestación semiótica estrictamente homogénea sino que tampoco se puede hablar de código específico desde un punto de vista estrictamente teórico, ni siquiera en el lenguaje verbal, que es siempre confluencia de referencias diversas (lingüística, métrica, entonacional, etc.)<sup>82</sup>. Que un mensaje sea visual (o

---

<sup>81</sup> Tal era la perspectiva adoptada por Barthes en su introducción al análisis estructural del relato: “innumerables son los relatos existentes. Hay, en primer lugar, una variedad prodigiosa de géneros, ellos mismos distribuidos entre sustancias diferentes como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos: el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias” [Barthes, 1970: 9].

<sup>82</sup> De hecho, destacó algunos modelos fácilmente aplicables a fenómenos distintos como, por ejemplo, un modelo cromático o compositivo que serviría tanto para el cine como la pintura, o uno rítmico (basado en la repetición de distintas unidades según una frecuencia de tipo matemático) que podría ser perfectamente útil tanto en la dimensión sonora del film como visual. De todas formas, para Garroni los niveles sensoriales se distinguen entre sí porque *también* se relacionan con modelos distintos; por ejemplo, un modelo figurativo sólo es válido para la dimensión visual mientras que uno lingüístico-verbal lo es para la manifestación sonora. Distinta era la opinión de Metz que postuló la existencia de algunos códigos concretos cinematográficos vinculados a la materia signifiante: “habrá que llegar, en efecto, a identificar y a enumerar (bajo forma de unidades discretas) los caracteres sensoriales a los que un código dado va intrínsecamente unido; todo sucede como si existiesen, en relación con cada código, *rasgos pertinentes de la materia del signifiante*” [Metz, 1973:268]. En ese sentido, y en alusión al modelo rítmico propuesto por

verbal), no quiere decir que todos los códigos que lo estructuran lo sean sino, sencillamente, que se despliega en un único canal sensorial. El error radica en considerar la homogeneidad como rasgo material del fenómeno empírico cuando en realidad es premisa exclusiva de la investigación, es “una característica exclusiva de una construcción analítica formal, que por definición no puede coincidir con el plano de las manifestaciones semióticas concretas” [Garroni, 1973:344]. La aparente simplicidad códica de algunos mensajes proviene del hecho de poner “entre paréntesis” ciertas referencias a modelos no funcionalizados como si no fueran esenciales (como en el mensaje científico donde se mantienen implícitos otros modelos rítmicos o de entonación); por el contrario, aquellos mensajes llamados artísticos, actualizan *explícitamente* la referencia a más de uno como ocurre de manera ejemplar en la poesía, confluencia de varios modelos (rítmico, métrico, entonacional y verbal).

Por tanto, es la realización simultánea de diversos modelos lo que permite hablar de lenguaje en sentido estricto (verbal, pictórico, cinematográfico), pero como lenguaje heterogéneo, *específico y no específico a la vez* como ocurre en el film sonoro, donde los distintos planos materiales que lo componen (visual, sonoro, sonoro-verbal y sonoro-musical), se entremezclan modificándose recíprocamente, constituyendo un sistema complejo aunque en su manifestación semiótica se acerque mucho a una unidad homogénea. Sólo en cuanto *sistema de sistemas* [Metz, 1973:92] o *repertorio* en la terminología garroniana<sup>83</sup>, pueden ser superadas las visiones simplistas y metafóricas de la analogía lingüística, pasando a ser considerado el lenguaje cinematográfico más bien en relación con

“una multiplicidad de modelos, cada uno de los cuales (al menos en un grado de generalidad suficiente) no sea necesariamente pertinente solamente para los fenómenos cinematográficos concretos y entre en relación mutua y sistemática con

---

Garroni, recordaba que siendo de carácter temporal, sólo era pertinente en aquellos lenguajes cuya materia de la expresión presentan como rasgo su inscripción en el tiempo; el modelo rítmico sólo tendría una aplicabilidad metafórica en los lenguajes visuales estáticos.

<sup>83</sup> Entendido como “modelo heterogéneo formal (por lo general especificado), ulteriormente delimitado por vínculos materiales” [Garroni, 1973:343]

otros modelos, en la caracterización formal “compuesta” del más difuminado y fragmentario nivel del lenguaje del film” [Garroni, 1973:320].

Lógicamente, con este cambio de perspectiva la propia noción de modelización adquiere ahora una mayor complejidad, debiendo ser comprendida como el proceso encargado de construir de la manera más exhaustiva posible, oportunos modelos de referencia que permitan formular de nuevo, y explicar a niveles más abstractos y teóricos, el material sensible ofrecido por la pantalla (modelos que no tienen porqué ser cinematográficos, ni referidos exclusivamente a la esfera visual). No se trata ya, como sintetizó el italiano, de individualizar desordenadamente un determinado número de elementos materiales a los que corresponden inmediatamente unos equivalentes verbales, sino de especificar los elementos formales “que condicionan un mensaje de cualquier clase y al cual se pueden coordinar unos sentidos materiales posibles” [Garroni, 1973:78].

## **2.5.- Propuesta operativa.**

La traslación de las consideraciones de Garroni al debate de los géneros pueden resultar excepcionalmente útiles. En primer lugar y antes que nada, para reconocer la circularidad de unos procedimientos de categorización genéricos en virtud de un modelo forma/contenido de raigambre lingüístico-verbal. Ilustrativo es el caso del musical donde la infravaloración de una de las materias expresivas (precisamente aquella que resulta definitoria en su constitución genérica), ha permitido la perpetuación dual. Jane Feuer por ejemplo, en su estudio sobre el musical hollywoodiense se centró sólo en los valores temáticos y su incidencia cultural, adoptando pasivamente la terminología de Altman; el *musical para adolescentes* no sería un género en sentido estricto porque no aparece como “un conjunto de elementos semánticos que se funden en una sintaxis estable”, mientras que el musical moderno se caracterizaría por su deconstrucción sistemática de “la sintaxis clásica del género”

[Feuer, 1992:143-153]. En ningún momento llegaba a valorar la opción de construir modelos que partieran de la observación de las distintas materias expresivas y sus relaciones en el seno de la película. Un análisis de este tipo posibilitaría la elaboración de una tipología que distinguiera entre films genéricos donde música y palabra se coordinan (musicales con canciones, caso del “filme de cantante” de los años 30 descrito por Michel Chion [1997:83-87]), de aquellos donde no lo hacen (aunque convendría diferenciar la situación, diegética o extradiegética, de las dos materias). Por otro lado, introduciendo lo visual en la ecuación, se podría diferenciar entre *musicales* en los que la imagen se coordina con la música (distinguiendo qué tipo de coordinación: rítmica, a nivel del montaje, o coreográfica, a nivel de los personajes) de aquellos donde no lo hacen o, al menos, lo hacen de manera subordinada (Feuer habla de un tipo de *musical no-coreográfico* que alcanzó su punto álgido en los 50, consistente en la sustitución del paso de baile profesional por el baile popular más natural que “aspiran a lograr el efecto del lenguaje natural del cuerpo” [Feuer, 1992:26]). Además, este modelo podría dar cuenta de la evolución genérica del musical: si en los primeros compases (aquellas tempranas producciones protagonizadas por Al Jolson o Maurice Chevalier, herederas del espectáculo del *Music hall*) únicamente se cantaba, en las décadas siguientes el baile y la composición coreográfica terminaron por configurarlo de manera determinante.

En segundo lugar, las aportaciones de Garroni pueden ser fértiles en la reconsideración de una teoría de los géneros cuya principal preocupación no debe ser la delimitación taxativa, e inevitablemente imperfecta, de las categorías existentes (labor más propia de la aplicación histórica, en el sentido de Todorov, de los modelos deducidos de dichas categorías), sino la elaboración de mapas formales, amplios y complejos que, cartografiando los posibles modelos implicados en la constitución genérica (lingüísticos y no lingüísticos), permitan analizar de manera más perfeccionada aquella *copresencia de similitudes en niveles textuales diferentes* reclamada por Schaeffer en el terreno literario<sup>84</sup>. Por decirlo de manera sencilla: la

---

<sup>84</sup> Algo que ya había intuido Todorov con la distinción, dentro de los géneros teóricos, entre aquellos *elementales* (definidos por la presencia o ausencia de un solo rasgo), y aquellos otros *complejos* (caracterizados por la presencia de varios rasgos; es el caso del soneto, sometido a

nueva teoría genérica debe eludir el callejón sin salida que supone decidir si *Star Wars* (*La guerra de las galaxias*, George Lucas, 1977) es un western o un producto de ciencia ficción, dirigiéndose por el contrario a detallar cuales son (si es que existen) las similitudes que presenta la saga de George Lucas con películas como *Fort Apache* (John Ford, 1948), *Red River* (*Río rojo*, Howard Hawks, 1948) o *Winchester 73* (*Winchester 73 R*, Anthony Mann, 1950); films que por otro lado, más allá de las semejanzas iconográficas, presentan divergencias más que evidentes. De igual modo, y dentro del terreno que nos ocupa, se debe ir más allá de la constatación de la señalada implicación melodramática del *biopic*, e intentar especificar detenidamente en qué, y cómo, resulta el *biopic* melodramático.

Este cambio de perspectiva permite sortear, además de algunas de las cuestiones tradicionales como el *dilema empiricista* o la dependencia semántica de raigambre lingüística (y su corolario inductivo, el problema iconográfico), otras como por ejemplo la cuestión de la pureza genérica. En efecto, considerar como condición necesaria la existencia de una multiplicidad de modelos implicados en la acotación de cualquier género hace irrelevante la cuestión del *texto ideal*. Es en este sentido que cobra especial relieve la noción derridiana de *participación sin pertenencia* ya que, la presencia en cualquier film de un rasgo activo en un género concreto, no implica su *pertenencia* en el mismo por la sencilla razón de que existen otros rasgos que no lo hacen (o pueden no hacerlo); en estos casos más bien se debería especificar que, en concreto y en virtud de ese rasgo, dicha película *participa* en él. Por ejemplo (me veo obligado a adelantar algunos de los valores que desarrollaré más adelante), la presencia de algunos de los códigos que mejor parecen caracterizar a la categoría melodramática en el *biopic* de artista, caso de la disjunción de los programas narrativos de los personajes, la archiactancialidad *Sujeto/Oponente*, o la función decisiva de la imagen y la música como elementos redundantes en la textualización del

---

determinadas prescripciones sobre la rima, el metro y el tema [Todorov, 1972:23]). Significativamente, que Todorov integrara los géneros históricos dentro del segundo grupo, supone que los géneros teóricos elementales puedan ser considerados sencillamente como modelos formales homogéneos en el sentido propuesto por Garroni.

drama<sup>85</sup>, corroboran la pertinente distinción; puede decirse que el subgénero sin *pertenecer* al melodrama, *participa* del mismo en virtud de esos rasgos concretos<sup>86</sup>.

Dos son los asuntos urgentes que, excediendo las intenciones del presente trabajo, deberían ser abordados en este escenario preliminar. En primer lugar y antes que nada, especificar y enumerar lo más detalladamente posible, el *repertorio* de modelos pertinentes en la constitución formal de los géneros. En ese sentido, aceptando que apenas se encuentran operativos en el terreno visual, parece factible recurrir a modelos de otros niveles y perspectivas analíticas mejor dispuestos. Es el caso de la *focalización* (relación de conocimiento entre narrador y personaje<sup>87</sup>), de la gestión de las voces narrativas, o de la tipología actancial desarrollada ampliamente por Greimas (donde el *actante* es una entidad que designa “un tipo de unidad

---

<sup>85</sup> Conviene dejar bien claro que una cosa son los modelos o códigos y otra muy distinta las *especificaciones* o vertimientos (ya sean temáticos o figurativos) de dichos modelos; aquellos son herramientas formales que sirven para explicar los fenómenos empíricos (y por tanto no pertenecen a los mismos), mientras que éstos resultan de *verter* dichos modelos sobre los fenómenos concretos, géneros en este caso. Es por eso que resulta errónea la afirmación de Leutrat al considerar que “si existen códigos (por ejemplo, narrativos), pertenecen a varios géneros a la vez” [Leutrat, 1998:130]. Todos los códigos pertinentes forman parte de todos los géneros como condición *apriorística* de la investigación, son las especificaciones de dichos códigos los que pueden evidenciar una similitud entre las películas y confirmar su participación en un género concreto. Así pues, todos los géneros pueden ser abordados desde un punto de vista narrativo; su distinción se emplazará en el comportamiento narrativo *concreto* de cada uno de ellos.

<sup>86</sup> Por otro lado, desde esta nueva perspectiva, podría acometerse el asunto de la genericidad de manera más exhaustiva que la variación sintáctico/semántica propuesta por Altman. Así, el desplazamiento tectónico de alguna de las recurrencias que aglutina un género no invalida (al menos hasta cierto punto) la participación del film en dicha categoría si el resto de *copresencias textuales* comunes permanecen estables, situación que parece caracterizar la *desmitologización* del western operada en los films de autores como Peckinpah, donde la disjunción deviene elección prioritaria (y la incapacidad de los personajes para integrarse en los nuevos tiempos podría ser descrita en cierta medida en los mismos términos que la herida melodramática), a pesar de mantener muchas de las convenciones que permiten reconocerlo como un western (especialmente en el plano iconográfico).

<sup>87</sup> Sintetizadas por Genette en: relato *no focalizado* o de *focalización cero* (narrador omnisciente, lo conoce todo, es el caso del relato clásico), *focalización interna* (cuando la historia es *filtrada* por uno o varios personajes, de ahí que pueda ser *fija*, *variable* o *múltiple*) y *focalización externa* (no se permite al lector conocer los pensamientos del personaje) [Genette, 1989:244-263].

sintáctica, de carácter propiamente formal, previo a todo vertimiento semántico y/o ideológico” [Greimas, 1990:23]), tipología que postula la reducción de todos los posibles agentes participantes en ese *pequeño drama* que es el relato, en *Sujeto, Objeto, Destinador, Destinatario, Adyuvante, Oponente*. Lo mismo puede decirse del modelo *junción*, entendido como la relación que se establece entre el *Sujeto* y el *Objeto* en el *enunciado de estado*, y que puede ser de dos tipos: *conjunción*, cuando el *Sujeto* y el *Objeto* se encuentran unidos como en aquellos relatos donde el protagonista termina el relato felizmente casado con la mujer deseada, o *disjunción*, cuando dicho protagonista recibe calabazas. En ese sentido, algunos géneros próximos al melodrama parecen proveerse de una estructura global disjuntiva<sup>88</sup>, mientras que aquellos que finalizan con el típico *happy-end* (caso de la comedia romántica), desarrollan un programa de tipo conjuntivo. Profundizando en esta vía, se podría lograr una mayor especificación teniendo en cuenta que el *enunciado de estado* final vuelva al estado originario (caso de géneros detectivescos y policíacos en que el objeto robado, o el personaje secuestrado, es devuelto a su legítimo propietario y/o familia) o, por el contrario, alcance una conjunción distinta del estado de partida. Éste sería el caso por ejemplo, de aquellos territorios afines a la comedia donde el soltero empedernido termina felizmente casado con la mujer que, durante todo el relato, ha sido origen y causa de sus desvelos (programa narrativo de films tan conocidos como *Bringing Up Baby*, *La fiera de mi niña*, Howard Hawks, 1938, *Pillow Talk*, *Confidencias a medianoche*, Michael Gordon, 1959, o *Lover Come Back*, *Pijama para dos*, Delbert Mann, 1961)<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Coursodon, en su caracterización del *melodrama sentimental -women pictures-* de los años 30, puso de relieve precisamente la imposibilidad de que la heroína finalice el programa narrativo en conjunción con su objeto de deseo, el apuesto galán [Coursodon, 1996:245-248]. No se puede negar de todas formas la posibilidad de una conjunción final como ocurre, parcialmente, en *Written on the Wind*. Sin embargo, parece factible considerar que los programas narrativos de los personajes *durante* el relato están gobernados por la disjunción.

<sup>89</sup> Significativas al respecto resultan las aisladas reflexiones de Stephen Neale, que propuso una concepción de los géneros como modos singulares de un sistema narrativo definido como un proceso de transformación a partir de la interrupción de un equilibrio inicial y su posterior restablecimiento. Así, en el western, el film de gangsters o las películas de detectives por ejemplo,



En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, determinar si en la demarcación de las distintas categorías es necesario la participación conjunta de todos los modelos o si, por el contrario, se puede establecer cierto tipo de jerarquía en los que algunos permanezcan inactivos, o subordinados a otro que asuma una función guía. Una posibilidad anotada por Neale a propósito del western, donde el valor iconográfico desempeña una función discriminatoria fundamental a diferencia de otros como la comedia o el *biopic*, en los que resulta extremadamente complejo localizar una estabilidad mínima en el nivel visual [Neale, 2000:16]. Dicha situación resulta proverbial en el *biopic* de artista por las servidumbres referenciales que lo han guiado tradicionalmente; la traslación a la pantalla de los códigos y sistemas representativos pictóricos del personaje recreado, ha propiciado la variedad formal y visual del subgénero, ya sea espacial, lumínica y/o cromática. Poco tienen que ver, de hecho, la rígida frontalidad que preside *Pirosmani* (Georgij N. Sengelaja, 1969), y que procede de la escenificación carente de profundidad de la pintura naïf del pintor motivo del film, con la complejidad compositiva de *Rembrandt fecit 1669* (Joe Stelling, 1977) y su articulación del espacio según los criterios de la pintura holandesa del s. XVII (que afecta también a la construcción lumínica, frecuentemente lateral, y cromática, de tonos melosos y difuminados) [Figs. 1-2].

### **2.5.1.- La superación del punto de vista iconográfico.**

Conviene subrayar que el necesario cambio de perspectiva teórico no excluye la metodología y procedimientos iconográficos siempre y cuando se acepte que forman

---

verificó que “la disrupción es siempre figurada literalmente como violencia física” mientras que en el *melodrama* o el musical (aunque la violencia puede resultar decisiva en películas como *West Side Story*, Robert Wise, Jerome Robbins, 1961, o *Written on the Wind*, *Escrito sobre el viento*, Douglas Sirk, 1956), la estructuración equilibrio/desequilibrio del proceso narrativo en estos géneros proviene generalmente de la erupción del deseo sexual en un orden social firmemente establecido [Neale, 1983]. Matizando su interés sin embargo, hay que indicar que el equilibrio final postulado por Neale, no es más que un caso posible del modelo *unción* aquí utilizado.

parte en la configuración del plano del contenido<sup>90</sup>. En ese sentido, parece claro que lo que vemos en pantalla debería ser considerado como aquel nivel *figurativo* que, junto a lo *temático* y lo *axiológico*, integran el plano semántico: si el primero está constituido por “todo significado, todo contenido de una lengua natural y, más ampliamente, de todo sistema de representación (visual, por ejemplo) al que corresponde un elemento en el plano del significante (o de la expresión) del mundo natural” [Courtés, 1997:238], lo definitorio del segundo es precisamente su desvinculación de lo sensorial, su aspecto “*propiaamente conceptual*”<sup>91</sup>. Son, por tanto, dos niveles opuestos y complementarios a la vez: lo figurativo sólo puede ser comprensible si se subordina a lo temático, mientras que éste puede existir de manera absolutamente autónoma (una implicación entre los dos planos que explicaría el desbordamiento sensorial operado por lo iconográfico).

No obstante, es necesario ampliar el análisis iconográfico hacia una mayor funcionalización semiótica de la imagen que no se conforme con la mera *lexicalización* de los elementos que la componen<sup>92</sup>, reducción que afecta

---

<sup>90</sup> Se reintegra así en la discusión genérica el concepto propuesto por Schatz de *generic icon*, que en el *biopic* de artista, tal vez sea la presencia del artista en el proceso de creación. Con la significativa excepción de *Andrei Rubliev* (Andrei Tarkovsky, 1966), el resto de películas que forman parte de este trabajo presentan dicha imagen: desde la operación “desmitificadora” de *Van Gogh* (Maurice Pialat, 1991) hasta el ejercicio abiertamente postmoderno de *Love is the Devil* todas muestran en algún momento al artista inmerso en su obra.

<sup>91</sup> Por su parte, lo axiológico se encarga de la descripción de sistemas de valores (por decirlo de manera sencilla, morales) que conlleva la adhesión o el rechazo enunciatario mediante el vertimiento de los valores tímicos de la euforia (positivo) y disforia (negativo). En palabras de Courtés, “la axiología consiste, de modo simple, en preferir espontáneamente frente a una categoría temática (o figurativa), por decirlo así, un término al otro: esa elección es función de la atracción o de la repulsión que suscita inmediatamente tal valor temático o tal figura” [Courtés, 1997:253]. Un claro ejemplo de la implicación de los tres niveles se encuentra en el caso sombrero blanco/sombrero negro en el western: al valor figurativo (el objeto *sombrero*) se une el valor temático (componente definitorio del *Sujeto y Oponente*), recubierto por el vertimiento axiológico bueno/malo, héroe/traidor.

<sup>92</sup> En efecto, como expusieron Greimas y Courtés, una semiótica de la imagen que descansa en la analogía con el mundo natural, supone una negación de la semiótica visual ya que se reduce a la mera lexicalización del cuadro, es decir, a analizar los procedimientos por los que se constituyen

inevitablemente a cualquier perspectiva de análisis visual que se guíe por una metodología inductiva<sup>93</sup>. Una cosa es la imagen en su materialidad, y otra muy distinta es la imagen *en su ser organizada*; si lo primero instituye la perspectiva lingüístico-céntrica, lo segundo posibilita su superación. Lo que importa desde esta perspectiva no es tanto lo empírico como la *organización formal de lo que es y se presenta como empírico*, resultando en cierta medida irrelevante la existencia de un objeto real fijado químicamente<sup>94</sup>. Es en esa dirección que Garroni planteaba la necesidad de especificar algunos modelos atendiendo, por ejemplo, a

“los niveles de profundidad de la imagen (y una posible especificación de tales niveles es la conocida relación entre figura y fondo), la distribución (y dirección) de las estructuras lineales del plano de proyección de los ejes de simetría, de la organización jerárquica de los elementos de la imagen (estructura a-céntrica, policéntrica, monocéntrica; y en particular en estos dos últimos casos, con la determinación de la posición del centro o de los centros: fuera de campo, dentro de campo pero fuera de un eje de simetría, sobre uno o dos ejes de simetría, etc.” [Garroni, 1973:147].

---

las unidades del contenido de la imagen. “El análisis de una superficie plana articulada consistirá – desde esta perspectiva- en identificar los signos icónicos y lexicalizarlos en una lengua natural; no es sorprendente, entonces, que la investigación de los principios de organización de los signos así reconocidos, llegue a confundirse con la de su lexicalización y que el análisis de un cuadro, por ejemplo, se transforme, en definitiva, en un análisis del discurso sobre el cuadro” [Greimas, 1992:211].

<sup>93</sup> Se comprende mejor ahora la imposibilidad de una distinción genérica de estas características: una teoría que incida en una articulación de códigos y modelos mediante una *derivación por abstracción* del material sensible, cae en el error de considerar que modelos y códigos se sitúan en lo real empírico, esto es, que pueden ser obtenidos mediante el examen directo de los presuntos hechos semióticos sin tener en cuenta, que “una definición referencial no consigue ni siquiera justificar un enfoque del problema del lenguaje en sentido estricto” [Garroni, 1973:165].

<sup>94</sup> En ese sentido, modelizar el film en su vertiente visual equivaldría no a registrar todas las imágenes (o las partes de imágenes materiales), sino a construir los modelos oportunos “constituidos por elementos formales que funcionen –desde un determinado punto de vista- como invariantes respecto a las imágenes-variantes (o a sus representaciones)” [Garroni, 1973:135].

Dichos modelos, de entre los cuales Garroni destacó uno *óptico-iconológico* referido al modo de “cortar” (encuadrar) visualmente, podrían explicar de manera más exhaustiva los códigos visuales que construyen figurativa y espacialmente el film. Así, la colocación de la cámara desde un determinado ángulo de una habitación, “puede ser una elección de una óptica iconológica dominante, respecto a la cual resulta relativamente indiferente que la toma se haga con la cámara fija, en forma de plano secuencia rudimentario, o con un tipo u otro de montaje blando” [Garroni, 1973:153]. El ejemplo de la cinematografía norteamericana clásica, que varía esencialmente entre un “código de montaje muy estandarizado y un código iconológico de –óptica intermedia-” (ejemplificado en el plano americano, “centro en torno al cual se disponen los primeros planos y las panorámicas”<sup>95</sup>), sería un claro ejemplo de modelo *óptico-iconológico* estable.

No se oculta desde luego que la extrema generalidad de las apreciaciones del italiano y el nivel abstracto en que se instala, dificultan su inmediata traslación al terreno genérico; el denominado *código intermedio* clásico cruza transversalmente las diversas categorías incluyendo el *biopic*. Sin embargo, se podría avanzar algo si se atiende a aspectos como los esquemas compositivos dominantes en los diversos géneros (en el *biopic* por ejemplo, la centralidad del personaje biografiado deviene elección prioritaria), la estructuración del encuadre en torno a un centro, varios o ninguno, la activación o desactivación del fuera de campo (el fuera de campo en el *biopic*, al menos en el de artista, no suele asumir ninguna función narrativa a diferencia de los géneros de terror), etc.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Elección de indudables consecuencias semánticas: “por así decirlo, el hombre individuo mezclado con su ambiente, sustancialmente integrado, ambicioso y conformista, nunca verdaderamente solo ni sumergido en la multitud” [Garroni, 1973:154].

<sup>96</sup> Y todo ello, desde luego, sin desestimar otros posibles modelos construidos a partir de los valores cromáticos o lumínicos de la imagen. El análisis de Fabrice Revault a propósito de la función de la luz en el cine clásico es un buen ejemplo: “el sentido dramático que pide el relato guía la iluminación: por consiguiente, todo depende del género. Si los *thrillers* y las películas de terror requieren una marcada dramatización y, por consiguiente, ataques violentos, los melodramas piden efectos más discretos (por no hablar de las comedias, cuyo sentido más obvio exige una desdramatización de la iluminación). En los grandes melodramas de Hollywood se puede ver bien

Sirva de ejemplo en ese sentido, la siguiente apreciación realizada paradójicamente por André Bazin: “el western ignora prácticamente el primer plano, casi totalmente el plano americano y, por el contrario, es muy aficionado al *travelling* y a la panorámica, que niegan sus límites a la pantalla y le devuelven la plenitud del espacio” [Bazin, 2000:252]. Aceptando que dicha apreciación no puede ser aplicable al western en su totalidad sino a un momento histórico determinado, tiene al menos la virtud de apuntar hacia lo que parece intuirse como una distinción respecto al código *óptico-iconológico* intermedio descrito por Garroni: el western clásico en que estaba pensando el francés sugiere un tipo de configuración visual constituida a partir de un punto de vista más alejado, elección que abre la posibilidad a una dominante compositiva articulada en torno a más de un centro<sup>97</sup>.

Más fértiles resultan de todos modos las reflexiones de Garroni sobre la relación entre imagen y lenguaje verbal en el film sonoro, en las que planteaba tres posibles casos o especificaciones: un primer sub-caso donde el lenguaje verbal realiza la función de semiosis guía y la imagen asume una función connotadora (característico de aquellos discursos que desarrollan mensajes de tipo referencial como ocurre en algunos films documentales o el denominado habitualmente “teatro cinematografiado”<sup>98</sup>). Un segundo sub-caso en que la imagen desempeña una función distintiva en relación con el lenguaje verbal (de manera que es aquella la que asume la función semiosis guía y éste el papel de connotador, como ocurre en los spots publicitarios y algunos films propagandísticos<sup>99</sup>), y un tercero, que es el más habitual, en el que no se puede establecer

---

esta matización de los efectos, en la que participa la sofisticación de las iluminaciones vinculada a los considerables medios puestos en juego por los estudios” [Revault, 2003:31].

<sup>97</sup> Dominante que, en un explícito ejemplo de cómo actúa la *genericidad*, fue revisada severamente por el spaghetti western y, en general, por el denominado western crepuscular.

<sup>98</sup> Fuera del terreno fílmico, el ejemplo ideal serían las conferencias con proyecciones.

<sup>99</sup> Donde la imagen es, sobre todo, “una iteración y una variación obsesiva sobre un tema, cuyo objetivo es el de individualizar una unidad de contenido connotadora bastante sencilla y clara: el “amor por la patria”, el “horror del enemigo”, la “seguridad”, etc” [Garroni, 1973:373].

“ni un plano de la expresión ni un plano del contenido, en cuanto sean especificables respectivamente en relación con un modelo lingüístico o con un modelo figurativo-perceptivo (es decir, en palabra e imagen), o a la inversa, que los dos planos sean especificables a la vez, de acuerdo con una función de indiferencia, y no de ‘equivocidad’ en palabra e imagen” [Garroni, 1973:373].

A pesar de lo embrionario de la categorización, y teniendo en cuenta que los films genéricos se situarían más bien en el último subgrupo, la reflexión abre posibles vías de investigación en el terreno que nos ocupa. Por ejemplo, la denominada comedia sofisticada de diálogos chispeantes y ocurrentes (a lo Lubitsch), parece estar gobernada por una relación del primer tipo mientras que en el melodrama es la imagen la que suele asumir la función distintiva, interviniendo como destacó Garroni a propósito del film publicitario, “no como un signo verbal realizado en la imagen, sino como un elemento distintivo encaminado a expresar una unidad de contenido connotadora” [Garroni, 1973:372]. No en vano, como se ha señalado habitualmente, la imagen suele desempeñar una importante función dramática en el melodrama<sup>100</sup> (desde luego en coordinación con la música, materia expresiva fundamental en la caracterización del género<sup>101</sup>), operando hacia la visibilidad del estado anímico del

---

<sup>100</sup> Para Nowell-Smith, la puesta en escena y la música en el melodrama no serían sólo instrumentos capaces de elevar la emocionalidad de algún elemento de la acción sino, en cierto modo, *sustituirlo* [Nowell, 1977:117]. De igual modo, para Pablo Pérez Rubio “el melodrama explota al máximo el carácter polisémico y connotativo de la imagen cinematográfica, para convertirse en un sistema tendente a lo clásico por lo que respecta a las estrategias dramáticas, pero lleno de expresividad y de una puesta en forma cargada de una enorme densidad significativa” [Perez, 2004:254].

<sup>101</sup> José Luis Téllez lo describió pertinentemente: “*Drama*, por tanto, con *música*. No ya con ilustraciones intercaladas, con paisajes sonoros a guisa de cortinas separadoras, sino con un genuino discurso paralelo que refuerce sus significaciones y que, sobre todo, intensifique su potencia emocional” [Téllez, 1987:27]. Es por ello que tal vez resulte más pertinente hablar de función guía coordinada entre las dos materias de la expresión, connotando al unísono el contenido melodramático (y es que como escribiera Chion, “antes que servir al filme, la música lo simboliza, expresa sucintamente el mundo que le es propio” [Chion, 1997:207]. De hecho, la participación melodramática del subgénero tiene mucho que ver con la implicación del plano sonoro: los penetrantes e hipnóticos compases de Paul Misraki en *Montparnasse 19 (Los amantes de Montparnasse)*, Jacques Beqker, 1957), la banda sonora de *El loco del pelo rojo* que desde la

personaje, o subrayando el núcleo temático del conflicto narrativo. Jean-Loup Bourget lo anotó a propósito de la filmografía de Nicholas Ray, Vincent Minelli o Douglas Sirk:

“Se puede considerar –contrariamente a lo que pasó durante la década anterior- que el color constituye, durante los años 50, un verdadero índice, véase un criterio, de pertenencia en el género melodramático, por oposición a los ‘dramas’ que se quieren más realistas, más retenidos (...). Por regla general, se puede avanzar la idea de que la elección del color o el blanco y negro es significativa, que el color acentúa las características espectaculares, luego melodramáticas, de los films, mientras que el blanco y negro, se armonizan con la atmósfera grave del drama, subrayando la seriedad y a menudo la filiación literaria” [Bourget, 1985:265].

Una funcionalidad cromática en la que ahondó Jacques Aumont a propósito de Ginnie, el personaje excéntrico y de turbias costumbres enamorada de Dave (protagonista en *Some Came running, Como un torrente*, Vincent Minelli, 1958), que está asociada a lo largo del film con un disonante rojo cereza (sobre todo en los llamativos vestidos pero también en su pintarrajeada cara) y que, además de aportar información sobre sus orígenes y rasgos psicológicos (procede del entorno rural, carece de educación, etc.), dota a su mundo interior de una “dominante ácida, disfórica (está angustiada, nunca es dichosa), etc”<sup>102</sup> [Aumont, 1997:145]. De igual modo, la

---

cabecera puntúa redundantemente los momentos dramáticos del relato (compuesta por Miklos Rozsa), o los vertiginosos acordes pianísticos de Micheel Nyman en *Carrington* (Christopher Hampton, 1995).

<sup>102</sup> La disonancia del personaje es axiologizada también mediante otros procedimientos figurativos: por un lado, en su impulsiva gestualidad (espontánea, algo histriónica y siempre desmedida en los ademanes corporales) y, por otro, en el aspecto verbal: su reducido vocabulario encuentra acomodo en una desagradable voz de pito (en una de las salidas nocturnas, es obligada a callar cuando se lanza a cantar una emotiva canción). La entrevista que tiene con su rival amorosa sirve básicamente para contraponer dos modelos identitarios: Ginnie es el personaje antitético de Gwen French, la modosa profesora de escritura creativa. El encuentro tiene lugar en el aula de la segunda: su discreta vestimenta de tonos huesos, su pulcro peinado y la pose altiva y elegante, contrastan fuertemente con una desesperada y barriobajera (pero sincera) Ginnie que sólo quiere saber si tiene alguna posibilidad con Dave.

última secuencia que tiene lugar durante la celebración del centenario del pueblo en un típico *crescendo* dramático (detalle significativo, el film arrancó con el regreso del protagonista al agobiante pueblo, hipócrita y chismoso, del que huyó siendo aún adolescente), ilustra la consolidación melodramática del film en virtud de la imagen. Recién casados Ginnie y Dave, que desconocen la presencia de un despechado amante de la mujer que pretende matarlos, se zambullen en el espacio abstracto y vertiginoso de la feria para acercarse al bar donde les esperan los amigos. La secuencia se construye en el plano cromático a partir de la interacción entre un rojo y un azul muy saturados, luminosos y estridentes, que proceden de las atracciones de la feria (la primera vez que aparece el matón en pantalla es apenas una sombra oscura sobre un potente fondo rojo<sup>103</sup>). Un juego cromático que, sumado al dinamismo de la escena (que construye una composición fuertemente excéntrica sin una figura dominando el espacio sino todo lo contrario, el gentío, el movimiento acelerado de las atracciones, refuerzan la tensión visual), así como la plenitud sonora (ruge la multitud, se oyen los insistentes compases de organillo de los puestos y, sobrevolando ambos, la expresiva música extradiégetica), connotan la inminencia del peligro y el inevitable encuentro de funestas consecuencias: interponiéndose entre los dos hombres, Ginnie muere en los brazos de su recién estrenado marido [Fig. 3].

En la misma dirección podrían ser analizados los melodramas sirkianos de los años 50<sup>104</sup>. De hecho, como se ha señalado en numerosas ocasiones, las películas del

---

<sup>103</sup> En *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006), la muerte del marido de la protagonista es marcada de igual modo en el plano cromático; el rojo que inunda la composición en que Raimunda habla por teléfono con su hija, antecede el encuadre inundado por la sangre del difunto.

<sup>104</sup> La decisiva función de la imagen en el melodrama sirkiano es corroborado fehacientemente por *Far from Heaven* (*Sólo el cielo lo sabe*, 2002), la minuciosa revisión de Todd Haynes que incide precisamente en el abigarramiento del color como elemento connotador de los conflictos psicológicos de los personajes. De igual modo, tal como ocurre en *Some came running* donde el ambiente etílico y nocturno de los bares y locales privados estaba marcado no sólo en el nivel cromático (las refulgentes y eléctricas luces de neón de los rótulos de la pared) sino también en el plano *óptico-iconológico* (el giro de la cámara sobre su eje, construye unos espacios caracterizados por la *diagonalidad*), el carácter disfórico de los ambientes homosexuales por los que deambula el marido de la protagonista en *Far from Heaven*, es señalado figurativamente mediante el empleo de verdes y azules ácidos (a diferencia del mundo familiar, bañado por la suavidad de los tonos



alemán exponen claramente su núcleo temático en los primeros compases del relato, eliminando todo vestigio de suspense y recorrido sorpresivo; el resto de la narración se encarga de escenificar variaciones de una misma imposibilidad<sup>105</sup>. Así, en *Written on the Wind*, el nudo dramático descansa en la imposibilidad que gobierna la relación de los personajes: Kyle Hadley, hijo díscolo del gran magnate del petróleo marcado por la castradora presencia paterna, se casa con la emprendedora y atractiva Lucy Moore para mayor desconsuelo de Mitch Wayne, personaje con el que mantiene una ambivalente relación al representar todas las virtudes de las que carece. Cuadrando el círculo, Marylee Hadley, testigo impotente que contempla como su amor por Mitch se desvanece en el interés de éste por su cuñada. La carencia e insatisfacción que preside las acciones de los personajes (que sólo parcialmente será resuelta con la muerte de Kyle), es remarcada redundantemente por el resto de materias expresivas: la música desde luego (compuesta por Frank Skinner, uno de los grandes maestros del melodrama), pero también la imagen. Así, en el arranque, los encuadres del vehículo atravesando velozmente un espacio fantasmático y *a-céntrico*, o la amenazadora sombra de los árboles sobre la casa, anticipan el fatídico momento del disparo. También en el nivel cromático es *significada* la insatisfacción en el film, dejándose ver en la cabina del avión que lleva a Kyle y Lucy hasta el apartado rincón en la playa, lugar en el que el joven magnate podrá mostrar su “verdadero yo”. Animado por un ataque de sinceridad, en plano-contraplano, el primogénito de la saga confiesa porqué se ha convertido en un sujeto caprichoso vencido por el alcohol y las mujeres: no está a la altura de las circunstancias y, a diferencia de Mitch, no es el hijo que todos esperaban que fuera. Es el momento en que se rompe la iluminación naturalista del encuadre, y la cabeza de Kyle en primer término se cubre premonitoriamente por un

---

rojizos y dorados), así como con el torcimiento del punto de vista y el desequilibrio compositivo (en uno de los encuadres más explícitos, cuando el personaje se dirige al bar gay, la cámara gira casi 45° hacia la izquierda).

<sup>105</sup> Algo que también define al *biopic* de artista melodramático: la primera escena de *Lust for Life* caracteriza al protagonista como un personaje incapaz de vivir en soledad. El resto del relato no es más que la redundante confirmación de dicha imposibilidad, al igual que el *flashback* de *Moulin Rouge* (John Huston, 1953).

rojo saturado en contraste con la de Lucy, rodeada de una aureola azul pastel procedente de su vestido y el cielo [Fig. 4]<sup>106</sup>.

Entrando de lleno en el tema que nos ocupa, y teniendo en cuenta la habitual vinculación del género con los mecanismos melodramáticos, no es de extrañar que también el *biopic* de artista haya utilizado la imagen en la misma dirección, de manera especial en los años 50. En *Lust for Life* por ejemplo, la jornada campestre del pintor con su prima viuda Kyle está construida con una artificiosidad decorativa y cromática que incide en el tono crispado que preside la escena: enmarcados en un paisaje característico del pintor, dominado por el verde azulado, los dos personajes charlan distendidos sobre la laboriosidad de Vincent. En un momento dado, irritado por el recuerdo del esposo ausente ante uno de sus pensamientos (todo hombre necesita trabajo y amor), se abalanza toscamente sobre la joven reclamando su amor. Completamente aterrorizada por el exceso vital del holandés, huye corriendo con su hijo entre los brazos. Más adelante, ya casi al final y preludiando el fatal desenlace, Van Gogh se zambulle a la manera de *Some Came Running* en una ciudad en fiesta en la que el rojo y azul de las banderolas y uniformes de los soldados (junto a la perturbadora sonoridad de los trombones y platillos de la banda de música, el movimiento acelerado del ti vivo y los personajes en pantalla bailando y corriendo), *significan* por contraste la soledad y desolación del protagonista, espectador ajeno a lo que acontece a su alrededor, que en la escena siguiente se pega el tiro en el pecho [Figs. 5-6].

Más relevante de todas formas resulta la plasticidad dramática del primer *biopic* de Lautrec donde el color vibrante, además de ilustrar la paleta del pintor, asume en

---

<sup>106</sup> También Marylee, como antes Ginnie, está asociada durante todo el relato al rosa fuerte y el rojo (el coche, los vestidos, etc.) que connotan la insatisfacción de la amante eternamente despechada que busca en otros cuerpos lo que no puede conseguir del de Match. De igual modo, la cálida gama rojiza y dorada que baña las primeras escenas otoñales de *All that Heaven Allows* (*Sólo el cielo lo sabe*, Douglas Sirk, 1955) connota la hermosa madurez tardía de la protagonista, la viuda Cary Scout que se enamora perdidamente del joven jardinero Ron Kirby ante el asombro de la comunidad. Posteriormente, la decisiva conversación que mantiene con su hija (en la que decide romper su relación definitivamente para salvaguardar las apariencias), transcurre bajo el caleidoscópico cromatismo provocado por una claraboya en la pared.

numerosas ocasiones un valor expresivo determinante. Así, el famoso local donde comienza el relato se inviste de una vivacidad (cromática y lumínica) que contrasta fuertemente con el lóbrego, oscuro y “expresionista” París callejero por el que deambula una vez finalizado el espectáculo (contrastando a su vez con la plena luminosidad diurna del espacio-tiempo del *flashback* que tiene lugar a continuación). Posteriormente, en el momento más crítico para el pintor (*por su culpa*, ha perdido definitivamente la oportunidad de alcanzar el amor), se guarece en un pequeño *bistrot* al que acude habitualmente para emborracharse. En un encuadre en contrapicado (el protagonista es visto a través de la barandilla), el acentuado verdor antinaturalista inunda la composición reforzando su desolación y anticipando el que ya es un final inevitable<sup>107</sup> [Fig. 7]. Recogido por su protector policial y llevado al hogar familiar, apenas le queda aliento para contemplar desde la cama la danza fantasmática de todos los personajes del Moulin que han venido a despedirse.

### **2.5.2.- La cuestión del *biopic*.**

Lógicamente, la reconsideración teórica esbozada en los apartados anteriores afecta a los objetivos de este trabajo que, en lugar de elaborar una lista exhaustiva de películas pertenecientes a un subgénero reconocible bajo la etiqueta “*biopic* de artista” (proyecto cuyos resultados serían inevitablemente imprecisos y ambiguos más allá de una definición referencial que, por otro lado y como se destacará más detalladamente, arroja demasiadas sombras), pretende especificar en la medida de lo posible, las configuraciones recurrentes que, en virtud de distintos modelos explicativos (situados en mayor o menor grado de formalidad: temáticos, visuales, narrativos, actanciales,

---

<sup>107</sup> Algunas escenas antes, la famosa cantante Goulue del Moulin Rouge, grita borracha apoyada en una farola invocando el pasado; el cromatismo igualmente verdoso de su rostro desencajado en primer plano, asume la función de significar uno de los asuntos melodramáticos típicos: el inexorable paso del tiempo y sus terribles secuelas.

etc.), permiten hablar de cine biográfico como un género reconocido como tal por los espectadores.

En ese sentido, y aunque ya se ha destacado la dificultad de localizar algún rasgo dominante en el plano visual que lo determine, se pueden esbozar ciertas anotaciones preliminares que sirvan al menos para distanciar al *biopic* del cine histórico, categoría próxima a la noción de *archigénero* con el que mantiene importantes vínculos. Para ello, merece la pena resaltar una importante modulación que aunque de intensidad variable, sacudió al *biopic* durante la reordenación cinematográfica posterior al *studio system*, afectando en gran medida a la estructuración de la imagen. Si hasta el momento el *biopic* canónico se había construido según la norma de la *óptica intermedia* (en realidad un poco *por debajo*, las necesidades referenciales del género han hecho del primer plano un recurso habitual), se constata a partir de la crisis del modelo clásico una aproximación cada vez mayor de la cámara al personaje. A diferencia del “colosalismo” o el *peplum*, íntimamente relacionados con la superproducción y, por tanto, con la construcción de grandes decorados y los miles de figurantes pródigamente mostrados en los planos generales, el *biopic* en general<sup>108</sup>, pero de manera especial a partir de los años 70, se desentiende en gran medida del espacio circundante para acentuar una fragmentación que es tanto del escenario como de la fisonomía del protagonista. Patente en películas como *Lenny* (Bob Fosse, 1974) donde el primerísimo plano da forma a la enajenación del protagonista (fruto de las drogas), el despedazamiento se hace especialmente relevante en películas participantes en el subgénero como la japonesa *Utamaro: Yume to shiriseba* (Akio Jissoji, 1977) o la británica *Love is the Devil*, que atentan abiertamente contra la figura y el rostro del *Gran Hombre*, unidad mínima en la certificación del reconocimiento exigida por la norma referencial. Si en la primera aparecen algunos insertos de primerísimos planos del protagonista aunque manteniendo una distancia intermedia en la construcción del espacio, la sistemática desmembración del cuerpo de Bacon y su amante en la segunda [Fig. 8], manifiestan una clara desintegración del

---

<sup>108</sup> Correlato en gran medida, de una concepción fuertemente arraigada que considera que en lo íntimo y privado donde el *Yo* más auténtico se revela al mundo, de ahí que el *episodio secreto* del héroe devenga siempre más fecundo *significativamente* que sus locuaces gestos públicos.

código clásico y un significativo alejamiento no sólo de insignes ejemplos de periodos anteriores, sino también de aquellos géneros históricos más predispuestos al espectáculo y la grandilocuencia.

Puede afirmarse por tanto, que películas como *The Agony and the Ecstasy*, *Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis* (Konrad Wolf, 1971) y en menor medida *El Greco*, se encuentran más próximos a la configuración visual del cine histórico que otras como *Lust for Life*, *Moulin Rouge*, *Frida*, *naturaleza viva* (Paul Leduc, 1984), *Camille Claudel* (*La pasión de Camille Claudel*, Bruno Nuytten, 1988) o *Love is the Devil*. En el film de Carol Reed por ejemplo, los encuadres generales dominan en numerosas ocasiones la pantalla desde el comienzo con la superposición de los títulos de crédito sobre un amplio paisaje que resulta ser una cantera. También desde un punto de vista alejado se construyen las distintas batallas del belicoso Papa en su misión unificadora: la Roma que lo recibe vencedor, las canteras de mármol donde se esconde el escultor mientras cientos de obreros arrancan las entrañas de mármol de la montaña, e incluso el espacio central del film, *La Capilla Sixtina*, que es mostrada en todo su esplendor de cartón piedra en la imposición del encargo papal. Más interesante resulta *Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis* ya que, superando la intencionalidad referencial, exhibe con claridad su armazón discursivo y la posición del pintor respecto a los acontecimientos que le rodean, testigo privilegiado de los desmanes políticos de la Corte y la intolerancia religiosa que le tocaron vivir. Una posición que tiene sus implicaciones en el plano visual como se observa en la larga secuencia de arranque. Abriendo con *La pradera de San Isidro*, un *zoom* reencuadra la vista de Madrid sobre la que se inserta un título (Madrid, Ende des 18. Jahrhunderts), enlazando por corte con una vista de la ciudad. Nuevamente por corte y en encuadres siempre generales en los que diversos *zooms* y panorámicas *describen* el escenario, se abre paso por las calles una procesión ante la atenta mirada de los madrileños y del pintor (devuelta la virgen a la iglesia, Goya se zambulle en la alegre vida callejera). Bajo los mismos criterios se construye el ambiente palaciego, subrayando la pomposidad de unos personajes que el relato va a mostrar ajenos a la realidad de su pueblo; la primera aparición del protagonista en el Palacio Real por ejemplo, se inicia con un típico plano general que muestra la concurrida (y lujosamente decorada) sala en la que van

haciendo su entrada los distintos personajes ante el anuncio de los sirvientes (Cayetana, Godoy, los reyes, Goya, etc.)<sup>109</sup> [Fig. 9].

Sin embargo, conviene insistir, estas apreciaciones a duras penas sirven para particularizar someramente el género o el subgénero, de manera que parece más fértil localizar en otros niveles los rasgos que permitan hablar de manera más precisa de relato biográfico. En ese sentido, el análisis actancial podría aportar un rasgo definitorio: parece claro que en la narración biográfica el personaje desempeña claramente el rol *Sujeto*<sup>110</sup>, definido no por casualidad por Greimas como un *verdadero actante del espectáculo*, a diferencia del *Adyuvante* y *Oponente* cuya funcionalidad es circunstancial:

“llama la atención el carácter secundario de estos dos últimos actantes. Jugando un poco con las palabras, podríamos decir, pensando en la forma principal mediante la cual los hemos designado, que se trata en este caso de ‘participantes’ circunstanciales, y no de verdaderos actantes del espectáculo” [Greimas, 1987:274].

---

<sup>109</sup> *Volavérunt* (Bigas Luna, 1999) o más nítidamente *Los fantasmas de Goya* (Milos Forman, 2006), recurren igualmente a los planos generales en su mostración de la opulencia y la magnificencia de una corte corrupta en contraste con las miserias y penurias del pueblo.

<sup>110</sup> Más compleja resulta la cuestión del *Objeto* a pesar de que como escribiera Courtés, “sería suficiente interesarse por el discurso psicológico para encontrar seguramente otro sincretismo, del tipo: S1 + S2 + O; un mismo personaje puede ser, en el extremo, a la vez sujeto de hacer (tratando, por ejemplo, de saber), sujeto de estado (quien se beneficia del saber adquirido) y objeto (=el contenido mismo del saber, en el caso de la introspección)” [Courtés, 1997:117]. Roland Barthes también subrayó la existencia de algunos relatos como *El asno de oro* (“relatos de búsqueda de sí mismo”) o *Madame Bovary* (“relatos donde el sujeto persigue objetos sucesivos”) en los que *Objeto* y *Sujeto* se confunden. Sin embargo, a tenor de la gran mayoría de ejemplos procedentes del corpus tratado en este trabajo, parece difícil una caracterización archiactancial de estas características: generalmente los dos actantes se mantienen separados y claramente definidos. Por ejemplo, el término algo ambiguo de *reconocimiento* social (entendido de manera amplia) parece desempeñar el rol *Objeto* en algunos de los films del subgénero como en las distintas versiones de la vida de Rembrandt, *Basquiat* (Julian Schnabel, 1996) o *Pollock*. (Ed Harris, 2000). En otros, como ocurre invariablemente en el *biopic* de artista femenino (aunque también en *Lust for Life* o *Moulin Rouge*), dicha posición es asumida por la persona deseada.

Esta significativa distinción matiza la participación en el *biopic* de artista de numerosos films factuales en los que el *Gran Hombre* desempeña una función contingente, generalmente observador privilegiado de una trama que acontece a su alrededor, como ocurre en *Volavérunt* o *Los fantasmas de Goya* donde el pintor desempeña la función *Adyuvante*<sup>111</sup>. Revelador resulta la función del aragonés en la segunda, producción del experimentado director Milos Forman<sup>112</sup> que retrata las vicisitudes políticas (y sobre todo religiosas), que gobernaban los designios españoles en el paso del s. XVIII al s. XIX: caída del rey Carlos IV, invasión francesa y vuelta al trono de Fernando VII “el esperado” (el film comienza en 1792<sup>113</sup>, en plena madurez de Goya, justo en el momento en que va a ser proclamado pintor de la corte). Durante todo el relato, el pintor adopta un rol circunstancial de ayuda al *Sujeto* de la narración, que es la joven Inés Bilbatúa. En un primer momento, cuando es injustamente encarcelada y sometida a tortura por la Inquisición, el pintor, aunque temeroso del poder eclesiástico y sus métodos, colabora con el padre de Inés poniéndolo en contacto con el peligroso Padre Lorenzo. Como la intercesión no consigue su objetivo, una vez disuelta la inquisición y excarcelados los presos tras la invasión francesa, Goya ayuda

---

<sup>111</sup> Menos común resulta la posición *Objeto* ocupada por el *Gran Hombre* en *Girl with a pearl earring* (*La joven de la perla*, Peter Webber, 2003); el tímido y retraído Johannes Vermeer, es el objeto deseado por la joven sirvienta Griet, *Sujeto* indiscutible de la narración. De igual modo, difícilmente puede ser reconocido como biográfico un relato donde el *Gran Hombre* asuma el rol *Oponente* (posición que puede ser ocupada por un narrador delegado como ocurre en *Amadeus*, Milos Forman, 1984, donde la vida del gran genio de la música es narrada por su envidioso antagonista Salieri, biografiado subsidiario del film).

<sup>112</sup> Escrita por el director y Jean Claude Carriere, guionista habitual de Buñuel con el que escribió, entre otras, *Belle de Jour* (1967), *El discreto encanto de la burguesía* (1972), *El fantasma de la libertad* (1974) o *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), no por casualidad notables ejemplos del proyecto ideológico buñuelesco y su doble denuncia antiburguesa y anticlerical.

<sup>113</sup> Significativamente se inicia con una reunión de los miembros del santo oficio en Madrid indignados por unos grabados de Goya que pertenecen a la serie de *Los Caprichos*, aguatinas y aguafuertes que no fueron realizados y editados hasta 1799. Más que constatar el flagrante *anacronismo*, merece la pena reseñar la intención discursiva que lo sustenta: reforzar, además de la verosimilitud referencial, la posición tímica que ocuparán los personajes en el plano *axiológico* (Goya es investido con los valores positivos, el clero lo es con los valores negativos de la cerrazón y el fundamentalismo ciego).

nuevamente a la joven en la búsqueda desesperada de su hija, nacida de las pecaminosas relaciones con el padre Lorenzo durante el largo cautiverio. El último plano del film explicita con rotundidad la función tangencial del aragonés y su institución como testigo externo de los acontecimientos: muerto el padre Lorenzo por el garrote vil, su cuerpo es transportado en un carro mientras que Inés le acompaña cogida de la mano. Por detrás, en la distancia, el pintor les sigue calle arriba mientras el grupo se aleja de la cámara [Fig. 10].

Una función similar desempeña Goya en *Volavérunt*, cruce genérico entre la intriga policial y el drama historicista (sazonado con los toques eróticos habituales del director), donde vuelve a convertirse en el espectador cercano de las intestinas luchas de poder que terminarán con la vida de su amada Cayetana<sup>114</sup>. Una posición que es convenientemente marcada desde la primera escena. Por corte, desde un plano general que recoge el desplazamiento de una caravana de carrozas que atraviesan un polvoriento paisaje camino de Andalucía, un primer plano del rostro de Cayetana cubierto por un velo mira hacia el exterior para volverse hacia la cámara, momento en que esboza una sutil sonrisa; en contraplano, es la fija mirada de Goya la que recibe la sonrisa (personaje convertido en el delegado espectral a partir de este preciso momento) [Figs. 11-12]. En otra elocuente escena, la retirada a la alcoba de Cayetana y su poderoso amante el “Príncipe de la Paz”, deja ver al pintor observando a la pareja desde el fondo del pasillo. Una puerta que se cierra tras el paso de los amantes (y oculta el *Gran Hombre* al espectador), subraya su desconsuelo por una experiencia que le es, todavía, negada (sólo en una ocasión gozará del cuerpo de Cayetana y de la sublime visión de su desmayo *post-orgásmico*)<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> Trama anticipada ya en la cabecera que finaliza con una aproximación de la cámara hacia la zona pélvica del cuadro de *La maja desnuda*, que se convierte mediante un fundido encadenado en una copa: alguien vierte un líquido y acto seguido una pastilla, comienza el relato...

<sup>115</sup> Posteriormente, con la Duquesa muerta y la investigación en manos de la policía, Goya asume en un momento determinado la voz narrativa para confesar al primer ministro (mediante un *flashback*, recurso habitual en el género policiaco), que cree ser el responsable del envenenamiento de la noble: la noche del terrible acontecimiento, le llamó la atención la desaparición de un bote de pintura extremadamente venenoso cuyo contenido, al día siguiente, se encontraba en el fondo de la



Más compleja sin embargo resulta la cuestión de los roles narrativos cuando nos enfrentamos a periodos o geografías más alejadas. Atendiendo a la posición actancial de los personajes, *Utamaro o Meguru Gonin no Onna* (*Utamaro y sus cinco mujeres*, Kenji Mizoguchi, 1946) o *Andrei Rubliev*, difícilmente pueden ser consideradas como películas biográficas en el mismo sentido que las canónicas *Moulin Rouge* o *Lust for Life*<sup>116</sup>. La hermética propuesta de Tarkovski por ejemplo, utiliza al célebre pintor de iconos conocido como el Giotto de la pintura rusa<sup>117</sup>, como la débil excusa de una densa reflexión que trenza cuestiones como la creatividad, la función social del artista, el papel religioso en el arte, o los convulsos acontecimientos históricos que rodearon al monje-pintor y que desembocaron en el origen de la nación rusa (brutales y periódicas invasiones tártaras, luchas intestinas entre los príncipes rusos, etc.). El alejamiento consciente de la canónica reconstrucción histórica en el film resulta evidente en numerosos niveles. En primer lugar y antes que nada, en la apelación a una imagen despojada de todos aquellos datos que redundan en la ilusión referencial (las estancias interiores, al igual que el vestuario, se caracterizan por la sobriedad y la sencillez, espacio mítico de un tiempo que se muestra también como tal). En segundo lugar, aunque no menos importante, en su distanciamiento de la ligazón causal clásica mediante una construcción narrativa en episodios que posibilita su apertura metafórica. Por último, afectando directamente a la organización actancial del film, por la minusvalía protagónica del personaje: de los once capítulos que lo componen, dos no están protagonizados por el pintor (significativamente el primero y el último). En el primero, prólogo que prepara uno de los núcleos temáticos del film (la apasionada

---

copa de la que supuestamente bebió Cayetana. El film sin embargo se encarga de refutar tal hipótesis; la copa fue vertida en una maceta.

<sup>116</sup> Una pregunta a la que este trabajo no puede responder se perfila en el horizonte: ¿no son biográficas porque el personaje no se convierte en el motor narrativo del relato, o más bien construyen *otra* forma de comprender lo biográfico?

<sup>117</sup> El propio Tarkovski escribió al respecto: “mi intención, pues, no era la de reconstruir la vida de Rublev, yo no quería hacer una película biográfica. No era que dispusiéramos de pocos detalles acerca de su vida, pues son escasas las referencias en las fuentes históricas que conservamos; era sobre todo que nuestras intenciones se orientaban en otro sentido, que nuestra película en ningún caso sería un filme simplemente histórico”. Citado en [Llanos, 2002:166].

voluntad humana en la creación artística frente a las dificultades), ni siquiera aparece Rubliev mientras que en el último, no es más que un figurante que en un par de ocasiones cruza el fondo de la pantalla durante el combate que mantiene un joven campanero por llevar a cabo su misión.

### Cap 3.- EL GÉNERO BIOGRÁFICO

Anotadas algunas de las cuestiones que atañen al problema genérico, y esbozadas las premisas de partida en la constitución de este trabajo, es el momento de iniciar la valoración genérica del *biopic* de artista según un doble movimiento inverso que pretende, al igual que las perspectivas analíticas resumidas en el primer capítulo, hacer visible tanto la homogeneidad que presenta un grupo heterogéneo de películas (descubrir, y describir, las recurrencias y similitudes que permiten hablar de relato biográfico), como profundizar en la heterogeneidad de su configuración homogénea (las modulaciones que permiten inscribir históricamente el subgénero sin desbordar las leyes que lo delimitan).

Para ello, conviene examinar previamente su ascendente literario, categoría cuya longevidad y popularidad no ha evitado que se esté aún lejos de haber resuelto sus fundamentos constitutivos. Una indeterminación que tiene que ver en gran medida con que, a pesar de los diversos niveles y ámbitos de actuación que implican al análisis genérico, la biografía ha sido estudiada casi exclusivamente desde la óptica historiográfica, perspectiva incapaz de definir el género más allá de cuestiones relacionadas con la función del personaje en el acontecer del relato y, en general, la veracidad o falsedad de lo expuesto. De hecho, a pesar de la periódica reapertura del debate en torno a sus principios y límites, las tradicionales preguntas continúan sin respuesta: ¿qué es una biografía?, ¿qué es una evidencia biográfica pertinente?, ¿cuál es el tipo de relación entre individuo y sociedad en la biografía? Cuestiones a las que se tiene que enfrentar cualquier relato que se pretenda, al menos ingenuamente, la “historia de la vida de una persona”, sencilla definición que, más que exponer, oculta algunos de los problemas inherentes de un género que, al igual que ocurre con aquellos factuales, tiende a construirse paradójicamente como contrario al *corsé genérico*. En efecto, la aparente irrepitibilidad de los acontecimientos narrados (el *hic et nunc* de lo ocurrido), la singularidad del sujeto que los ha padecido (o provocado) y el supuesto

carácter *neutro* de la narración y de lo narrado (lo histórico como materia objetiva), parecen deslegitimar cualquier perspectiva analítica que tenga en cuenta su adscripción a unos códigos genéricos que, en realidad, todo relato debe aceptar como condición necesaria de su legibilidad.

### **3.1.-La biografía: un género borroso.**

Lejos de gozar del prestigio de la Institución Historiográfica, la biografía ha sido considerada como un género menor, borroso y de dudosos criterios científicos. A la acusación de haber sido frecuentado por historiadores aficionados desde los márgenes de la Academia, hay que añadir el decisivo cambio operado con la instauración de unos principios científicos en la disciplina historiográfica durante el s. XIX (con la aportación sobre todo del positivismo), que despojó progresivamente a lo individual de su valor como fuente de conocimiento, identificándose lo colectivo con lo *real*. El estudio de las grandes estructuras históricas (temporales, sociales, etc.) llevado a cabo principalmente desde las páginas de los *Annales* en la mitad del s. XX, terminó desterrando por completo la problemática del individuo en el discurso histórico, entidad requerida únicamente como ejemplo representativo de una época (el sujeto como símbolo de unas entidades sociales, económicas y culturales que lo trascendían).

Resumiendo de manera algo abrupta, se puede afirmar que a lo largo de su trayectoria la biografía ha basculado metodológicamente entre una vertiente vinculada a lo estructural que concibe al individuo como mero portador de dichas estructuras, y una concepción de mayor arraigo que considera al individuo como “motor” de la historia (centrando la atención en los *Grandes Hombres*, genios aislados cuya lucha contracorriente abrió nuevas vías que repercutieron en la sociedad, sustrato recogido íntegramente por su homólogo cinematográfico). Dos planteamientos, escribió Burdiel en un notable texto al respecto, que en su desentendimiento mutuo se muestran incapaces de explicar convincentemente el relato vital; la difícil labor del biógrafo y

del género como instrumento válido de conocimiento, se encuentra en la necesidad de tender puentes entre la esfera de lo individual y lo social, localizando aquel frágil equilibrio instituido entre “persona” y “contexto” que debe ser el punto de partida de la investigación biográfica. Resolviendo, o al menos abordando, “la que constituye su tensión teórica y metodológica crucial: la relación que cabe establecer entre individuos y sociedad, particular y general, privado y público” [Burdiel, 2000:29].

Una tensión que encuentra uno de sus principales dilemas en la compleja relación de lo “interno” y lo “externo” del sujeto, en el resbaladizo campo de las *intencionalidades* y motivaciones personales por debajo de sus gestos o actos públicos, dialéctica esencial de las novelas biográficas que, adoptando los pensamientos y motivaciones de los personajes recreados, suelen priorizar la anécdota y las declaraciones íntimas del *Gran Hombre*, peligrosa consideración que abre la puerta a un tipo de interpretación psicológica que corre el riesgo de la proyección, la sobreinterpretación o la elucubración pseudo-científica.

No menos problemática es la consideración *desde* el presente de unos acontecimientos organizados según modelos, normas y regímenes sustancialmente distintos a los actuales. Valoración de la que no escapa la propia noción del sujeto incorporada al relato, tanto del biografiado como del biógrafo, que deben ser consideradas como entidades relativas histórica y culturalmente. Una aproximación rigurosa, por tanto, debe evitar la adjudicación de valores identitarios impropios del periodo retratado<sup>118</sup>, algo que es más bien la norma que la excepción en el terreno fílmico donde el sujeto suele ser investido con valores contemporáneos como lamentaba Peter Burke: resulta extremadamente difícil encontrar una película situada en una época anterior al siglo XVIII, “que suponga un intento serio de evocar una

---

<sup>118</sup> De hecho, el principal argumento esgrimido por diversos autores en contra del acercamiento psicoanalítico de Freud a la figura de Leonardo de Vinci reside en la incapacidad del analista por entender que los posibles rasgos de la personalidad del artista debidos a su bastardía, había que insertarlos en el contexto histórico de la Italia renacentista y su actitud hacia la ilegitimidad (sustancialmente distinta a la que tenía la época del padre del psicoanálisis). Y es que, como expusiera Neumann al respecto, “el “concepto de artista” de Freud se anquilosa en una nebulosa omnicomprensión que ciega la diferenciación de los diversos campos de actividad artística y su relación de cambio históricamente determinada” [Neumann, 1992:184].

época pretérita, de mostrar el pasado como un país extranjero con una cultura material, una organización social y una mentalidad (o mentalidades) muy distintas de las nuestras” [Burke, 2001:204]. Una crítica que ha acompañado habitualmente a las personales producciones biográficas de Derek Jarman, acusado por Waldemar Januszczak de haber presentado a Michelangelo Caravaggio como el James Dean de la Italia barroca en *Caravaggio* (Derek Jarman, 1986)<sup>119</sup>. Sin embargo, el principal error del director no reside tanto en el uso sistemático del anacronismo<sup>120</sup>, elección que denuncia la ideología de la “ventana abierta” con la exhibición de la enunciación, como en la presencia de atributos, personajes y actitudes difícilmente compatibles con la realidad histórica del s. XVI. Es el caso del Marqués y mecenas de Caravaggio, Vincenzo Giustiniani que aparece como un potentado o galerista moderno o de Giovanni Baglioni, pintor más conocido por su “Vida de los Pintores, Escultores y Arquitectos”, que en el film se perfila como un crítico de arte celoso de la obra del artista (confirmando dicho rol, sostiene entre sus manos un ejemplar de la famosa publicación de arte FMR)<sup>121</sup>.

Sin duda, la toma de conciencia de la problemática existencia de un sujeto “transhistórico”, ajeno al marco en que se inserta, puede ser considerada como una de las grandes consecuencias de la reordenación epistemológica que, como anotó Foucault en *La arqueología del saber*, tuvo lugar en la sociedad en los dos últimos siglos. Durante este periodo, el sujeto y los distintos campos del conocimiento fueron deshaciéndose progresivamente de la quimera de una historia de la humanidad regida por la continuidad y la sucesión ininterrumpida de acontecimientos, pasando a constituirse bajo el dominio de la *discontinuidad* y el reconocimiento de las rupturas que la configuran. Una decisiva evolución que se dejó sentir en la sustitución de una

---

<sup>119</sup> Citado en [Walker, 1993:69].

<sup>120</sup> En ésta y en el resto de sus recreaciones biográficas Si en *The Tempest*, 1979, Elisabeth Welsh entonaba una canción actual, “Stormy Weather”, en *Edward II (Eduardo II)*, 1991, mostraba una manifestación de gays y lesbianas en pleno s. XIV.

<sup>121</sup> Más sutil pero también relevante como se detallará más adelante, es la construcción “presentista” del enfrentamiento de Rembrandt Van Rijn con los *gentiles hombres* de la Holanda del s. XVI bajo los parámetros de la oposición artista/burgués que caracteriza el universo identitario del artista en la modernidad.

*historia global* (que “trata de restituir la forma de conjunto de una civilización, el principio –material o espiritual- de una sociedad” [Foucault, 1970b:15]), por otra *historia general* que pretende dar cuenta del *espacio de dispersión* compartido por las series, cortes y estratos que configuran su objeto de estudio. Se define así una nueva historia que, poniendo en duda las posibilidades del análisis totalizador, busca especificar la jerarquización de los posibles tipos de relación entre los distintos acontecimientos que la componen, una historia que se propone hacer visible el *cómo* se yuxtaponen los datos que conciernen a materias tan alejadas como puedan ser la economía, la literatura, la religión, el arte o la ciencia.

Lógicamente, los efectos en la consideración del sujeto no se hicieron esperar. A pesar de que la *historia global* puso todo su empeño en conservar la unidad del devenir histórico, garante último del *sueño tranquilizador* de la conciencia del sujeto<sup>122</sup>, dicha *morada* fue puesta en entredicho a lo largo del s. XIX y XX desde posiciones como las de Nietzsche, Marx, Freud o las investigaciones lingüísticas, que operaron hacia un descentramiento del sujeto al que también situaron en un *espacio de dispersión*. El individuo no era ya el sujeto trascendental cuyo origen podía ser localizado en un principio mítico, *adánico*, sino un sujeto inserto en el entrecruzamiento de los cambios y cortes producidos en la historia, constituido de hecho como tal en el momento en que la cultura occidental, en los siglos XVII y XVIII, lo convirtió en aquello *que hay que pensar y aquello que hay que saber*, es decir, en el momento en que el hombre se convirtió en el objeto de las ciencias.

Alteración decisiva en la consideración de la historia y el sujeto, la conciencia de ruptura pasó así a formar parte del pensamiento de la contemporaneidad bajo distintos prismas, denominaciones e intensidades<sup>123</sup>, siendo anotada por Pierre

---

<sup>122</sup> “La historia continua, es el correlato indispensable de la función fundadora del sujeto: la garantía de que todo cuanto le ha escapado podrá serle devuelto; la certidumbre de que el tiempo no dispersará nada sin restituirlo en una unidad recompuesta; la promesa de que el sujeto podrá un día –bajo la forma de la conciencia histórica- apropiarse nuevamente todas esas cosas mantenidas lejanas por la diferencia, restaurará su poderío sobre ellas y en ellas encontrará lo que se puede muy bien llamar su morada” [Foucault, 1970b:20].

<sup>123</sup> Tema común de autores como Lyotard para el que los profundos cambios operados en la sociedad de la segunda mitad del s. XX y la finalización del *grand récit* histórico (también

Bourdieu en unos términos que resultan especialmente reveladores en la institución del sujeto: la *ilusión biográfica*, la idea de una vida orientada y coherente constituida como entidad invariable más allá de los posibles cambios y evoluciones en su periplo vital<sup>124</sup>, no es más que un espejismo compartido por todos los sujetos participantes en la operación biográfica (biógrafo, biografiado, y lector/espectador), ilusión retórica “que toda una tradición literaria no ha dejado ni deja de reforzar” [Bourdieu, 1997:76]. No en vano, apuntó el sociólogo, el tejido social tiende a identificar la normalidad precisamente como identidad concebida como *permanencia*, como constancia consigo mismo, disponiendo para ello de todo tipo de instituciones que tienden a la unificación del *Yo*, garantizando su indivisibilidad<sup>125</sup>. De la poderosa quimera se apropió también

---

aquellos de los *Grandes Hombres*: “las ‘identificaciones’ con los grandes nombres, los héroes de la historia actual, se hacen más difíciles” [Lyotard, 1998:15) habría supuesto la aparición de un orden social nuevo, la *postmodernidad*. Para Fredric Jameson por el contrario, dicha modulación habría sido más bien una modificación sistémica del propio capitalismo [Jameson, 2001:12]. El sociólogo Gil Calvo por su parte, se hizo eco de la noción de ruptura en el marco biográfico: “es lo que aquí se ha llamado el cambio biográfico, cuyos rasgos cualitativos fundamentales (al margen del incremento cuantitativo de la longevidad) son la multiplicación del pluralismo sucesivo en materia laboral y familiar (creciente movilidad profesional y conyugal por cambio de empleo y parejas), la pérdida de la linealidad (que se quiebra, ramifica y fragmenta, con mecanismos de repetición, marcha atrás, vuelta a empezar) y el desplazamiento del centro estratégico de gravedad (o nudo argumental) hacia edades cada vez más tardías, desgranándose su centralidad en un rosario de nudos o eslabones inconexos que se despliegan y suceden a todo lo largo de la edad adulta” [Gil, 2001:276].

<sup>124</sup> Expresada así de contundentemente por Leo Lowenthal: “un hombre es un actor, un doctor, un bailarín, y lo es siempre” [Lowenthal, 1956:91].

<sup>125</sup> Una de las más evidentes es el nombre propio, auténtico “designador rígido” de la identidad que, desgajado del tiempo y del espacio en que es convocado, garantiza a los individuos “la identidad en el sentido de identidad para con uno mismo, de *constantia sibi*, que requiere el orden social” [Bourdieu, 1997:78]. Se comprende mejor ahora no sólo que el film biográfico se titule con el nombre del personaje (hecho ya de por sí relevante), sino que aparezca grafiado en la pantalla como si fuera el *Gran Hombre* el que, con su huella, garantizara metonímicamente la autenticidad de lo narrado. Presente desde los comienzos del subgénero en *Rembrandt* (1936 y 1942) y con diferentes grados de acierto (la firma del malagueño en *Surviving Picasso*, *Sobrevivir a Picasso*, James Ivory, 1996, roza la caricatura), algunos ejemplos han hecho aparecer el nombre-título, en un alarde difícilmente superable, *escribiéndose* sobre un fondo neutro, caso de *My Niki for* (*Mój Niki for*, Krzysztof Krauze, 2004) y *Modigliani* (Mick Davis, 2004).



el relato biográfico canónico que asumió la identificación de la normalidad con una instancia homogénea a lo largo de todo el trayecto vital, sujeto previsible y constante. No es de extrañar por tanto que la narración clásica hollywoodiense se haya convertido en el vehículo por excelencia del género y el subgénero, estructura cohesionada gracias a la estabilidad de un mismo agente a lo largo de las pruebas y peripecias que amenazan con perturbarlo<sup>126</sup>. Estabilidad, que se sustenta en la constancia narrativa del personaje según una funcionalidad *Sujeto*, una continuidad temática (Theo recrimina a Vincent en *Lust for Life* que se ha convertido en un extraño; “has cambiado” sentencia, a lo que el postrado evangelista responde, “no he cambiado, Theo. Exteriormente puede. Pero en mi interior sigo deseando lo mismo”<sup>127</sup>) y una permanencia en el plano figurativo; difícilmente será sancionado como biográfico un film cuyo protagonista se reencarne en distintos actores (a no ser que representen diferentes edades y, en ese caso, se buscará siempre actores que sean lo suficientemente parecidos como para evitar el desdoblamiento figurativo del *Gran Hombre*)<sup>128</sup>.

---

<sup>126</sup> Como escribió Bordwell, “la película clásica de Hollywood presenta individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir unos objetivos específicos. En el transcurso de esta lucha, el personaje entra en conflicto con otros o con circunstancias externas” [Bordwell, 1996:157]. Sólo algunas excepciones, aquellas construidas bajo el signo de la ruptura (*Rembrandt fecit 1669*, *Pirosmani*, *Frida, naturaleza viva* y *Klimt*, Raoul Ruiz, 2006), han sabido reconocer el cambio en el estatuto del *Gran Hombre*, examinándolo desde el descentramiento que lo organiza.

<sup>127</sup> Ni siquiera la fantasía biográfica de Virginia Woolf, *Orlando: una biografía* (Existe una versión cinematográfica: *Orlando*, Sally Potter, 1992) consigue sortear la restricción. Bajo la aparente trasgresión de un sujeto que es, en un primer momento varón y después fémina, late el mismo impulso ilusorio de estabilidad; la denuncia actúa en la discriminación sexual, no identitaria.

<sup>128</sup> Es el caso de aquellos films en los que aparece el protagonista bajo dos edades, caso de *Caravaggio*, *Basquiat*, *Modigliani*, y en otro orden de cosas *Rembrandt fecit 1669* o *Goya en Burdeos*, cuyo proyecto vital se caracteriza precisamente por la impugnación del relato biográfico canónico. Aun así, la imposibilidad se constata en la generalizada ausencia del verdadero rostro del personaje histórico; cuando se muestran documentos aparentemente reales, básicamente fotos, están retocados con los rasgos del actor caracterizado. En muy escasas ocasiones se intercalan imágenes del personaje real y cuando lo hace, en todo caso, está ya *fuera* del relato: en *Camille Claudel*, una foto de la artista anciana se inscribe en el fondo de la pantalla sobre la que se insertan los títulos de crédito. En *Oscar, una pasión surrealista* (Lucas Fernandez, 2008), aparecen unas

### 3.2.- La biografía como objeto discursivo

En definitiva, arbitrar entre la relación sujeto/sociedad (privado/público, particular/general) y hacer frente a la ilusión de una identidad fija, estable y duradera, son los principales problemas a los que según la historiografía debe enfrentarse cualquiera que profundice en la categoría biográfica. Ahora bien, semejantes cuestiones atienden a valores que trascienden el relato vital, ya sean aspectos psicológicos-filosóficos (¿qué es el yo?) o sociológicos (¿cómo se relacionan el sujeto y la sociedad?); actitud determinada en gran medida porque el punto de vista adoptado por el historiador (al igual que el filósofo, el sociólogo y, en general, aquellos autores que se han interrogado por el estatuto genérico de la biografía) se centra única y exclusivamente en la “historia de la vida” del sujeto retratado (en el qué se cuenta), sin tener en consideración la opacidad que todo relato presenta (el *cómo* se cuenta eso que se está contando). De hecho, desde el momento en que un acontecimiento es relatado, como anotó Jules Gritti, “lo vivido se transforma en representado y lo dado en el acontecimiento es aprehendido según las ‘categorías’ del relato” [Gritti, 1972:112]. Una cosa es lo vivido y otra muy distinta su representación (literaria, fílmica o musical), sujeta a los códigos e imposiciones culturales que posibilitan su legibilidad y la dotan de un sentido del que carece lo vivido<sup>129</sup>.

La existencia de ciertas formas literarias que no encajan en la taxonomía, pone de relieve la insatisfacción de una definición del género que descansa únicamente en el plano de *lo dicho*. Es lo que ocurre con la falsa biografía y sus parientes cercanos, la

---

imágenes cinematográficas de Oscar Dominguez pintando en su caballete, sobre las que se superponen los créditos.

<sup>129</sup> Desde la filosofía, José Luis Pardo lo anotó con claridad: “Hay una diferencia totalmente discriminativa entre las acciones de ficción (los relatos dramáticos, literarios, cinematográficos, etc.) y las reales, y consiste en que, en las primeras, al final, cuando suena el último compás, conocemos la regla del juego, la vemos encarnada en la plenitud que da sentido y entereza a la obra, ya que al final comprendemos que Edipo ha llegado a su destino, a ser aquel que ya era al principio, y queda al descubierto la ley secreta que gobernaba todos los acontecimientos de la trama, el hilo que cosía todos los episodios en una totalidad articulada” [Pardo, 2004:240].

falsa autobiografía o el relato hagiográfico<sup>130</sup>, categorías que resultan problemáticas porque se *disfrazan* con los ropajes del género, utilizan los códigos de éste para vehicular unos contenidos *posibles*. En efecto, que ciertos textos que no presentan unos contenidos verídicos puedan ser leídos fácilmente como biográficos (cualquier lector/espectador carente de las competencias necesarias en el reconocimiento del referente que convoca, no dudará en considerarlos auténticos), parece sencillo a raíz de lo descrito en el capítulo anterior: porque no es sólo en el nivel de los contenidos que un relato se adscribe a una tipología genérica, sino en virtud de una homología entre aquel y el *repertorio* de modelos que, situados en diversos niveles, configuran dicha tipología. Emblemático resulta en ese sentido *Flush* (1933), el divertimento literario de Virginia Woolf que desgana minuciosamente el periplo vital de un *coker spaniel* en la Inglaterra decimonónica. Los distinguidos y premiados ascendientes, los primeros meses acogido por una familia venida a menos y finalmente, su entrega en Londres a Miss Elizabeth Barret Browning (biografiada subsidiaria en el relato), son los episodios con los que se construye *biográficamente* el relato gracias, entre otras cosas, a la gestión informativa de un narrador omnisciente, el mantenimiento de la linealidad temporal de la historia, o la saturación del nivel referencial figurativo mediante la exhaustiva descripción de los personajes y ambientes recreados.

---

<sup>130</sup> De lo primero son un buen ejemplo las *Memorias biográficas de pintores extraordinarios* de William Beckford (publicadas anónimamente en 1790 y consideradas la primera parodia de las biografías de artistas), así como las biografías semificticias del tipo de las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob (1856), en las que el autor dibujó minuciosamente la *posible vida íntima* de numerosos personajes enmarcados en un arco temporal que va desde la Grecia clásica al Londres del s. XVIII. De la falsa autobiografía, cuya única diferencia con la anterior reside en la colusión entre narrador y personaje (el protagonista es el que cuenta en primera persona sus aventuras y desventuras), da buena cuenta la novela picaresca y la anónima *Vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, 1554. Más complejo es el estatuto del relato hagiográfico, artefacto cuya sanción genérica, al igual que el género fantástico, está determinada por una condición pragmática: la creencia o no en la existencia de los hechos milagrosos expuestos queda exclusivamente en manos del lector. Presentan de todos modos una clara diferencia ya que, si en relato fantástico el espectador *bascula* entre las dos posibles interpretaciones -natural/sobrenatural-, el postulado de verdad que presenta la hagiografía está definido unívocamente en el texto.

De entre lo factores que han incidido en el privilegiado interés del investigador por lo *dicho* en detrimento del *decir* biográfico (literario, fílmico), cabría destacar lo que Jean Claude Passeron denominó con acierto el “exorbitante poder de inteligibilidad” del relato vital<sup>131</sup>, su gran capacidad para interesar y comunicar de manera inmediata, fruto del interés compartido por el entrevistador y entrevistado “por aceptar el postulado del sentido de la existencia narrada (e, implícitamente, de toda existencia)” [Bourdieu, 1997:75], a diferencia de las investigaciones historiográficas sobre la evolución de los precios de las gramíneas durante la Edad Media, por poner un caso, o el tránsito comercial entre las grandes urbes europeas y el Norte de África.

A esta evidencia, habría que añadir además la arraigada formalización de los hechos pretéritos mediante una articulación narrativa (“donde no hay narrativa no hay historia”, famoso *dictum* de Benedetto Croce) que habría soslayado tradicionalmente los valores discursivos que constituyen el relato biográfico, al ser considerado el vehículo más “natural” (universal y transhistórico<sup>132</sup>) de estructurar conforme a la realidad los acontecimientos históricos y vitales. Una consideración revisada por Hayden White para el que la irrelevancia del problema narrativo en el ámbito de los estudios históricos descansaba en el establecimiento de la distinción entre relato histórico y ficcional en el campo del contenido, en que los hechos hubieran ocurrido *realmente*. La *forma* por el contrario, sería sencillamente un simulacro de la estructura y procesos históricos que no añadiría nada a aquel, artefacto transitivo<sup>133</sup> o reflejo inmotivado de una realidad concebida como estructura ordenada, coherente y

---

<sup>131</sup> Jean Claude Passeron en “Biographies, lux, itinéraires, trajectoires”, *Revue Française de Sociologie*, nº 31, 1989, citado en [Burdieu, 2000:28].

<sup>132</sup> Como escribió Barthes, “el relato está presente en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos” [Barthes, 1972:9].

<sup>133</sup> Todorov distinguió pertinentemente entre aquellos discursos *transitivos* que ponen el acento sobre el aspecto referencial del enunciado, de aquellos como el discurso *abstracto* o el *figurado*, que lo hacen sobre la *literariedad* (“propiedad abstracta que constituye la singularidad del discurso literario mismo”. El discurso *connotativo* (al que pertenece la parodia), por el contrario es polivalente, y apunta a los dos extremos [Todorov, 1971:114].

sintagmatizada causalmente (“la forma de la historia contada se suponía exigida por la forma de la historia llevada a cabo por los agentes históricos” [White, 1992:44]).

Sin embargo, correlato de la crisis historicista del periodo, la aparente neutralidad del vehículo narrativo devino profundamente problemática durante la segunda mitad del s. XX, siendo objeto de un intenso cuestionamiento resumido por Barthes:

“la narración de los hechos pasados, sometida por lo general en nuestra cultura, a partir de los griegos, a la sanción de la ‘ciencia’ histórica, colocada bajo la imperiosa garantía de lo ‘real’, justificada por principios de exposición ‘racional’, ¿difiere realmente por algún rasgo específico, por una indudable pertinencia, de la narración imaginaria tal como se la encuentra en la epopeya, la novela o el drama? Y si ese rasgo existe –o esa pertinencia- existe, ¿en qué lugar del sistema discursivo, en qué nivel de la enunciación hay que situarla?” [Barthes, 1970:37].

Al margen de las diferencias de intereses y metodologías existentes en el debate<sup>134</sup>, se puede destacar una similar toma de conciencia de la opacidad del discurso histórico. El relato, en cuanto secuencia de acontecimientos estructurados causalmente, no es el vehículo pasivo y neutro del acontecimiento que parece ser, sino artefacto complejo que presupone una manera de entender lo histórico y, por tanto, lo real. De ahí que la elección de un vehículo específico de *ordenación* de los datos históricos esté

---

<sup>134</sup> Hayden White ha distinguido la participación de cuatro tendencias: por un lado, la representada por aquellos autores angloamericanos que, desde la filosofía analítica (Carl Hempel, Arthur Danto, etc.), intentaron establecer el estatuto epistemológico de la narratividad y su relación con el relato histórico. En segundo lugar, el grupo de historiadores franceses aglutinados alrededor de los *Annales* (Braudel, Le Goff, etc.) que consideraban la historiografía narrativa como no científica, como “estrategia de representación ideológica” (siendo necesaria por tanto su erradicación en la constitución de una auténtica ciencia histórica). En tercer lugar estarían aquellos teóricos de la literatura y filósofos de orientación semiológica (Barthes, Kristeva, Genette, etc.) que, desde el interés general en la teoría del discurso, han interrogado al relato histórico con el mismo instrumental que al relato ficcional. Por último, destacó la presencia de ciertos filósofos de orientación hermenéutica (como Gadamer o Ricoeur), que han considerado la narrativa “como la manifestación en un discurso de un tipo específico de conciencia temporal o estructura del tiempo” [White, 1992:47].

marcado ideológica y culturalmente, supone, como escribió Fernand Braudel, toda “una interpretación, una auténtica filosofía de la historia”<sup>135</sup> que es constitutiva de la misma noción de realidad que pretende analizar desde *fuera*. La institucionalización del relato como medio privilegiado de representación histórica (y toda institucionalización, conviene recordar, basa su legitimidad en su presentación como natural), no puede hacer olvidar su relación convencional con lo histórico: en cuanto sistema de representación, es fruto de un proceso de condensación y simbolización al igual que cualquier otro<sup>136</sup>. Sencillamente, los distintos modelos explicativos de la historia articulan una manera específica de dar sentido a la realidad<sup>137</sup>, premisa que en el caso de la narración histórica como anotó White, surge del deseo “de que los acontecimientos reales revelen la coherencia, integridad, plenitud y cierre de una imagen de la vida que es y sólo puede ser imaginaria” [White, 1992:38]<sup>138</sup>.

---

<sup>135</sup> Fernand Braudel, “The Situation of History in 1950” en *On History* (Chicago, 1980), p. 11. Citado en [White, 1992:49].

<sup>136</sup> Desde la filosofía analítica, Arthur Danto ya había desestimado la imposibilidad de la narración histórica como objeto utilizado por el historiador en la recuperación de unos hechos pasados fijos e inmutables. Por una sencilla razón: el pasado no es un *fait accompli* porque el futuro tampoco lo es. No existe ningún *Cronista Ideal* capaz de elaborar una descripción completa de la historia porque desconoce la relación de dichos acontecimientos respecto al tiempo futuro que *lo dota de significación*: “para estar abierto a la significación histórica de los acontecimientos tal como suceden, se ha de saber con qué acontecimientos posteriores serán relacionados, en oraciones narrativas, por los historiadores del futuro. No sería suficiente ser capaz de predecir los acontecimientos futuros sin más. Sería necesario saber *qué* acontecimientos del futuro son relevantes, y ello requiere predecir los *intereses* de los futuros historiadores” [Danto, 1989:138].

<sup>137</sup> Talens y Zunzunegui lo anotaron también: hablar de investigación histórica presupone distinguir entre objeto de conocimiento y “el método usado para producir ese conocimiento” [Talens, 1995:5]. Es precisamente la elección del método narrativo lo que introduce en la ecuación el punto de vista que define dicho objeto de conocimiento, sujeto que *organiza* los hechos pasados según una lógica secuencial. No existe pues reflejo ni inmotivación, el relato biográfico está sujeto a unas condiciones que lo determinan como discurso proferido *por alguien para alguien*.

<sup>138</sup> De hecho, ni el relato es la única forma de *significar* los acontecimientos pasados (la tardía invención del discurso histórico y su práctica inexistencia en épocas como la alta Edad Media parecen incidir en este sentido) ni, desde luego, aquellos otros modos representativos no narrativos como los *anales* o las *crónicas* (formas articuladas como meras secuencias cronológicas) deben ser

### 3.3.- Relato ficcional, relato factual.

Pero no sólo la historiografía ha desatendido la opacidad discursiva del relato histórico y biográfico. Genette, reconociendo el desinterés de la disciplina narratológica por la investigación de los relatos factuales (“en virtud de una prelación implícita que hipostasia el relato ficcional en relato por excelencia o en modelo de todo relato”<sup>139</sup>) y entonando un sentido *mea culpa*, abogaba por iniciar nuevas vías de investigación que examinaran

“las razones que podrían tener el relato factual y el relato ficcional para comportarse de forma diferente respecto de la historia que ‘relatan’ por el simple hecho de que dicha historia sea (considerada) en un caso ‘verdadera’ y en el otro ficticia, es decir, inventada por quien actualmente la cuenta o por algún otro de quien la hereda” [Genette, 1993:53-55].

La pertinencia de semejante formulación no evita la existencia de un enfrentamiento entre aquellos autores para los que no existe a priori propiedad textual (sintáctica o semántica) que permita identificar un texto como obra de ficción, con la postura defendida por otros como Käte Hamburger que argumentan la existencia de ciertos “indicios de ficcionalidad” que revelan la naturaleza participativa del relato en alguno de los dos universos discursivos. Sin tomar partido en principio por ninguna de las posiciones, merece la pena observar detalladamente las prolijas anotaciones de esta última. En ese sentido, la principal demarcación y núcleo de su argumentación, consiste en establecer que toda enunciación (definida como “enunciación de un sujeto enunciativo sobre un objeto de enunciación”) es *enunciación de realidad* incluso en aquellos enunciados manifiestamente “irreales” como puedan ser un sueño, una mentira, etc. Dicha condición tiene que ver con que los problemas enunciativos no se

---

considerados anticipaciones fallidas del discurso histórico moderno, sino productos particulares de distintas formas de concebir la realidad histórica.

<sup>139</sup> En efecto, por cuanto evita el complejo problema del referente, el relato de lo posible parecía exponer con mayor rigor que ningún otro modelo las estructuras formales subyacentes a todo tipo de relato.

sitúan en el objeto (en el enunciado) sino en el sujeto<sup>140</sup>: “*la enunciación es siempre enunciación de realidad porque el sujeto enunciativo es real, en otras palabras, porque sólo se establece enunciación merced a un sujeto enunciativo verdadero, real*” [Hamburger, 1995:54]. Una *realidad* que, despojada de toda connotación psicológica, viene asegurada en última instancia porque podemos preguntarnos por la posición de dicho sujeto en el tiempo. Es a partir de las relaciones que se establecen entonces entre la *realidad espacio-temporal del sujeto enunciativo* (siempre situado en el presente y que denomina *yo de origen*<sup>141</sup>) y la *realidad espacio-temporalidad de lo enunciado*, que se constituyen las dos tipologías discursivas: la “vivencia psicológica de enajenación de realidad que se produce en la lectura” del texto de ficción (identificados básicamente por Hamburger con la ficción épica, narración en tercera persona) reside en la desaparición del *yo de origen*, de ese *aquí y ahora* que representa el “yo que habla”, algo que no hacen las narraciones factuales que nunca pierden el contacto con la realidad del *yo de origen*<sup>142</sup>. Es a partir de este desgajamiento temporal respecto al punto cero desde el que se habla, que lo ficticio quedaría definido finalmente para Hamburger:

---

<sup>140</sup> Desplazamiento con el que sortea fácilmente los problemas concernientes a la “irrealidad” de lo enunciado (el procedimiento de preguntar por la verdad o falsedad de enunciados fantásticos u oníricos, “no atañe a la estructura enunciativa sino únicamente al contenido enunciado” [Hamburger, 1995:41]).

<sup>141</sup> Concepto que “designa el punto cero ocupado por el yo, vivencial o enunciativo, origen del sistema de coordenadas espacio-temporales que por tanto coincide con el aquí y ahora o es idéntico a él” [Hamburger, 1995:41]

<sup>142</sup> La función asumida por el pretérito en el relato, expone su participación en una u otra tipología a pesar de que, si en principio puede ser utilizado indistintamente en las dos categorías, en la narración de ficción pierde sin embargo su función gramatical para designar el pasado ya que no está referido al yo de origen real, “*sino a otros ficticios, y es por ello igualmente ficticio*”. Una alteración radical que es *indicada* por la presencia de adverbios deícticos de tiempo *no pretéritos* (“mañana”, “hoy”, “por la tarde”) que, siendo imposibles en el habla factual, aseguran precisamente al relato ficcional la constitución de una realidad ajena al *yo de origen* como se observa en el ejemplo: “hoy vagaba por última vez por las calles de un puerto europeo, pues mañana su barco partía hacia América”. Hay que hacer notar que la traducción castellana de los ejemplos aportados por la autora, como destacó el editor de la edición consultada, no son precisamente brillantes en cuanto modelos de estilo.



“primero, por no contener ningún yo de origen real, y segundo, por tener que contener necesariamente yóes de origen ficticios, es decir, sistemas de referencia que nada tienen que ver temporal ni epistemológicamente con un yo real que viviera de algún modo la ficción, ni el del autor ni el del lector” [Hamburger, 1995:59].

La compleja categorización de la autora resulta especialmente productiva si se analiza desde la perspectiva semiótica de la enunciación. En efecto, la relación instituida entre el *yo de origen* y los *yóes ficticios* del relato, pone de relieve la interacción establecida entre dos instancias situadas en niveles diferenciados, los actantes enunciativos emplazados en la enunciación (el *yo de origen*), y los actantes enuncivos que se sitúan en el enunciado (los *yóes ficticios*). Sólo a partir de la negación del primero mediante el *desembrague enunciativo*<sup>143</sup>, puede instituirse el enunciado y la aparición de un *no yo* (equivalente a un *él*, el *yo ficticio* de Hamburger), un *no aquí* (=en otra parte) y un *no ahora* (=entonces, el *pretérito épico* ficcional en la autora).

La ausencia/presencia enunciativa, se convierte así en el principal rasgo en la marcación de la frontera entre los dos ámbitos: la narración factual (histórica, biográfica) sería enunciada para, y desde, el *yo de origen* (posición adoptada por el lector en la actualización de su lectura), mientras que la narración ficcional se situaría en el *no-yo, no-aquí, no-ahora* instaurado por el canónico *érase una vez*<sup>144</sup>. A tenor de esta distinción parece factible conjeturar que el relato de ficción evitará en la medida de lo posible cualquier procedimiento que denuncie la presencia de la instancia que lo enuncia mientras que el factual, tenderá a utilizar dichos procedimientos como anclajes del enunciadador en el enunciado, legitimando la supuesta vivencia de realidad compartida por el enunciadador (el historiador) y enunciatario (el espectador/lector): “el

---

<sup>143</sup> Y a la inversa, mediante el procedimiento de *embrague enunciativo*, se apunta al retorno de la instancia de la enunciación (embrague de tipo parcial, ya que el regreso absoluto resulta imposible: el enunciado, que sólo puede existir por la negación de la instancia de la enunciación, desaparecería en un retorno completo de ésta).

<sup>144</sup> En ese sentido, la novela histórica participaría de la lógica de la ficción al igual que la novela biográfica: “en cuanto tema de la obra de un historiador, Napoleón se describe como objeto del que se enuncia algo; como tema de una novela histórica, incluso Napoleón se torna ficticio” [Hamburger, 1995:83]).

significado existencial del tiempo en la vivencia y en el fenómeno de la realidad histórica se deja sentir en el hecho de que liga a ‘emisor’ y ‘receptor’ de la enunciación o información en *un* espacio de realidad y *una* vivencia de realidad” [Hamburger, 1995:56].

Aparentemente, la distinción también podría resultar operativa en el terreno fílmico, explicando la tradicional conjugación ficción/documental que atraviesa la historia del cine. Si la categoría documental ha descargado tradicionalmente el peso de su valor testimonial en el supuesto “contacto directo” con el acontecimiento mediante la apelación a la presencia de la cámara<sup>145</sup> (operador delegado de la instancia enunciativa y especularmente del enunciatiario), el relato de ficción clásico se ha constituido mayoritariamente desde su ausencia<sup>146</sup>. Lo mismo ocurre con el *biopic* que, a diferencia del documental sobre personajes históricos, tiende generalmente a la ocultación de la instancia que lo profiere, recayendo el peso veridictorio en lo *dicho*, autenticidad certificada en última instancia por la competencia del espectador que conoce lo sucedido a través de otros textos y películas.

Sin embargo, la neta división dista de ser operativa más allá de una inmensidad de fragmentos aislados que conviven en conflicto en el seno de la obra, literaria o fílmica<sup>147</sup>; la sola existencia de un film como *Munch* (Peter Watkins, 1975, construido insistentemente desde la apelación enunciativa bajo la apariencia documental), por muy inusual que sea, cuestiona de manera radical la configuración del género en virtud de una lógica enunciativa<sup>148</sup>. Es más, aunque concebido generalmente como *una*

---

<sup>145</sup> En ese sentido, algunas estrategias fuertemente codificadas como la mirada a cámara, el reencuadre o el desenfoco momentáneo, etc., funcionan como marcas que ayudan en la construcción del simulacro de verdad del discurso.

<sup>146</sup> Como sintetizó Zunzunegui, “el cine clásico es un ‘discurso’ que *tiende* a presentarse como ‘historia’. Hay que entender aquí, por tanto, ‘discurso’ como aquel relato que muestra ostensiblemente las marcas de la enunciación, mientras que la ‘historia’ sería un relato que tiende a suprimir todas las huellas del trabajo del sujeto empírico de la enunciación, representándose como una historia de ningún sitio y que nadie cuenta” [Zunzunegui, 1995:183-184].

<sup>147</sup> La fragilidad de las hipótesis de Hamburger se inscribe en su propio discurso cuando se ve obligada a apelar a motivos contextuales en la discriminación definitiva de los textos

<sup>148</sup> Más compleja, pero por eso más interesante, es la situación de esas dos extrañas piezas que persiguen captar voyeurísticamente el instante secreto e íntimo en que algo se convierte en objeto

*historia de ningún sitio y que nadie cuenta, el biopic*, al igual que el resto de géneros históricos, no pueden evacuar concluyentemente al *yo de origen* bajo el riesgo de la ilegibilidad: los intertítulos, que cumplen una función determinante en la ubicación espaciotemporal del relato, actúan como *embragues* que denuncian la existencia de un enunciador que es, en definitiva, el *sujeto ausente* que hace posible el enunciado.

Pero en realidad, tampoco en otros niveles narratológicos se pueden aislar de manera efectiva las dos categorías<sup>149</sup>, conclusión a la que llegaba Genette después de examinar las cuestiones de orden, velocidad, frecuencia, modo y voz en el relato factual: la ruptura del orden cronológico de los acontecimientos (las miradas atrás o *analepsis*, y las miradas adelante o *prolepsis*<sup>150</sup>), su alteración temporal (aceleraciones, aminoraciones, elipsis o detenciones) o el recurso iterativo, contrariamente a lo que pudiera parecer, no son extraños para lo factual (rasgos habituales por otra parte como se verá, del *biopic*). Y es que parece claro que

“si nos atenemos a formas puras, exentas de toda contaminación, que seguramente sólo existen en la probeta del estudioso de poética, las diferencias más claras parecen afectar esencialmente a los aspectos modales más estrechamente vinculados

---

de culto artístico: *Le Le mystère Picasso* (*El misterio Picasso*, 1956, Henri-Georges Clouzot) y *El sol del membrillo* (Victor Erice, 1992). La cámara, ausente como *yo de origen*, se hace presente sin embargo como *yo ficticio*: solicitada en un momento de la narración, asume una función actancial al igual que el resto de personajes. Ejemplar resulta en la francesa: adoptando el rol oponente, persigue y pone contra las cuerdas al genio Picasso que, lógicamente, supera la prueba que lo glorifica ante el espectador. En la española por el contrario, la cámara aparece como el testigo mudo, pero implacable, de un discurrir temporal al que no se sustraen ni el pintor ni su modelo.

<sup>149</sup> De hecho, no todos los “indicios” de ficcionalidad o factualidad son de índole narratológica porque *no todos son de índole textual*: “en la mayoría de las ocasiones, y quizás cada vez con mayor frecuencia, un texto de ficción se distingue como tal mediante marcas *paratextuales* que ponen al lector al abrigo de todo error y cuya indicación genérica *novela*, en la cubierta o en la portada, es un ejemplo entre muchos otros” [Genette, 1993:75]. Además, algunos de los indicios textuales son de índole estilístico o temático como en el ejemplo “el roble dijo un día a la caña...”.

<sup>150</sup> En palabras de Genette: “denominaremos *prolepsis* toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior y *analepsis* toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos, reservando el término general de *anacronía* para designar todas las formas de discordancia en los dos órdenes temporales” [Genette, 1989:95].

con la oposición entre el saber relativo, indirecto y parcial del historiador y la omnisciencia elástica de que goza por definición quien inventa lo que cuenta. Si examinamos las prácticas reales, debemos admitir que no existe ni ficción pura ni historia tan rigurosa, que se abstenga de toda creación de intriga y de todo procedimiento novelesco, que los dos regímenes no están, pues, tan alejados uno del otro ni, cada cual por su lado, son tan homogéneos como se puede suponer a distancia” [Genette, 1993:75].

No existen por tanto indicios que puedan ser considerados elementos exclusivos y definatorios de los relatos factuales y de ficción; los préstamos e intercambios resultan mucho más habituales de lo que consideraba Hamburger<sup>151</sup>. Sin embargo, la indistinción en *esencia* de las dos esferas no invalida su operatividad en cuanto términos condicionados por su uso cultural, sancionados como verosímiles en un contexto social concreto. Desde esta perspectiva, se puede confirmar la existencia de una *especificidad* del texto de ficción (o del texto factual), siempre y cuando se reconozca que se trata de la especificidad de una práctica discursiva que como tal, varía y evoluciona a la par que la sociedad en que se integra. La acentuada tendencia dispersiva del *biopic* de artista después del *studio system* por ejemplo, supone una importante variación respecto al modelo biográfico canónico que permite su constitución como discurso biográfico *posible* para un espectador del género. Su inscripción en el periodo histórico anterior, por el contrario, habría supuesto seguramente su designación como relato ficcional.

---

<sup>151</sup> Uno de los últimos movimientos cinematográficos (convenientemente diseñado y publicitado) como es *Dogma* pone de relieve meridianamente la cuestión: construido bajo los parámetros documentales en su apelación a la cámara, no evita la ficcionalización en la convocación de *yóes ficticios* en la narración.

### 3.4.- Nacimiento y evolución del género biográfico.

Los orígenes de la biografía se encuentran en la figura del encomio<sup>152</sup>, género cultivado en la Grecia clásica (s. VI a.C.) y que, al igual que el panegírico y el elogio funerario, se basa en la rememoración y enumeración de las virtudes y actitudes nobles del protagonista, ocultando las “zonas oscuras” de su vida. Entre estas primeras “protobiografías” laudatorias destacan el *Evágoras* de Isócrates y el *Agesilao* de Jenofonte, escrito alrededor del 460 a.C., que omite significativamente rasgos característicos del rey de Esparta tales como la cojera, la baja estatura o su actitud taimada, detalles que por el contrario son recogidos por el mismo autor en su obra de carácter histórico, *Las Helénicas*.

El arranque biográfico en el contexto clásico griego hay que localizarlo en el alto grado de individuación alcanzado en los siglos V y IV a.C. (beneficiado por el giro experimentado por la filosofía, especialmente la estoica, hacia un mayor subjetivismo), que favoreció el interés de la sociedad en determinados personajes relevantes [Wittkower, 1995:17]. Y aunque matizada por la tendencia a ser juzgado bajo los patrones platónicos y su conocido descrédito por la condición artística (apenas mejor considerados que los esclavos, la infravaloración de los pintores y escultores en este periodo, residía en su ocupación artesanal y tener que trabajar manualmente para ganar dinero), la emancipación del artista plástico y su constitución como personaje que comienza a llamar la atención de sus congéneres, comienza también en estos momentos<sup>153</sup>. No es de extrañar por tanto, que las biografías de artistas surjan como

---

<sup>152</sup> Para Carlos García Gual, “el encomio insiste en las virtudes del protagonista, intenta destacar su *areté* y su magnánima figura, y prescinde de las posibles sombras que pudieran enturbiar el brillo de su proclama, o la gloria del encomiado, generalmente difunto. La biografía, sin embargo, requiere una mayor imparcialidad, cuando pretende exponer la excelencia y la ruindad del biografiado; el juego de luz y sombras le es esencial para su vivacidad” [García Gual, 1987:23].

<sup>153</sup> Ilustrando la progresiva preponderancia del creador artístico así como el origen de su indisolubilidad con la obra (que recorre transversalmente toda la historia del arte occidental), puede citarse la existencia de algunas vasijas firmadas y un autorretrato en bronce del escultor Teodoro de Samos durante el periodo arcaico (s. VI a. C.).

categoría literaria en la época helenística con el libro *Vidas de pintores y escultores*, escrito a finales del s. IV a. C. por el historiador Duris de Samos (n. h. 340 a. C.), y del que apenas se conservan algunos fragmentos. Sin embargo, la trascendencia del autor (y en menor medida de Antígono de Caristo), devino crucial en la configuración de algunas de las más persistentes anécdotas biográficas del artista plástico al convertirse en la principal fuente historiográfica de Plino Segundo el Viejo, convertido “para nosotros en el gran recolector –más aún, en la tumba- de todos los antiguos saberes sobre el arte” [Schlosser, 1993:33].

El género encomiástico, que tuvo una gran influencia en la tradición latina posterior (no así en Bizancio donde según Schlosser el individuo “desaparece oficialmente”) acabó transformándose con posterioridad en la hagiografía y las famosas *Vitae Sanctorum*, género que eclipsó casi por completo a la biografía en la Edad Media, incluyendo la artística. Dos factores influyeron de manera determinante en el bajo perfil del artista plástico en estos momentos. Por un lado, la omnipotencia de la institución eclesiástica benefició que los factores relevantes para tratar de un personaje fueran la piedad o su autoridad dentro de la iglesia, de ahí que la mayor parte de sujetos biografiados procedan del ámbito eclesiástico. En ese sentido, aunque las biografías de San Eloy (patrón de los orfebres) y de Bernward de Hildesheim [Schlosser, 1993:64], matizan el tópico de la inexistencia en la Edad Media de artistas reconocidos, no se puede olvidar que su relevancia está determinada por su perfil religioso. Por otro lado, es sobradamente conocido que el artista, alejado todavía de la esfera humanística y las artes liberales, quedó bajo la autoridad del gremio, poderosa institución que velaba por los “intereses” de sus integrantes (desde la observación de los deberes religiosos de sus miembros hasta la supervisión de los contratos y las relaciones con los clientes), impidiendo las tomas individuales de decisión y, por tanto, una mayor proyección social.

Si en los s. XII y XIII comienza a observarse un tímido interés por el relato biográfico, no es hasta el Renacimiento italiano cuando el género resurja con fuerza, consecuencia al igual que en sus orígenes griegos, de la progresiva revalorización del individuo frente al estado y, sobre todo, del creciente orgullo municipal de las ciudades-estado italianas por sus insignes ciudadanos. Así, junto a la temprana

biografía de San Luis realizada por Jean de Joinville en Francia hacia 1309 (“primer retrato espiritual perfecto de un europeo moderno” en palabras de Jacob Burckhardt) o el *Tratatello in laude di Dante* de Boccaccio (1357-1362), cabe destacar el *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* escrito por Filippo Villani entre 1400 y 1405<sup>154</sup>, convertido en el punto de partida de la literatura histórico-artística del primer Renacimiento, modelo de escritura con unos planteamientos estilísticos recogidos más tarde por Vasari. Notable resulta la aportación de Lorenzo Ghiberti en sus *Comentarii* (1447-55, divididos en tres libros) ya que, además de reproducir la vida de los pintores florentinos retratados por Villani (incluyendo otros maestros de Roma y Siena en el segundo volumen), recoge la primera autobiografía que conocemos de un artista, síntoma inequívoco de la elevada conciencia que empiezan a tener los artistas de sí mismos gracias, por un lado, a un mejor posicionamiento en la escala social después de su lucha con la institución gremial y, por otro, a su revalorización bajo las premisas neoplatónicas de Marsilio Ficino con las que consiguieron trascender la esfera artesanal. Estas dos tendencias, iniciadas en el Quattrocento pero culminadas en el Cinquecento, son las responsables del considerable aumento de las biografías de artistas en el periodo que encuentran en *Le vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani da Cimabue insino a' tempi nostri descritte in lingua Toscana da Giorgio Vasari pittore Aretino, con una sua utile & necessaria introduzione a le arti loro* escrito por Giorgio Vasari (cuya primera edición está datada en Florencia, en 1550), el modelo por excelencia del relato vital artístico y principal fuente historiográfica del Renacimiento italiano<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup> En el libro se retrata a poetas, juristas, médicos, filósofos, estadistas y guerreros, introduciendo además una breve antología de artistas desde Cimabue hasta Giotto. Concretamente, los autores incluidos son: Cimabue, Giotto, Maso, Stefano Fiorentino y Tedeo Gaddi. Según Burckhardt “las caracterizaciones son breves, pero hechas con verdadera percepción de lo individual, siendo sobre todo curiosa la conexión que establecen entre la fisonomía íntima y la externa” [Burckhardt, 1985:268].

<sup>155</sup> Para Shlosser, “Vasari es en todo, en el buen sentido y en el malo, el auténtico patriarca y padre de la iglesia de la nueva historia del arte” [Schlosser, 1993:290], personaje convertido en el máximo representante en la conceptualización evolucionista de la historia del arte: todos los

En las biografías vasarianas se encuentran claramente definidas algunas de las principales categorías temáticas del género; por un lado, son retratados únicamente los “más excelentes artistas” del momento (haciendo hincapié en la infancia premonitoria de los protagonistas) y, por otro, se enlaza su “brillante talento” con atributos como la extravagancia o el capricho, rasgos repetidos en numerosas ocasiones como en el descubrimiento casual del joven y humilde Giotto mientras cuidaba el ganado de su padre, escena presente también en la vida de Andrea Sansovino (en la primera edición), y en la de Domenico Beccafumini (en la segunda edición)<sup>156</sup>. A esta reiteración anecdótica, se superpone un evidente estilo “novelesco” que sitúa a Vasari en el origen del progresivo alejamiento biográfico de la disciplina histórica y su aproximación al ámbito literario. Un acercamiento que culminó durante los siglos XVIII y XIX, no por casualidad en el momento en que la novela ocupó el puesto central de la incipiente sociedad burguesa, construida sobre unos valores morales que priorizaban la individualidad sobre lo colectivo. No es de extrañar entonces que, como escribió Alistair Fowler,

“al declinar la épica, sus funciones fueron asumidas por los géneros novelístico y geórgico, que, consecuentemente, ascendieron hasta ocupar su espacio en la ficción. Así, por ejemplo, el héroe épico se convirtió en el héroe de la prosa de ficción o de la biografía (a menudo semificticia) para cubrir la necesidad de caracteres ‘sólidos’, faltos de fabulación” [Fowler, 1988:117].

Este ascenso del héroe en el imaginario burgués, sumado a que la disciplina historiográfica fue dejando al cuidado de la novela los personajes *reconocibles* (privados, particulares e individuales), favoreció decisivamente el complejo proceso de impregnación recíproca y cruces de intereses entre los dos ámbitos discursivos (ficción/factual). No en vano, como dejó escrito el padre del naturalismo, durante el s. XIX la novela comenzó a situarse bajo la advocación de lo real: “hacer mover a unos

---

periodos y aciertos de las épocas anteriores actúan como causa explicativa del actual estado de las cosas y su superioridad.

<sup>156</sup> El episodio, origen para Kris y Kurz del tipo de anécdota “historia del descubrimiento del talento” [Kris, 1995:40], aparece también en *Basquiat*.



personajes reales en un medio real, dar al lector un fragmento de la vida humana: en esto consiste toda la novela naturalista” [Zola, 2002:242]. Un objetivo para cuya consecución no se desestimaron la utilización de recursos y estrategias características de los géneros factuales como son la elección de un narrador omnisciente, conocedor de todos los resquicios psíquicos y sociales de los personajes a su cargo, o la profusión de datos descriptivos -geográficos, nominales y temporales-, que apuntalan la impresión de realidad<sup>157</sup>.

La basculación biográfica entre los polos historiografía/novela, se deja sentir con claridad en la sonada disputa decimonónica acontecida entre la propuesta clásica, aceptada por la Academia, y la alternativa, perfilada en los aledaños de la Institución. Una querrela que, según García Gual, no fue más que una renovada actualización de la originaria oposición entre las biografías *suetoniana* y *plutarquiana* en los orígenes del género [García Gual, 1987:21]. Así, la propuesta clásica o *suetoniana*, también denominada *definitiva*, se encuentra vinculada a una visión positivista de la historia, caracterizándose por la identificación del tiempo de la vida del personaje con el tiempo total del relato, y la sucesión cronológica de los acontecimientos como el motor lógico de una narración fuertemente casualizada donde el sujeto se erige en la “máxima autoridad”, núcleo de organización narrativo. Además, este tipo de biografía tiende a la exhaustividad, la minuciosidad en la explicación de los acontecimientos, y la no distinción entre aspectos anecdóticos y datos pertinentes, justificando su prolijidad en que todos los detalles, actos o gestos, sirven para el correcto conocimiento del biografiado.

Frente a esta postura, autores como Thomas Carlyle o más decididamente Lytton Strachey (cuya obra *Victorians eminentes*, publicada en Londres en 1918, es considerada como el comienzo de la llamada *edad de oro de la biografía*), abogaron por un discurso biográfico gobernado por la brevedad y la fragmentación, la ironía y el

---

<sup>157</sup> Revelador de lo que se dirime en estos momentos es el caso de la novela histórica, género híbrido que hizo su aparición en los comienzos del s. XIX (con *Waverley* de Walter Scout, publicada en 1814) y que rápidamente se convirtió en un tipo literario de gran aceptación, ofreciendo “entre bambalinas y como telón de fondo de su ficción romántica una interpretación sesgada de la historia” [García Gual, 1999:148].

acentuado carácter antilaudatorio, impugnando la acumulación causal de acontecimientos como modelo básico de comprensión vital (“el carácter y el significado, no la cronología, constituían el objetivo de este tipo de perfiles biográficos” [Burdíel, 2000:33]). Del mismo modo, se impugnaba la aparente “objetividad” de la biografía clásica, reconociendo el papel activo del biógrafo, su papel demiúrgico en la construcción del relato:

“el arte del biógrafo consiste precisamente en la selección. No debe preocuparse por ser verdadero; debe crear, dentro de un caos, rasgos humanos. Leibniz dice que dios, para hacer el mundo, eligió lo mejor entre todas las cosas posibles. El biógrafo, como divinidad inferior, sabe escoger, entre las cosas humanas posibles, aquella que es única” [Schwob, 1982:13].

Actitud que se sitúa en el origen del descrédito de la biografía en la institución historiográfica, la tendencia alternativa o *plutarquiiana*, ha gozado sin embargo de un mayor favor popular, convirtiéndose junto a la novela histórica y aquellas formas “ficcionalizadas” como la biografía novelada, en una importante fuente de inspiración del *biopic*. Es el caso de Irving Stone, prolífico escritor norteamericano conocido por sus novelas biográficas de famosas personalidades históricas (entre las que se encuentran *The Passions of the Mind*, 1971, a propósito de Sigmund Freud, y *Origin*, 1980, sobre Charles Darwin), que prestó especial atención a la figura del artista plástico en *Lust for life* (1934), la famosa novela en que se inspiró el film de Minelli, *The Agony and the Ecstasy* sobre la vida de Miguel Ángel y que parcialmente sirvió de base al film homónimo de Carol Reed (1965), o *Depths of Glory* (1985), en la que se relataba el periplo vital de Camille Pizarro.

## Cap 4.- EL *BIOPIC* COMO GÉNERO

Formando parte de las geografías más diversas, la *historia de vida* de personajes históricos es (y ha sido) componente argumental de innumerables películas, confirmando en principio la existencia de un equivalente fílmico de la biografía escrita. Sin embargo, como se podrá comprobar a lo largo de este capítulo, la situación resulta algo más compleja. Al margen de la imprecisión heredada de su homóloga literaria, y poniendo entre paréntesis una definición referencial del género, la formalización de la materia vital en una película como *Last Days* (Gus Van Sant, 2005, sobre los últimos días de la mediática estrella musical Kurt Cobain antes de su suicidio), difiere sustancialmente sin cambiar de año ni contexto geográfico, de otro film biográfico como *Walk the Line* (*En la cuerda floja*, James Mangold, 2005, sobre el cantante Johnny Cash), por no hablar de producciones como el *Wittgenstein* de Derek Jarman (1993), construida abiertamente desde la problematicidad de la propia noción de representación (el film relata, en primera persona y desde su infancia, el periplo vital del conocido filósofo).

### 4.1.- El *biopic*: un género borroso.

Y es que antes que nada, tal vez habría que ponerse de acuerdo acerca de *qué se está hablando cuando se habla de cine biográfico*. No en vano, la mayor parte de tentativas analíticas han soslayado los fundamentos formales del género, oscilando entre la traslación mimética de la definición literaria (el film biográfico sería aquel “que describe la vida de una persona histórica, pasada o presente” [Custen, 1992:5]), o su consideración como subgénero, provincia, o forma *temática* especializada del cine

histórico<sup>158</sup>. Sin embargo, dos sencillas anécdotas pueden ilustrar el frágil estatuto de una definición biográfica que sólo tenga en cuenta la veracidad o no de lo narrado. Por un lado, según relata Erik Barnou, la creciente impostura de las inaugurales *actualidades filmadas* (iniciada con la “reconstrucción” de la batalla naval de Santiago de Cuba por Stuart Blackton y Albert Smith) lograron en los primeros años del s. XX un impresionante registro de éxitos con películas como *Le Sacre d’Eduard VII* (*La coronación de Eduardo VII*, Méliès, 1902) que, intercalando vistas exteriores de la abadía de Westminster con los interiores del convento recreados en el estudio, fue rodada en París *antes* del acontecimiento y publicitada como auténtica. Por otro lado, Custen recordaba un episodio del controvertido productor Darryl Zanuck que, conocedor de la necesidad de contar la vida del personaje en términos congruentes con las experiencias y expectativas del público, no dudaba en introducir arreglos en el guión atendiendo al principio de “interés esencial” (*rooting interest*) de la historia. Así, en una memoria del estudio de 1936, respondía a las quejas de Kenneth MacGowan sobre ciertas descripciones incorrectas de las operaciones financieras de las compañías de seguros del s. XIX en *Lloyds of London* (*Lloyds de Londres*, Henry King, 1936), alegando que:

“los tecnicismos de este tipo nunca causan problemas. Creé un barón de Rothschild, pero nunca existió el barón de Rothschild. Hice que el rey de Inglaterra le diese ese honor, pero en aquellos momentos no había rey de Inglaterra, porque el rey estaba en un psiquiátrico y el regente padecía de gota y no podía mantenerse en pie, pero utilicé a Lumsden Hare y la película consiguió en Inglaterra las mismas críticas

---

<sup>158</sup> Para Román Gubern, la biografía fílmica “constituye en rigor una provincia del cine de reconstrucción histórica” [Gubern vol X:89-90], mientras que para Carolyn Anderson, apoyándose en una división de la biografía escrita elaborada por Paul Murray (“novela biográfica, biografía ficcionalizada, biografía interpretativa, biografía ficcionalizada, biografía interpretativa, superbiografía, biografía erudita, biografía de investigación y compilación de fuentes materiales” [Anderson, 1988:331]), su equivalente fílmico estaría constituido por las películas pertenecientes a las categorías biografía ficcionalizada o interpretativa. Posteriormente, en su estudio del *biopic* de los 90, usó “la común definición del *biopic* como film que toma una historia de la vida de una persona real como su narrativa central” [Anderson, 2002:92].

estupendas que recibió en América y nadie mencionó nunca esas discrepancias técnicas” [Custen, 1992:38]<sup>159</sup>.

No es de extrañar, en cuanto objeto sometido a las presiones económicas que definen cualquier sistema industrial, el film biográfico realizado en el entorno hollywoodiense, ha oscilado tradicionalmente entre la conciencia de ofrecer una accesible “versión” de la historia (el cine ha sido la principal fuente de conocimientos históricos para la gran mayoría de ciudadanos), y su condición de espectáculo lucrativo como sentenció Custen: “la investigación y la precisión histórica fueron tejidos con los hilos de las demandas narrativas, el gusto del productor y las estrategias de marketing” [Custen, 1992:38]. Conscientes de la compleja operación que supone compaginar los dos imperativos (aquellas recreaciones que se alejaban excesivamente de los acontecimientos conocidos del periplo vital del personaje, suscitaban un rotundo rechazo del ámbito crítico que solía desembocar en una disminución de la recaudación en taquilla), los grandes estudios se concentraron en la creación de departamentos específicos de investigación, laboratorios de modelización biográfica encargados de potenciar los *valores de verdad* del film, seleccionando y analizando los aspectos que pudieran subrayar la aparente fidelidad histórica del periodo retratado. El *atrezzo*, el vestuario, la recreación arquitectónica, la caracterización de los personajes o el ambiente musical (es decir, todos los pequeños detalles irrelevantes para el devenir de la historia pero que funcionan como guiños a las competencias referenciales del espectador no profesional), fueron reforzados por unos departamentos que ocultaban, tras el ropel de la envoltura, las necesidades especulativas del negocio, las “licencias” dramáticas<sup>160</sup>.

---

<sup>159</sup> Algo de lo que también estaba convencido Juan Orduña, pieza fundamental en el conocido ciclo histórico de Cifesa durante los años 40: “yo siempre he creído que las películas históricas para que sean verdaderamente soportable deben de tener un 20 ó un 30% de rigor histórico y del 70 al 80% de apuntalamiento de fantasía”. Citado en [Fanes, 1982:179].

<sup>160</sup> Posteriormente, dichos valores eran publicitados en costosas campañas de promoción que insistían en la veracidad de lo narrado, señalando el esfuerzo de los especialistas para traer a escena “el auténtico retrato” del *Gran Hombre*. Uno de los primeros hitos publicitarios se sitúa en la temprana *Napoleón, the Man of Destiny*, 1909, divulgando el viaje a Francia realizado por el director Stuart Blackton para la supervisión de los decorados. Si en estas originarias campañas

El celo en la recreación fidedigna llevó incluso a la aparición en pantalla de personajes del entorno del protagonista reconocibles por el espectador, caso del jugador de béisbol *Babe Ruth* en *The Pride of the Yankees* (*El orgullo de los Yankees*, Sam Wood, 1943), o la participación de miembros vivos de la familia del personaje biografiado, aunque de manera más bien simbólica y publicitaria, caso de la invitación del productor Sydney Franklin a Ève Curie para que aportara su voz en el comienzo del relato, gesto al que se negó la hija de la eminente científica y autora del libro en que se basó el guión de *Madame Curie* (Mervyn LeRoy, 1943).

#### **4.1.1.- De lo real a lo imaginario, de lo imaginario a lo real.**

Seguramente, pocos films del corpus que componen el presente trabajo exponen de manera más eficaz la doble conciencia accesibilidad/negocio como la ítaloamericana *The Naked Maja* (*La maja desnuda*, Henry Koster, 1958), en realidad drama romántico más que film biográfico, que se construye a partir de los apasionados amores entre la Duquesa de Alba y Goya, sujeto que presenta todos los atributos míticos del genio abrupto y salvaje<sup>161</sup>. Una historia pasional gobernada por la

---

desempeñaban un papel fundamental los clubs de fans y las revistas cinematográficas, actualmente la difusión ha sido asumida en gran medida por las webs de las películas. Un interesante ejemplo sin salir del subgénero lo aporta la página oficial de *Chihwaseon* (*Ebrio de mujeres y pintura*, Im Kown-taek, 2003), [www.chihwaseon.com](http://www.chihwaseon.com), que presenta los datos biográficos e históricos de los personajes, detallando además numerosos aspectos de la producción como la afirmación de haber construido el *set* más grande de Corea “jamás construido”.

<sup>161</sup> La leyenda agreste y *bohemia* del aragonés, acompañó durante muchos años la biografía de Goya como recordó Ortega y Gasset a propósito de la semblanza realizada por Augusto Mayer, historiador que escribió cosas como que “todo nos autoriza para pensar que el joven Paco era un bohemio auténtico, que sentía un vivísimo interés por los toros y toreros, que lo mismo sabía tañer la guitarra, que entonar o bailar a sus acordes una jota aragonesa, o entregarse a copiosas libaciones. El ‘eterno femenino’ poseía un singular atractivo para nuestro artista. No desdeñó disputa alguna, y, tanto en Zaragoza como posteriormente en Madrid y Roma, tuvo algunas aventuras amorosas sumamente novelescas. Cierta noche murieron tres hombres en un riña, y el

disjunción; a los repetidos desencuentros de los amantes (primero por los compromisos del pintor con los encargos de la corte, después por el destierro en Cádiz de Cayetana al haber desobedecido las ordenes de la reina y, finalmente, por el fin de su relación ante la amenaza de Godoy de arruinar la carrera profesional del aragonés), se sucede el trágico final de la Grande de España que, envenenada por el primer ministro ante su rechazo político y amoroso, muere en brazos del apasionado amante pidiéndole perdón.

Llamativamente, el esfuerzo veridictorio del film descansa en una recurrente construcción de escenas *descriptivas* que, sin renunciar a la alusión pictórica<sup>162</sup>, pretenden poner de manifiesto el modo de vida y los hábitos de la España del s. XVIII. Para ello, se escenifican diversas actuaciones musicales y bailes regionales, las acciones se trasladan a las tabernas donde se reúne el pueblo (o al palacio real donde se reúne la nobleza), incluyéndose una procesión en la que se traslada a una bruja a la hoguera, escena que sirve para caracterizar al orgulloso pintor, contrario a la barbarie religiosa como quedará demostrado en el posterior juicio inquisitorial<sup>163</sup>.

Sin embargo, la decantación del film por la cuidada recreación escenográfica y “etnográfica”, no puede ocultar una serie de elisiones, anacronismos y distorsiones temporales que, soslayando la veracidad de los acontecimientos, enfatizan la imposibilidad amatoria en un calculado *crescendo* dramático. Elocuente resulta desde

---

joven Goya hubo de abandonar a toda prisa la capital de Aragón”. Citado en [Ortega y Gasset, 1963:79-80].

<sup>162</sup> De manera explícita, aparecen a lo largo del film emblemáticos cuadros como *El entierro de la sardina* (1812-1819), *Procesión de Disciplinantes* (1812-1819) o *La carga de los mamelucos* (1814).

<sup>163</sup> Una construcción que opera hacia la caracterización bravía de lo español, término colocado bajo el signo de lo verdadero y sinónimo en el film del pueblo, ámbito al que también se adscriben Goya (que lucha navaja en mano con un torero que ha intentado sobrepasarse con Cayetana, o pinta el fresco *El milagro de San Antonio de Papua*, 1798, con los vagabundos disfrazados de nobles) y la Grande de España (que haciendo caso omiso a los consejos de sus iguales, se reúne con el pueblo en los carnavales). Enfrente, como lo falso, se sitúa la nobleza, caso del taimado primer ministro Godoy y los reyes, que abandonan al pueblo español a su suerte durante la invasión. Una significativa panorámica que apostilla la mirada del pintor, recorre la habitación encuadrando a los personajes de la realeza, cuyos rasgos son extremadamente grotescos.

luego la omisión del estado civil del pintor, casado con Josefa Bayeu desde 1773, o la alteración cronológica del desencuentro de Goya con el Santo Oficio a raíz de la realización del cuadro *La maja desnuda* (acaecido en 1814 pero que en el film es presentado coincidiendo con la invasión francesa). Más relevante deviene de todas formas la presencia fantasmática de la duquesa de Alba penando sus amoríos hasta el 2 de Mayo de 1808 cuando en realidad falleció el 23 de julio de 1802. A través de un Madrid tomado por los mamelucos en plena incursión gabacha, y sorteando la sublevación popular, el pintor arriesga su vida con tal de poder estrechar entre los brazos a su amada y recibir tembloroso su último aliento.

Ahora bien, al igual que ocurriera en el terreno literario y al margen de este ejemplo construido sobre una base histórica (por muy difuminada que esté), existen en la dirección contraria ciertos films que también ponen de manifiesto las limitaciones definitorias del género según criterios referenciales. Es el caso de *Zelig* (Woody Allen, 1983) y *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994). Si la primera, nítido exponente del *falso documental*<sup>164</sup>, es un divertido ensayo sobre la identidad a partir de la recreación vital de un camaleónico personaje que adopta las personalidades de los individuos que lo rodean, la segunda (también modélico *falso biopic*), reconstruye el periplo vital de un “tonto bueno”, partícipe accidental de los principales acontecimientos de la reciente vida política norteamericana.

Uno de los recursos más evidentes en la adscripción factual de los dos films, consiste en la inserción del protagonista en reconocidos documentos audiovisuales gracias a una elaborada recreación informática. En *Zelig*, el hombre camaleón recorre el centro de Nueva York a bordo de un descapotable bajo una lluvia de confeti y papeles, o recuerda inoportunamente su verdadera identidad en pleno discurso del Führer. En *Forrest Gump*, el *trampantojo* se hace presente desde los primeros compases en que un antepasado homónimo se convierte en uno de los líderes del Ku

---

<sup>164</sup> A dicha reconstrucción, hay que sumar la presencia de escenas filmadas según los códigos propios (compositivos, gestuales e, incluso, relacionados con la velocidad de filmación) que rigen la imagen de los noticiarios de los años 20 y 30, así como la reconstrucción sonora de algunas sesiones de hipnosis y las entrevistas realizadas a famosos personajes actuales de la cultura como Susan Sontag.



Klux Klan en un explícito guiño a *The Birth of a Nation* (El nacimiento de una nación, Griffith, 1915). Desde entonces, Forrest aparece esporádicamente en diversos informativos. En el primero, el todavía joven universitario escucha con atención al Gobernador George Wallace que, habiéndose opuesto a las medidas de integración educativa, se dirige a la Guardia Nacional enviada por el presidente Kennedy para lograr la entrada de los estudiantes negros. La escena alterna sabiamente la imagen “normal”, con la procedente de un noticiario que encuadra también al protagonista (incidiendo en la veracidad de lo mostrado, el reportero televisivo participa en los dos universos). Más adelante, Forrest conoce (y es visto por una audiencia doblemente espectacular: público *en* el film y público *del* film) a personajes tan célebres de la historia norteamericana como John Lennon con el que coincide en un programa de Televisión, o los presidentes John Kennedy (al que estrecha la mano como miembro del equipo universitario de Fútbol americano [Fig. 13]), Lyndon Jonson (que le impone la Medalla del Honor) y Richard Nixon.

Pero no sólo en el nivel referencial (que afecta además al plano musical<sup>165</sup>) se adscribe el film de Zemeckis al terreno biográfico, su incursión en el género tiene también lugar en cuanto discurso estructurado según las normas habituales del género. En efecto, además de comenzar *in medias res* (avanzando mediante sucesivos *flashbacks* completivos que explican la “moralidad” del joven), Forrest asume claramente una posición central en la articulación narrativa, estructura saturada de *momentos plenos* que se engarzan según una sucesión de orden causal. De igual modo, presenta algunos de los valores temáticos propios del género como la *excepcionalidad* (es un disminuido psíquico pero posee una cualidad que lo hace diferente: corre más rápido y más lejos que nadie, condición que le ayudará a superar los distintos

---

<sup>165</sup> Acompañando diegética y extradiegéticamente el devenir del personaje, grandes éxitos musicales aseguran la veracidad del relato: desde las melodías del “Rey” (al que Forrest enseñó su famoso baile), pasando por Bob Dylan y Joan Baez o, en las secuencias de Vietnam, los compases de grupos emblemáticos como Simon & Garfunkel, The Doors o The Byrds.

obstáculos que se le presentan llegando a alcanzar el status del héroe<sup>166</sup>) o, especialmente característico del *biopic* como se verá más adelante, un abierto enfrentamiento con una comunidad que lo rechaza por su tara mental. Posición actancial adoptada al comienzo por unos compañeros de colegio que intentan apedrearle, es asumida más tarde por distintos sujetos que terminan reconociendo al final su valía (caso del recorrido narrativo del sargento de su destacamento, que transita desde la aversión a la amistad)<sup>167</sup>.

#### **4.2.- El *biopic* como objeto discursivo.**

Parece evidente que una definición referencial del género, tampoco resulta satisfactoria en el terreno cinematográfico. Es necesario ahondar en un proyecto analítico que aborde el nivel discursivo del *biopic* y localice los rasgos que lo configuran como modalidad reconocible por los espectadores. A las objeciones ya

---

<sup>166</sup> Gracias a dicha cualidad, descubierta cuando consigue escapar de sus compañeros en los años de escuela, hace ganar a su equipo de fútbol americano de la universidad, salva a su destacamento en Vietnam y se erige en una especie de filósofo, corredor de fondo, seguido por las masas.

<sup>167</sup> Igualmente interesante es el caso de *The Moon and Sixpence* (*Soberbia*, Albert Lewin, 1942, cuyo director participó en el guión de *The Naked Maja*), película basada en la novela de W. Somerset Maugham sobre la vida del pintor ficticio Charles Strikland, pero que se cocina con un inconfundible aroma biográfico. A una construcción narrativa fácilmente identificable como historia de vida del personaje (se construye por ejemplo a partir de varios *flashbacks*), se añaden los paralelismos, las recurrentes coincidencias vitales con uno de los grandes mitos del arte moderno, el *salvaje* Gauguin. De hecho, el film narra la historia de un bohemio pintor que abandona su exitoso trabajo en la bolsa, una confortable vida burguesa y su familia, para dedicarse exclusivamente a pintar. Se instala primero en París, viajando después a Tahití donde alcanza el amor y la tranquilidad antes de morir (curiosamente de lepra a pesar de que el auténtico Gauguin murió de sífilis). A diferencia sin embargo de lo que es la norma habitual del subgénero en el periodo clásico (no así después del *studio system*), *The Moon and Sixpence* es narrada por un personaje interior a la diegésis que no es el protagonista, sino un conocido de la familia que asume el relato al leer una esquelita mortuoria de Charles Strikland en el periódico. Recordando cómo conoció al personaje, se lanza a rememorar sus esporádicos encuentros.

anotadas, habría que añadir ahora una debilidad que Joannoy y McIntyre intuyeron a la perfección; sugerir que la especificidad del film biográfico deriva del hecho de tener como protagonista principal a “una persona real, viva o muerta, es como sugerir que el estatus genérico del musical viene determinado por la presencia de la música -un criterio singularmente inútil-” [Joannou, 1983:146]. En efecto, la aparición de un sujeto reconocido por el espectador como “histórico”, es condición necesaria pero no suficiente, en la definición genérica; dicho sujeto, al igual que el material vital que lo define, debe adoptar una funcionalidad concreta en el relato e instalarse narrativamente según unos códigos y modelos que lo legitiman como biográfico. Resulta evidente como subrayó Hayden White, que una misma serie de acontecimientos pueden servir como componentes de distintos tipos de historias (podríamos decir géneros):

“dado que ningún determinado conjunto o secuencia de acontecimientos reales es intrínsecamente trágico, cómico, o propio de la farsa, etc., sino que puede construirse como tal sólo en virtud de imponer la estructura de un determinado tipo de relato a los acontecimientos, es la elección del tipo de relato y su imposición a los acontecimientos lo que dota de significado a éstos” [White, 1992:61].

No en vano, el vertimiento del material biográfico en distintos moldes genéricos ha sido una constante en el terreno fílmico, ofreciendo un mapa extraordinariamente tupido y complejo. Es el caso del western con películas como *Jesse James* (Henry King, 1939), *The Return of Frank James* (*La Venganza de Frank James*, Fritz Lang, 1940), *The Left Handed Gun* (*El zurdo*, Arthur Penn, 1958), *Pat Garret & Billy the Kid* (Sam Peckinpah, 1973) o, más recientemente, *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (*El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*, Andrew Dominik, 2007). Lo mismo puede decirse del cine bélico que mantuvo una gran actividad durante la II Guerra Mundial con películas como *Sergeant York* (*El sargento York*, Howard Hawks, 1941), *The Iron Major* (Ray Enright, 1943), *The Sullivans* (Lloyd Bacon, 1944), *Pride of the Marines* (*El orgullo de los marines*, Delmer Daves, 1945) y *Captain Eddie* (Lloyd Bacon, 1945), pero que tuvo su exitosa continuación con *The Desert Fox: The Story of Rommel* (*Rommel, el zorro del desierto*, Henry Hathaway, 1951), *The McConnell Story* (Gordon Douglas, 1955),

*Patton* (Franklin J. Schaffner, 1970), *Enemy at the Gates* (*Enemigo a las puertas*, Jean-Jacques Annaud, 2001), *Windtalkers* (John Woo, 2002) o, en los aledaños del género, la notable revisión de Clint Eastwood, *Flags of Our Fathers* y *Letters from Iwo Jima* (*Banderas de nuestros padres* y *Cartas desde Iwo Jima*, ambas del 2006). Por último, merece la pena señalar la fructífera relación del *biopic* con el musical desde sus comienzos como atestiguan *The Great Ziegfeld* (Robert Z. Leonard), 1936, *Night and Day* (Michael Curtiz, 1946), *The Jolson Story* (Alfred E. Green, 1946), *The Glenn Miller Story* (*Música y lágrimas*, Anthony Mann, 1953), *Deep in My Heart* (*Sinfonía del Corazón*, Stanley Donen, 1954), *Love Me or Leave Me* (*Quiéreme o déjame*, Charles Vidor, 1955), *Interrupted Melody* (*Melodía interrumpida*, Curtis Bernhardt, 1955), y que se encuentra en pleno vigor con títulos como *De Lovely* (Irwin Winkler, 2004), *Beyond the Sea* (Kevin Spacey, 2004), *Ray* (2004) o *Walk the Line* (2005)<sup>168</sup>.

*The Affairs of Cellini*, realizada en un momento decisivo en la consolidación del *biopic*, ilustra este principio. Sin eludir su vinculación con lo factual en diversos niveles (un texto introductorio en la cabecera sitúa espacial y temporalmente el relato, Florencia s. XVI, mientras que la puesta en forma confirma la exhaustividad figurativa referencial), el film se sitúa a medio camino entre la comedia de enredo y el género histórico<sup>169</sup>, a lo que habría que añadir algunos ramalazos del cine de capa y espada. Como el propio título indica, *The Affairs of Cellini* relata los lances amorosos de un conquistador irresistible (amén de vividor y manipulador) Benvenuto Cellini en la

---

<sup>168</sup> Una mezcla de importantes repercusiones para el *biopic* ya que, adoptando algunos valores narrativos del musical como la revalorización de las *catálisis* (la escenificación musical se sitúa a menudo en primer término en detrimento de la trama), ha visto alterada la construcción temporal del relato vital y la funcionalidad del *Gran Hombre*. Ya no son necesarias las *miradas atrás* completivas porque el protagonista presenta una menor rugosidad psicológica, es sobre todo una voz (y un cuerpo) cuyo reconocimiento final no es el resultado del enfrentamiento social (el antagonismo aparece desplazado anecdóticamente en la figura del artista consagrado que se niega a ser desplazado por el que será su sucesor), sino de una capacidad innata para el espectáculo.

<sup>169</sup> Secundado por unos códigos visuales lejanos como ejemplifica rotundamente la primera escena: la recepción que ofrece el Duque Alejandro de Medici en la corte se muestra en un encuadre general que deja ver la magnificencia y poder del personaje

corte de Alexandro de Medici, convertido en un Duque lascivo que intenta conseguir los favores de una joven doncella, Ángela, antiguo amor platónico del artista. La sibilina y decidida Duquesa por su parte, intenta seducir al irresistible Benvenuto que inicialmente rehúsa el encuentro por estar enamorado de Ángela; sin embargo, al conocer los verdaderos intereses de la doncella (el ascenso social) y su plegamiento a los deseos del Duque, el escultor y orfebre cede a la tentación de buen grado. Al final, cazados todos los cazadores, los dos personajes principescos consiguen su botín y los plebeyos ven salvada su peligrosa situación.

#### **4.2.1.- *Biopic* y veridicción**

Llegados a este punto, y teniendo en cuenta el uso poco preciso en las páginas anteriores de términos como “valores veridictorios”, “recubrimiento exhaustivo referencial”, “impresión de realidad”, etc., conviene analizar de manera más detallada la cuestión de las estrategias empleadas por el *biopic* en su constitución como discurso sancionado *verdadero* por el espectador, espinoso asunto que puede ser acometido de manera más exhaustiva y formal gracias al instrumental semiótico. En ese sentido, la imposibilidad de localizar en *esencia* indicios textuales que garanticen la factualidad o ficcionalidad del relato anotada por Searle, viene determinada básicamente porque no existe marca lingüística que garantice la verdad de un enunciado; éste, a pesar de los dispositivos veridictorios que le aseguran una cierta coherencia discursiva, en última instancia sólo puede llegar a *exhibirse* como auténtico. El incómodo asunto de la verdad por el contrario se sitúa en un nivel extralingüístico, en los extremos del canal comunicativo como ha demostrado la teoría de la enunciación: el consenso establecido entre los dos participantes de la comunicación intersubjetiva, “es de naturaleza *meta-semiótica*, en la medida en que nada –en el plano propiamente semiótico o, más restrictivamente, lingüístico- permite garantizar su legitimidad” [Courtés, 1997:62]. Dicho consenso, que Greimas y Courtés denominaron *contrato de veridicción*, descansa en el entendimiento tácito de los sujetos implicados en la comunicación gracias a la suscripción, más o menos consciente, de un contrato fiduciario

(plenamente moral) por el que los participantes de la comunicación se *comprometen* a actuar “honestamente”, a *hablar conforme a la verdad*.

Desde esta perspectiva, el enunciador no puede ser considerado un productor de discursos verdaderos sino, únicamente, un productor de discursos que producen un *efecto de sentido* “verdad”. Es por ello que el discurso se constituye con la finalidad de *hacer parecer verdad, hacer de tipo persuasivo* (como destacó Courtés, “incluso los enunciados más objetivos, como los del discurso científico, se presentan como convincentes” [Courtés, 1997:360]), que depende fundamentalmente de la manipulación ejercida por el enunciador (el film) sobre el enunciatario (el espectador) para que éste se adhiera al postulado de verdad que se le propone. La finalidad del discurso, por tanto, no es tanto *hacer saber* como *hacer creer*, de manera que el problema de la verdad debe ser transformado en la doble problemática del *decir-verdad* (del primero) y el *creer-verdad* (del segundo), dualidad emplazada en la base de cualquier acto comunicativo (pertenzca al orden de lo real o al de lo imaginario), y que encuentra en la inscripción de ciertas *marcas de veridicción*, el anclaje textual a partir del cual puede ser sancionado el enunciado como verdadero<sup>170</sup>.

Esta apertura hacia la función activa de los sujetos implicados en la comunicación, que pone de relieve la importancia del factor competencial, resulta especialmente relevante en el caso de los relatos factuales. Se puede decir en ese sentido que el *lector modelo* solicitado por el film histórico (y biográfico), a pesar de los deseos expresados por algunos historiadores profesionales como recordara Rosentorne<sup>171</sup>, es más bien un espectador dotado de un conocimiento medio sobre el

---

<sup>170</sup> Seguramente, pocos autores como Eco han analizado en profundidad ese *hacer creer* que caracteriza al discurso y que descansa básicamente para el autor, en la exigencia cooperativa del lector por parte de esa *máquina perezosa* que es el texto narrativo. Un requerimiento que se sitúa en diversos niveles y planos: intensional (que atañe *grosso modo* a lo verosímil discursivo: estructuras ideológicas, actanciales, narrativas y discursivas) y extensional (lo verosímil referencial: inferencias y extensiones parentetizadas que tienden a poner en contacto *estructuralmente* el mundo posible del relato con el del espectador) [Eco, 1981].

<sup>171</sup> Rosenstone señaló la carta que el profesor Louis Gottschalk dirigió al presidente de la Metro-Goldwyn-Mayer en 1935: “en la medida en que el cine toma con tanta frecuencia temas de la Historia, se ha de sentir obligado –ante los profesionales de la materia y ante la propia disciplina- a

tema que uno especializado, sujeto especialmente sensible a los “deslices” de la recreación pretérita. La habitual y celebrada construcción escenográfica de la vida de Rembrandt según los códigos pictóricos holandeses del s. XVII (analizados extensamente por Svetland Alpers<sup>172</sup>), lo expone de manera sencilla, en realidad sistema representativo que no remite a la obra del pintor de Leyden, más interesado en consideraciones espirituales y abstractas que en la perfecta *descripción* de los espacios que caracteriza el modelo nórdico. Así, recursos presentes en *Rembrandt* (1936) como son las puertas que reenmarcan acciones desarrolladas en otras estancias (el encuentro nocturno de Rembrandt con Geertje que preludia su concubinato), la ocultación de parte de la composición por algún plano que fragmenta el espacio (sólo vemos la mano de Saskia acariciando a su hijo en su primera aparición en pantalla: el dosel de la cama oculta su rostro), o la construcción en profundidad de los interiores de la casa del pintor (apoyado en gran medida en la acentuación de la perspectiva por el entramado de las baldosas blancas y negras), en ningún caso proceden del maestro de Leyden sino de pintores como Pieter de Hoock, Gerard Terborch, Frans Hals, o emblemáticamente Vermeer, convertido a la postre en la inagotable fuente de la que beben la mayoría de recreaciones pretéritas de los Países Bajos.

En definitiva, la distinción entre el *decir-verdad* y el *creer-verdad*, sitúa el debate en torno a la tensión establecida entre las expectativas y *saberes* del espectador<sup>173</sup>, y la gestión y disposición de los acontecimientos en la película. Se

---

ser más preciso. Ninguna película de naturaleza histórica debe ofrecerse al público hasta que un reputado historiador la haya criticado y corregido”. Citado en [Rosenstone, [1997:43]

<sup>172</sup> Svetland Alpers [1987], definió el sistema de representación del arte nórdico como descriptivo, frente a los modos italianos de raigambre albertiana. Una configuración que incidió sobre todo en el gusto por los reflejos lumínicos, la exhaustiva minuciosidad por el registro verista y la construcción de un espacio sin enmarcamiento previo, *fragmento* suelto de una realidad que se continúa fuera del lienzo. Significativamente, Alpers contraponía a Vermeer con Rembrandt: el primero representante principal del modelo nórdico, el segundo más interesado por las invisibles profundidades humanas que por la minuciosidad del detalle.

<sup>173</sup> Que François Jost sintetizó como la conjugación recíproca de tres tipos: un saber semiótico necesario para todo film (fundado sobre la analogía icónica), un saber pragmático (que pone en juego, por un lado, la “enciclopedia” de cada uno, “saber sobre el mundo, participación en un periodo histórico dado y en sus ideologías” y, por otro, la confianza acordada con el enunciador,

perfila así el clásico asunto del *verosímil* como principio rector en la conjunción de los participantes en el proceso, simulacro que sutura la distancia insalvable entre la *verdad* y el *parecer verdad* y que, como señalaron los autores del clásico volumen de *Le Vraisemblable*, opera en dos direcciones: por un lado, relacionando el texto particular con aquel otro texto, “general y difuso, que se llama la opinión pública” [Todorov, 1970:12] y, por otro, vinculándolo con otros textos que participan de un mismo modelo de escritura. Si el primero, nivel de lo verosímil referencial, tiende a superponerse al concepto de realidad, a enmascarar el *decir* con el desbordamiento de lo *dicho* (lo verosímil “como sistema de procedimientos retóricos, que tiende a presentar estas leyes como otras tantas sumisiones al referente” [Todorov, 1970:14]), el nivel de lo verosímil discursivo sitúa el debate en la problemática de las similitudes textuales, en el corazón del debate genérico<sup>174</sup>. Una distinción que afecta y determina de manera especial a los géneros factuales ya que, a diferencia de la ficción, que puede soslayar en gran medida el valor referencial como demuestran la ciencia ficción o el cine de terror, el relato factual debe desplegarse exhaustivamente en los dos ámbitos.

---

su autoridad o sinceridad) y, por último y más relevante, un saber propiamente discursivo: en cuanto al tratamiento material regularmente observado pero, sobre todo, “saber por relación a la ficción misma como *tipo de organización discursiva específica*”. El subrayado es mío, [Jost, 1998:23].

<sup>174</sup> No se puede obviar de todas formas que tanto en un caso como en el otro, lo verosímil sólo puede ser definido en relación con *discursos ya pronunciados*, con discursos precedentes que sirven de modelo, de norma, al texto particular. Sólo es posible aquello que *ya* ha sido sancionado (*autorizado*) anteriormente como *decible*. Es esta ley, la ley del género, la que impone la principal marca de lo verosímil como una *reiteración del discurso*, como una repetición de estructuras discursivas codificadas (narrativas, materiales, etc.) que lo convierten, desde el principio, en “reducción de lo posible, representa una restricción *cultural y arbitraria* de los posibles reales, es de lleno censura” [Metz, 1970:20].



#### 4.2.2.- El problema del referente.

Teniendo en cuenta que la principal estrategia veridictoria del *biopic* canónico (al igual que ocurriera con su homólogo literario) consiste en la negación de su opacidad discursiva y su constitución como *historia contada por nadie*, el problema referencial resulta decisivo en la caracterización del género. Conviene tener claro de todos modos que dicha cuestión excede el problema de una posible relación directa entre el discurso y una realidad objetiva, *consistente consigo misma*. Todo lo contrario, la *Realidad* se presenta como lo inabarcable, un todo heterogéneo y cambiante que sólo puede ser informado por el hombre mediante su simbolización en sistemas y modelos que lo construyen como una realidad determinada culturalmente. Lejos de equipararse a la *Realidad* por tanto, el referente lo hace a la *realidad* que una sociedad propone como natural, implicando un complejo agregado de códigos de comportamiento, leyes, usos sociales, etc., cuya única finalidad consiste en presentar dicha *realidad* análoga a aquella otra inaccesible.

Reaparece así de nuevo, aunque de manera algo distinta, la denuncia de Lyotard tratada en el cap. 2. Denuncia compartida por Barthes de un discurso en la historia de occidente que cree poder captar la *Realidad* en una suerte de copia inmotivada mediante la expulsión del significado fuera del signo (el *significado designado* de Lyotard)<sup>175</sup>. Es a partir de este desplazamiento, que manifiesta implícitamente la base *perceptualista* con que se define lo real en occidente<sup>176</sup>, como habría sido posible

---

<sup>175</sup> “La economía del lenguaje clásico (Prosa y Poesía) es relacional, es decir que las palabras son lo más abstractas posibles en provecho de las relaciones. Ninguna palabra es densa por sí misma, es apenas el signo de una cosa y, mucho más, la vía de un vínculo (...). Sus ‘palabras’, neutralizadas, ausentadas por la apelación severa a una tradición que absorbe su frescura, huyen del accidente sonoro o semántico que concentraría en un punto el sabor del lenguaje y detendría el movimiento intelectual en provecho de una mal distribuida voluptuosidad” [Barthes, 1973:49].

<sup>176</sup> Algo que Norman Bryson resumió de manera ejemplar: “en el aspecto teórico, el concepto que impide la aparición del signo como objeto de conocimiento de la historia del arte es el de *mimesis*. La doctrina de la *mimesis* describe la representación, podría decirse, como un proceso de correspondencia perceptual por el que la imagen trata de igualarse (‘imagen y semejanza’), con distintos grados de éxito, a una realidad previa y plenamente constituida” [Bryson, 1993:54].

establecer la connivencia directa del referente y el significante que, según el semiólogo, se sitúa en el origen del *efecto de realidad*:

“en un primer momento (esta descomposición es evidentemente metafórica), el referente está separado del discurso, se vuelve exterior a él, debe fundarlo, regularlo: es el tiempo de la *res gestae*, y el discurso se presenta simplemente como historia *rerum gestarum*; pero en un segundo tiempo el significado mismo es desplazado, confundido con el referente; el referente entra en relación directa con el significante, y el discurso, encargado solamente de expresar lo real, considera posible eliminar el significado” [Barthes, 1970b:49].

Suplantado así el significado por el referente, el discurso encuentra su *justificación suficiente* en la omnipotencia del segundo, sistema que no deja de señalar hacia esa realidad a la que supuestamente no significa pero que, en su negación, convierte en su significado; define el realismo como un verosímil que no busca su legitimación en el respeto hacia unas leyes genéricas que lo dirigen *desde dentro*, sino dirigiendo la atención *hacia fuera* del discurso, descargando su responsabilidad (su densidad, diría Lyotard) en el objeto designado. De ahí la importancia de todos aquellos detalles irreductibles al análisis funcional que Barthes llamó lo *real concreto* en la narración realista (pequeños gestos, actitudes transitorias, elementos *inasibles al análisis funcional* que forman parte de aquella hipertrofia descriptiva del relato naturalista [Company, 1986:114]), cuya notación en los intersticios de la estructura narrativa consiste básicamente en activar de manera persistente su función denotativa diciendo “esto es real, ha ocurrido”<sup>177</sup> (se comprende ahora mejor la fijación de las

---

<sup>177</sup> Y de ahí también, la aversión del film referencialista por aquel *signo fílmico-histórico invertido* que es el anacronismo [Monterde, 2001:87], dato que desbarata radicalmente la transparencia enunciativa. A *Modigliani*, por ejemplo, se le reprochó la inserción extradiegetica de "La vie en rose", canción que inmortalizara Edith Piaf en 1942. Más interesante de todas formas, y también menos estudiado, resulta el anacronismo como recurso plenamente discursivo; evidente en la inserción del *Autorretrato* de Artemisia Gentileschi pintado hacia 1630 a pesar de que el film transcurre entre 1610 y 1612, deviene de todas formas extremadamente radical en *Caravaggio* (analizado con más de detalle en cap. 7) o en *Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis*, visibilizando nítidamente los pilares ideológicos del proyecto: el pintor asiste a un pequeño concierto nocturno en un rincón de la ciudad. Se trata de un recital de la cantante María Rosario

*majors* por la exhaustiva minuciosidad en la recreación de lo accesorio e intrascendente, pretexto no tan inocente que permite, bajo su apariencia, un mayor margen de maniobra sobre otros niveles del contenido).

Esta apelación designativa adquiere un valor esencial en la representación fílmica, afectando a todas las materias expresivas como ocurre con lo verbal-escrito y la recurrente presencia de textos contextualizadores al comienzo del film biográfico, recurso que desempeña una labor decisiva en los procedimientos de figurativización del discurso: el subcomponente *onomástico* (*antropónimos, topónimos y cronónimos* del tipo nombres propios, índices espacio-temporales, fechas, etc.) establece un simulacro del referente externo al discurso, anclándolo fuertemente en la ilusión de realidad<sup>178</sup>. También la música opera en la misma dirección evocando el periodo representado (sobre todo intradiegetica: la banda sonora no suele ser sancionada bajo los criterios veridictorios por un espectador acostumbrado a su función simbólica y emotiva). Definitorio en el *biopic* musical por razones obvias, su utilización en el subgénero ha sido residual aunque con interesantes ejemplos como *Moulin Rouge*, donde los compases de cabaret, can-can, etc., muestran la alegre vida nocturna del París bohemio del cambio de siglo (su inserción en la cabecera sin imágenes de

---

Gómez que entona, al ritmo de los acordes del conocido cantautor Paco Ibáñez, una poesía de Federico García Lorca (*Canción del jinete*, 1923). Más tarde, encausada por la Santa Inquisición, la joven se levanta altiva cantando *Vientos del pueblo me llevan* (1936), poesía del malogrado poeta oriolano Miguel Hernández.

<sup>178</sup> Más compleja desde luego es la situación de lo verbal-hablado ya que, por lo general, el cine histórico ha desestimado las lenguas originarias del periodo y geografía recreada más allá de algunos *tics* convenientemente traducidos, caso del típico “ave César” (la convención aceptada por el público, como anotó Monterde, es muy fuerte: “a muy pocos les sorprende oír a Julio César y Cleopatra hablando en perfecto inglés o a un faraón egipcio en polaco” [Monterde, 1986:12]). *El Greco y Goya* o *Der arge Weg der Erkenntnis* ilustran dicha ambigüedad: el idioma (inglés en la primera, alemán en la segunda) de la práctica totalidad del film, cede la palabra al español en determinadas ocasiones. Si en la italoamericana lo hace de forma puntual con la escenificación de un auto sacramental en la puerta de la catedral de Toledo, en la germana ocurre de manera constante; en el arranque del film, se oyen las voces de los tenderos de un concurrido mercado mientras pasea Goya. Más adelante, escucha el pintor una triste canción en la calle que provoca los encendidos gritos del pueblo asistente. Finalmente, es el propio Goya el que entona una jota aragonesa camino de Zaragoza.

*Lautrec*, Roger Planchon, 1997, prefigura además el tono optimista y alegre del proyecto revisionista), o *Basquiat*, donde las composiciones de Tom Waits y Lou Reed deambulan entre el anclaje histórico y la función connotativa dramática (evidente en el melancólico *blues* que acompaña al Basquiat hundido). De mayor relevancia es el caso de *Van Gogh* donde la ausencia de banda sonora (que por otro lado apoya la caracterización naturalista que dirige el proyecto), no excluye una constante presencia de la música que, junto al baile, desempeña un importante papel en el universo vital del artista (Marguerite toca el piano, las damas cantan *Le temps des cerises* en la sobremesa dominical, la profesora de piano canta *Lakmé*, suena la música del *Can-Can* mientras bailan las prostitutas o se oye *La Marche* cerrando la secuencia del burdel).

Pero sin lugar a dudas, es en el plano visual donde se juega principalmente la autoridad de lo *real concreto*<sup>179</sup>. Apoyado en la relación analógica de la imagen fotosensible (límite infranqueable en la autenticación de una realidad autosuficiente), la escenificación del acontecimiento se caracteriza por la profusa mostración de objetos y elementos que sólo de manera débil y tangencial informan el contenido del relato. Así, la resurrección de los espacios transitados por el personaje (y conocidos por el espectador), ha tenido lugar generalmente bajo el signo de la ilusión, caso del

---

<sup>179</sup> Al respecto, Monterde ha denunciado algunos importantes problemas del nivel sonoro en la interpretación histórico-fílmica. Para empezar, que la inexistencia de registros sonoros de épocas anteriores a la aparición de los medios de reproducción mecánicas ha impedido el conocimiento de los ruidos del pretérito (“¿cómo ‘sonaba’ una ciudad romana, medieval, renacentista o barroca?” [Monterde, 1986:122]). Un problema que a priori no afecta a lengua y la música, sistemas que han dejado un *rastro* seguro gracias a la notación gráfica (aunque dependiendo, lógicamente, de civilizaciones y geografías). Apreciación que sin embargo, como subraya Monterde, debe ser matizada. Por un lado, además de que la total correspondencia entre lengua escrita y lengua hablada sólo es posible desde una perspectiva fonológica en la que exista una relación biunívoca entre unidades de los dos sistemas (los ideogramas chinos, por ejemplo, escaparían a la plena traducibilidad), la notación gráfica no registra aquellos valores de entonación (por no hablar de la gesticulación y otros fenómenos no verbales) que intervienen en la comunicación verbal. Pero tampoco la música ha llegado hasta nosotros de manera directa sino a través de las partituras; la evolución de los instrumentos, la resonancia de los espacios o los modismo interpretativos, son aspectos que influyen determinadamente en la recepción musical. Sólo de manera parcial (gracias a los numerosos esfuerzos de la musicología y los historiadores de la música) se puede *garantizar* la fidelidad de lo que se oye.

mítico local de *Moulin Rouge*, la próspera *Ámsterdam*, los interiores domésticos de las sucesivas *Rembrandt* o, en virtud de su privilegiada relación con el *Gran Hombre*, el estudio de trabajo. En el film de Korda por ejemplo, los numerosos objetos y elementos dispersos por el espacio, la hermosa lámpara de techo, los muebles flamencos sobre los que se asientan los tarros con pinceles, los bustos antiguos repartidos por la habitación, los bastidores a medio montar, los marcos o las hermosas alfombras, desempeñan la única labor de confirmar “así era el espacio privado del *Gran Hombre*”. Más evidente resulta en la minuciosa recreación del taller de Orazio Gentileschi en *Artemisia* (Agnès Merlet, 1997). Amplio, con una enorme tarima rodeada por un complejo juego de cuerdas y tramoyas que sirven para mantener fijas las teatrales composiciones, con un sistema de iluminación a base de velas repartidas por los rincones<sup>180</sup> [Fig. 14]. La presión referencial es tal en el subgénero, que ni siquiera aquellos films que han operado contra la recreación “realista” como en el caso de *Love is the Devil*, han podido evitar su imposición; tanto el *Colony Room* (lugar frecuentado por la bohemia británica y Francis Bacon durante los años 60) como el estudio del pintor, ampliamente conocido por numerosas imágenes, son transportados literalmente a la pantalla. Montañas de fotografías, imágenes de todo tipo, botes de pintura, brochas y cacharros de la más diversa ralea se amontonan por los rincones de una claustrofóbica habitación de pequeñas dimensiones.

De mayor trascendencia aún así, es la *reencarnación* del *Gran Hombre* en pantalla, núcleo de los juegos de proyección-identificación espectatoriales, que se erige paradójicamente sobre un doble movimiento: una presencia (un cuerpo, una mirada, una voz), que sólo desde su ausencia puede convocar la presencia de aquella otra ausencia que es el personaje histórico (“hay que olvidar el cuerpo del actor, esconderlo bajo el del personaje histórico a representar”, escribió Jean Louis Comolli<sup>181</sup>). No sorprende por tanto la satisfacción de Kirk Douglas al recordar en sus memorias, que los lugareños que habían conocido al *loco del pelo rojo* exclamaban

---

<sup>180</sup> También en el estudio de su rival Agostino Tassi, se muestran todos los instrumentos necesarios en el correcto conocimiento de la nueva perspectiva: la ventana cuadriculada, lo que parece ser un perspectógrafo para fijar el punto de vista, etc.

<sup>181</sup> Citado en [Monterde, 1986:180].

asombrados a su paso: “Il est retourné, el est retourné”<sup>182</sup> (anécdota repetida en la caracterización de Francis Bacon en *El amor es el demonio*: uno de los figurantes que había conocido al pintor sufrió un ataque de histeria al ver entrar al actor<sup>183</sup>), o los redoblados esfuerzos de Ed Harris para representar a un Pollock deteriorado física y psíquicamente, poco interesado ya en su imagen y su carrera (el rodaje se detuvo en este punto durante seis semanas para que, sometido a una intensa dieta hipercalórica, engordara como aquel)<sup>184</sup>.

La trascendencia figurativa del *Gran Hombre* en el género ha sido reconocida por numerosos films que han *significado* sabiamente el momento de su aparición en pantalla. Ninguno sin embargo, tan astuto como la presentación del inventor de la *pasteurización* en *The story of Louis Pasteur* (William Dieterle, 1936). Abriendo en fundido, una habitación es atravesada por un anciano médico, puro en boca, que reúne apresuradamente sus instrumentos (el intertítulo nos sitúa: 1860, gabinete de un doctor en París; la voz en *off* de su esposa le avisa de que una calesa le espera en la puerta). La celeridad hace que se le caigan el estetoscopio y un fórceps; no importa, soplando y sacudiendo el polvo los introduce en un maletín. Mientras, una sombra se perfila detrás de las cortinas; llama al doctor que se vuelve sorprendido y es abatido por un disparo. Sobre el cuerpo moribundo del anciano una cortinilla nos sitúa en un tribunal:

---

<sup>182</sup> Un detalle evidencia claramente la importancia intertextual del género incluso en este nivel: el Van Gogh de Kirk Douglas se convirtió en la caracterización canónica del pintor hasta el punto de que la recreación de Kurosawa (representado por Martin Scorsese) recuerda más al Van Gogh minelliano que al holandés de los autorretratos. Por otro lado, es precisamente en el cuestionamiento de dicha caracterización que van a incidir las dos revisiones realizadas en la década de los 90: ni Tim Roth ni Jacques Dutronc recuerdan al Van Gogh-Douglas.

<sup>183</sup> El biógrafo del pintor, Daniel Farson, destacó el mérito interpretativo de Jacobi de la siguiente manera: “no es sólo el parecido físico, el cual resulta sorprendente -sino los movimientos, el amaneramiento, la vivacidad de Bacon... la rapidez con la que se distraía y se marchaba- dos aspectos de él que ya casi había olvidado”. Citado en [Macnab, 1997:19].

<sup>184</sup> Llamativo es el caso de Toulouse teniendo en cuenta las dificultades añadidas en su encarnación: tanto en *Moulin Rouge* como en *Lautrec*, aparece completamente dentro del encuadre en planos muy breves. En estas contadas ocasiones, es sólo un observador pasivo (la cámara asume el dinamismo del encuadre) de la acción que transcurre a su alrededor; en la segunda por ejemplo, observa sobre una mesa la trifulca organizada a su alrededor sin moverse.

“¡asesinato!” clama el juez, “¡no, justicia!” responde el culpable, “ha matado a mi esposa con sus manos sucias, le ha provocado fiebre, ¡la fiebre puerperal!”. El juez le recrimina (“!no se puede hacer responsable a un médico por eso!”), a lo que el acusado le extiende una hoja de papel con un texto: “Doctores! Cirujanos; Lávense las manos. Hagan hervir sus instrumentos. Los microbios causan enfermedades y la muerte de sus pacientes. Louis Pasteur”. Una nueva cortinilla deja el rostro del juez preguntándose ¿Quién es Louis Pasteur?, y da paso a una reunión en la que uno de los asistentes critica duramente al protagonista: “si permitimos que Pasteur continúe, va a poner en peligro la práctica de nuestro oficio”. Un fundido nos lleva entonces al despacho de Napoleón III mientras que el doctor Charbonnet, oponente a los métodos del “químico”, le expone sus excéntricas ideas sobre los microbios (“un zoológico privado de bichillos invisibles”). Pero si el emperador se queda estupefacto ante la desfachatez, no ocurre lo mismo con la emperatriz que siente curiosidad por el personaje; y es que mueren demasiadas personas en los hospitales, le recuerda a Chabonnet. En efecto, ¿porqué?, se pregunta Napoleón. Por corte, una vista microscópica exhibe a los auténticos responsables de la matanza: los gérmenes y microbios “criminales” según una voz en *off* que encuentra, por corte, el rostro que la profiere: es el doctor Pasteur, que dicta a su esposa sus descubrimientos e hipótesis.

Tampoco el subgénero ha soslayado la importancia del momento como se observa en el sutil suspense del *Rembrandt* de Steinhoff, manteniendo el rostro del pintor oculto a la mirada del espectador en la primera secuencia. Después de la breve descripción del personaje a través de un escribano, un fundido muestra una concurrida habitación donde se celebra una boda, el pintor se ha casado con Saskia. Uno de los ricos burgueses toma la palabra detallando la próspera situación de una región que posibilita el florecimiento del arte (y su mercado) y el surgimiento de grandes artistas como Rembrandt. La cámara, en un cadencioso *travelling*, acompaña al personaje a través de la habitación hasta que reencuadra, de espaldas al espectador, al protagonista

y su esposa. El requerimiento de la criada por la llegada de un nuevo invitado, provoca el giro del pintor mostrando su rostro pletórico<sup>185</sup> [Fig. 22].

En la misma dirección se sitúan las citas pictóricas. En efecto, resulta obvio señalar las implicaciones veridictorias de la pintura en la caracterización del subgénero. Ya sea mediante su inserción extradiegética en la cabecera o bien en el cuerpo del relato (en el interior de la diégesis o escenificado en la pantalla; de la simple alusión a la mimética puesta en escena de los cuadros del artista en explícitos *tableaux vivants*<sup>186</sup>), el guiño iconográfico se erige en uno de sus principales índices de factualidad. Matizada en todo caso como ocurre en *Montparnasse 19* o *Carrington*, donde sólo aparecen de manera fugaz algunas obras de los protagonistas, la cita ha formado parte activa del grueso de *biopics* de artista como atestiguan el arranque del *Rembrandt* de Steinhoff (y más tarde, la “visión” del pintor de la composición de *La ronda nocturna*), la profusión mostrativa de *Moulin Rouge* o *Lust for Life* (probablemente los únicos films en que el cuadro aparece tanto en la diégesis como en su exterior), el recurrente homenaje a los *paisajes interiores* románticos de *Caspar David Friedrich –Grenzen der Zeit* (Peter Schamoni, 1986 [Fig. 15]), el catálogo antológico de *Caravaggio*<sup>187</sup> (1986, Derek Jarman, que trasciende de todas formas la

---

<sup>185</sup> Culminación que no puede ser más significativa: rostro, y su correlato técnico el primer plano, asumen una decisiva función en el *biopic* no sólo como requisito en el reconocimiento fisonómico del protagonista, sino en cuanto puerta de entrada al “alma” del *Gran Hombre*. Es en ese sentido que la conversión de las vísceras del buey degollado en el rostro marcado por los años y la cercana presencia de la muerte del pintor aragonés en *Goya en Burdeos*, se convierte en una de las apariciones más pregnantes del subgénero.

<sup>186</sup> Monterde distinguió tres niveles de citación: la alusión, la imitación y la interpretación. La primera se caracteriza por no remitir directamente a una obra concreta sino a los valores iconográficos del modelo representativo al que pertenece; la segunda es una “alusión instantánea” que busca la exactitud respecto del cuadro designado mientras que la tercera, que puede integrar las anteriores, rehuye el guiño cultural dando paso “al reflejo de la atmósfera ideológica de la época” [Monterde, 2001:99]. Resulta imposible no citar aquí ejemplos tan singulares como *Perceval le Gallois* (Eric Rohmer, 1978) y su construcción escenográfica según los modos pictóricos medievales: inexistencia de perspectiva, alteración cromática según un orden más simbólico que perceptivo, etc.

<sup>187</sup> A la aparición en el encuadre de obras como *El tañedor de laúd* (1595-96), *Baco* (hacia 1597), *Cesto de frutas* (1597-98) o *La cabeza de Medusa* (1600-1601), se añade la escenificación de otras



función veridictoria para erigirse en valor temático e instrumento reflexivo<sup>188</sup>), la recreación teatralizada de los inquietantes interiores del británico Bacon en *Love is the Devil*, o las filigranas informáticas de *Frida* (2002, Julie Taymor)<sup>189</sup>.

La relevancia de la cita ha sido reconocida por el subgénero que, al igual que en la aparición del *Gran Hombre*, ha empleado diversos trucos con los que significar el acontecimiento mágico. En *Moulin Rouge*, es el propio Toulouse quien abre una puerta permitiéndonos ver a unas prostitutas que ofrecen su mercancía en el burdel inmortalizado por el pintor (refrendando el guiño, la imagen referente aparece por corte tras cerrarse la puerta [Fig. 20]). En *Lust for Life*, es un *travelling* en retroceso, metafórico levantamiento del telón cinematográfico, el que nos mostrará el *Retrato del Doctor Gachet* (1890). En primer plano, aparece el doctor apoyado sobre una mano; la cámara comienza a replegarse entonces hasta encuadrar al modelo, el pintor y el cuadro<sup>190</sup>. Más hábil de todos modos, gracias al instrumental informático, resulta la habitual transformación en *continuidad* del cuadro en encuadre (y del encuadre en cuadro<sup>191</sup>) operado en *Frida*. En uno de los más explícitos, en el enlace matrimonial de

---

como *Magdalena* (1594-1595), *Concierto de jóvenes* (1595-96), *Martirio de San Mateo* (1599-1600, donde aparece autorretratado el pintor), *Amor victorioso* (1601-02), *San Juan bautista* (1603-1604), *San Jerónimo escribiendo* (1605-1606) o *Muerte de la Virgen* (1605-1606).

<sup>188</sup> De lo primero da buena cuenta la reacción de Caravaggio ante la aproximación de su protector, el cardenal del Monte, escenificando *Muchacho mordido por un lagarto* (1595-1596), o la paródica cita de *La muerte de Marat* (David, 1793) con Giovanni Baglione, enemigo del pintor, ocupando la posición del político asesinado. De lo segundo, la acentuada disimilitud de los cuadros pintados por el personaje respecto de las imágenes referentes, o el movimiento de la cámara alrededor de los modelos, alterando el punto de vista pictórico.

<sup>189</sup> Sin olvidar tampoco los *biopics* sobre escultores y los bustos de *Camille Claudel*, o las escasas piezas de Henri Gaudier en *Savage Messiah* (*El mesías salvaje*, Ken Rusell, 1972).

<sup>190</sup> *Artemisia* comienza precisamente así: acompañada por una composición religiosa, la cámara en retroceso va incluyendo distintas figuras religiosas en ademán de posar (una larga tradición iconográfica no deja lugar a dudas). Sólo al finalizar el movimiento se descubre el misterio: Horacio Gentileschi está preparando una composición en su estudio.

<sup>191</sup> En efecto, también a la inversa se escenifica la transformación: aquejada de numerosos dolores, el médico le confirma que tendrán que amputarle el pie. En una breve secuencia alucinatoria, Frida recorre un paisaje lunar corriendo; por corte, aparece el personaje transformándose en el cuadro *La columna rota* (1944).

la pintora con Diego Rivera, aparece en pantalla una trasposición literal del cuadro *Frida y Diego Rivera* (realizado a partir de una foto del día de la celebración). Progresivamente, las figuras se va transformando en los personajes de carne y hueso mientras que por el fondo, confirmando la transición, avanzan varias parejas bailando. Más tarde, tras el regreso de Nueva York, Frida se encuentra en una difícil situación después de haber perdido un hijo y divorciarse de su marido por acostarse con su hermana. Sumida en un profundo desconsuelo, decide deshacerse de su larga melena. Un encuadre recoge a la pintora de espaldas cortándose el último mechón de pelo largo sobre un espejo que permite ver su rostro. La cámara comienza a alejarse abriendo el encuadre hasta incluir una puerta que deja ver una copia del cuadro titulado *Autorretrato con el pelo corto* (1940)<sup>192</sup>; la Frida del espejo se retira y la Frida del cuadro se deja caer abatida sobre sus hombros [Fig. 21] (un motivo, el de la dualidad, afín a la obra de la mexicana que será escenificada explícitamente con la recreación de *Las dos Fridas*, 1939)<sup>193</sup>.

Este ejemplo pone de relieve una distinción respecto a la apelación pictórica en el cine histórico. Si en éste la convocación apuntala el reconocimiento de la imagen como perteneciente al periodo que se está recreando<sup>194</sup>, en el *biopic* de artista produce efectos de mayor calado. Primero, porque como *clin d'oeil culturel* [Bonitzer, 1995:30], el espectador reconoce el cuadro como pintado por el personaje de que se está hablando. Segundo, porque la cámara adopta el mismo punto de vista del pintor en el momento de su realización (explícito ejemplo de *identificación primaria*, muestra

---

<sup>192</sup> El retrato condensa la situación de Frida: vestida con un traje del marido ausente, sujeta con la mano un mechón de pelo (su hermosa cabellera tan alabada por Diego) en un espacio vacío, gris y neutro. La estrofa de una triste canción cuya letra se encuentra garabateada en la pared, preside el retrato: “mira que si te quise, fue por el pelo. Ahora que estás pelona, ya no te quiero”.

<sup>193</sup> Finalmente, en la clausura del film, aparece *El sueño* (1940): la protagonista duerme en una cama con dosel sobre el que reposa un esqueleto enredado en alambre y explosivos que al explotar, devoran la cama en llamas mientras la cámara se acerca al rostro apacible de Frida/Salma.

<sup>194</sup> Teniendo en cuenta, como alertó Monterde, que una cosa son los modelos pictóricos vigentes del pasado convocado y otra muy distinta es la pintura “de historia” del s. XIX, género del que mayoritariamente se han nutrido las recreaciones históricas [Monterde, 2001:96]

claramente el recorrido de una mirada que transita del espectador a la pantalla, que a su vez devuelve la del pintor<sup>195</sup>) y tercero, pero no menos importante, porque el cuadro se convierte habitualmente en elemento simbólico que condensa las claves de la personalidad del artista<sup>196</sup>. Más interesante en ese sentido que la aparición del famoso cuadro *Judith decapitando a Holofernes* en *Artemisia* (existen dos versiones, una de 1812-1813, y otra de 1820), compendio pictórico de la relación de la pintora con su amante Tassi, resulta la convocación del *Café de noche* (1888) en *Lust for Life*. Mostrado por primera vez con el personaje derrotado y abatido por el esfuerzo y la mala vida (se entera además de que su hermano se va a casar), Vincent expone más tarde a Gauguin su significado mientras dibuja *algo* sobre la mesa: ha intentado mostrar la maldad y las pasiones humanas más violentas, representando “un sitio donde un hombre puede echar su vida a perder, volverse loco, o cometer un crimen”<sup>197</sup>. Es precisamente durante este comentario, cuando la cámara deja ver que lo que está garabateando es una de las lámparas del Café, motivo cargado definitivamente con el valor de la locura como se podrá comprobar algunas escenas después. Tras el encuentro nocturno de Vincent y Gauguin en el callejón, el primero regresa cabizbajo a casa bajo el alumbrado de una farola en el ángulo superior derecho del encuadre; siguiendo su mirada, la cámara reencuadra la fuente de luz situándola en

---

<sup>195</sup> Se debería señalar aquí, por lo anómalo de la operación, la conversión momentánea de la cámara en el lienzo sobre el que se arroja un enfervorecido Francis Bacon en *Love is the Devil*, gesto repetido también en *Artemisia*.

<sup>196</sup> No sólo la pintura asume dicha función, las esculturas de Camille Claudel por ejemplo, son utilizadas para reforzar figurativamente la situación emocional de la artista: cuando exige a Rodin que elija entre ella o Rose, su compañera-mujer, el encuadre sitúa a la escultora flanqueada por dos pequeñas esculturas que representan un busto de anciana y un desnudo de mujer joven. De igual modo la terrible conversación que mantiene con Rodin después de su separación, tiene como testigo privilegiado el pequeño retrato de un niño, rostro fantasmático del hijo no-nacido de los amantes y motivo principal de la ruptura.

<sup>197</sup> Comentario recogido de las cartas a Theo: “he tratado de expresar con el rojo y el verde las terribles pasiones humanas. La sala es rojo sangre y amarillo apagado, un billar verde en el medio, 4 lámparas amarillo limón con un resplandor anaranjado y verde. Hay por todas partes un combate y una antítesis de los verdes y rojos más distintos, en los personajes de los pilluelos dormilones; en la sala vacía y triste, el violeta y el azul” [Van Gogh, 1992:258].

el centro, momento en que funde con una de las lámparas del cuadro que, a su vez, lo hace con una lámpara de la casa amarilla. En el fondo de la imagen, aparece Vincent entonces que se introduce en la habitación donde instantes más tarde se cortará la oreja [Figs. 16 a 19].

Por último, merece la pena reseñar que si la profusión de lo *real concreto* se convierte en el sustrato referencial en el género y el subgénero, su formalización *descriptiva* ha sido asumida generalmente por la *panorámica* y el *travelling*, recursos destacados ya a propósito del comienzo de *Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis*, pero que se dejan sentir en numerosos ejemplos del subgénero como en *Volavérunt*, donde la cámara, exhibiendo todo el esplendor y el lujo de la nobleza española del s. XVIII, recorre transversalmente la pródiga mesa cubierta de valiosas piezas de loza y metales nobles, mientras los comensales degluten los caprichosos manjares procedentes del extranjero. Más hábil resulta el procedimiento en *Moulin Rouge* donde la cámara, que deambula por todos los rincones del local, no escatima en la detallada exhibición de sus recovecos. El gentío sube las escaleras situadas al lado de la entrada para situarse junto a la banda de música. Ramilletes de banderolas francesas están sujetos a las barandillas de madera del segundo piso, atiborrado de espectadores. Unas columnas que delimitan el perímetro del espacio central, diáfano, donde los reconocibles modelos y bailarinas de los carteles del pintor bailan y se pelean a partes iguales. Mientras, se presentan poco a poco los principales protagonistas del local; la diva, coqueta y frívola Jane Avril, la díscola bailarina *La Goulou* o el galerista del pintor, que le augura un próximo triunfo (el pequeño Gran Hombre es todavía una mano que dibuja febrilmente todo lo que ocurre en la pista). Un pictórico esbozo del ambiente nocturno del Moulin sobre el que se superpone un breve pero extraordinario tratado sociológico del público asistente, formalizado mediante un desplazamiento lateral de la cámara. Dos atractivas jóvenes se jactan de la fanfarronería de los hombres maduros mientras beben champán (se comportan como si fueran poderosos, como Hércules apunta una, pero al final siempre tienen que recurrir a las sales para reanimarlos, responde la otra). En la mesa de al lado, dos apuestos jóvenes aparentemente bien ataviados resultan no ser tan pudientes: uno de ellos no puede quitarse siquiera los zapatos empapados porque no lleva calcetines. Mientras, una

elegante dama madura entrega una sustanciosa propina al camarero ante la satisfecha mirada de su joven acompañante; en la mesa siguiente, al contrario, un elegante maduro conmina a su hermosa acompañante, cuyo gesto denota el mayor de los aburrimientos, para que pague como si fuera suyo el dinero. Clausurando el movimiento, después de encuadrar a dos solitarios cincuentones que miran de soslayo a la pareja, aparece por fin Toulouse, sentado en su mesa mientras bebe una copa tras otra, mostrando los primeros indicios de su personalidad (ante una recriminación sobre su actitud irresponsable, responde: “hay gente que sabe llegar a presidente de la República, yo se beber *cognac*”; a la pregunta de la cantante Avril de porqué no será alto y guapo como el resto de sus ex-amantes, el pintor responde con un lacónico: “lo seré con otras dos copas”).

### 4.3.- El relato biográfico.

Reconocida la insuficiencia definitoria de la biografía como “historia de vida de un personaje histórico”, es el momento de abordar el relato vital en términos más formales, y examinar la frágil convergencia entre el *decir-verdad* y el *creer-verdad* de los actores implicados en la comunicación biográfica, conjugando para ello esas dos empresas distintas en una semiología cinematográfica señaladas por Metz<sup>198</sup>. Si la primera se centra en las formas de manifestación del narrador, temporalidad del relato y en general, todos aquellos aspectos referidos al nivel de la enunciación, la segunda se concentra en el nivel del enunciado, decantándose por el análisis de la historia contada y la funcionalidad de las acciones y sus actantes. En ese sentido, y al igual que

---

<sup>198</sup> “Por una parte, la semiología del filme narrativo, como la que nosotros pretendemos hacer; por otra, el análisis estructural de la *narratividad* en sí, es decir, del relato considerado *independientemente de los vehículos que lo toman a su cargo* (películas, libros, etc.,) [...] El acontecimiento narrado, que es muy importante para la semiología de los vehículos narrativos (y particularmente del cine), se convierte en insignificante para la semiología de la *narratividad*” [Metz.:165].

hicieron Gaudreault y Jost [2001], tal vez resulte útil partir de la caracterización elaborada por Metz en 1966, momento decisivo en el interés por la narratividad desde premisas estructuralistas, que dió lugar a la edición de *L'analyse structurale des recits*. Sin embargo, a diferencia de la perspectiva adoptada por los autores del conocido volumen, Metz planteó una reflexión que, partiendo de la constatación universal del relato (puesto que constituye un objeto real que el usuario menos avisado reconoce sin dudar, “sin confundirlo con ninguna otra cosa” [Metz, 2002:44]), pretendía responder el siguiente interrogante: “¿en qué se reconoce un relato, previamente a todo análisis?”. Las respuestas aportadas por el semiólogo servirán para caracterizar en primera instancia el relato biográfico.

#### **4.3.1.- Primera aproximación al relato biográfico**

1.- Un relato *tiene un principio y un final*. Cosa que lo distingue del resto del mundo y a la vez lo opone al mundo “real”, incluso cuando encontramos relatos que aparentemente no se clausuran o se cierran en una suerte de espiral sin fin. En estos casos, lo que no concluye es la “información imaginativa del lector” pero sí “la materialidad de la secuencia narrativa” (o como puntualizó más adelante, “los relatos tradicionales y ‘cerrados’ son secuencias clausuradas de acontecimientos clausurados; los relatos ‘con falso final’ a los que tan proclive se muestra la modernidad cultural son secuencias clausuradas de acontecimientos no clausurados”).

Por lo general el relato biográfico es de tipo tradicional *cerrado*, de manera que la secuencia cronológica que va desde el nacimiento a la muerte del protagonista, “define el espacio de la narración de un *bíos*, -vida” [García, 1987:21]. De hecho, la práctica totalidad de los films analizados no excede el periodo vital del personaje (ni siquiera se puede decir que lo aborden de manera exhaustiva; lo más común es que se escenifiquen sólo aquellos momentos que lo marcaron como individuo relevante para la posteridad). Existen aun así algunas curiosas excepciones como *Frida Naturaleza viva*, *Rembrandt* o *Vincent and Theo* (1990, Robert Altman) que comienzan desde una

*prolepsis externa* al arco temporal de la historia<sup>199</sup>. La primera, arranca con el cubrimiento del féretro de la pintora con una bandera comunista (filiación política e ideológica ampliamente tratada en el film), y finaliza con Diego Rivera llevándose el símbolo tejido consigo mientras grita con desgarrado su nombre. También de escasa amplitud es la *prolepsis* de la segunda: un escribano, inmerso en una composición de evidente aroma vermeeriano (sentado en la parte central del encuadre, bañado por una luz que procede de un amplio ventanal, la parte izquierda está cubierta por una cortina), relata algunos datos biográficos del protagonista mientras los anota en un papel: “el hijo de Harmenz van Rijn, fallecido en Ámsterdam en 1669, lega como única herencia algunas vestimentas viejas, pinturas y algo de material de dibujo, motivo por el cual debe hacerse cargo el ayuntamiento de los costes del funeral”. Es el momento en que la cámara realiza un *zoom* reencuadrando al escribiente en un plano medio, inicio mediante un fundido encadenado del drama que se va a mostrar: la caída en desgracia de un pintor en la cumbre de su fama.

Mas interesante resulta la drástica operación de *Vincent and Theo*, proyectando al protagonista hacia un futuro que es nuestro presente espectral. En efecto, a diferencia de lo que ocurre en el subgénero, donde la trascendencia y excepcionalidad del *Gran Hombre* suele emplazarse en el texto de la cabecera (caso del *Rembrandt* de Korda, que va a relatar la historia del “pintor más grande que jamás haya vivido”) o, en menor medida, en un personaje diegético que pospone el reconocimiento del protagonista por parte de un público todavía sin llegar (caso del galerista Eugène Blot en una charla con Camille Claudel), la *prolepsis* con que arranca el film de Altman ilustra sugerentemente los *saberes* implicados en el film (de los personajes, del espectador). *Vincent and Theo* comienza con una subasta de los famosos girasoles de Van Gogh (que, como es bien sabido, pulverizó en su momento todos los records de precio), que abre y cierra la primera escena en que Vincent, completamente sucio y desarrapado en una humilde casucha, es visitado por su hermano en el Borinage. Por corte (de fondo, atenuado, se continúa oyendo el bullicio de la subasta y la rápida

---

<sup>199</sup> Existe también un interesante ejemplo de *prolepsis interna* en el *Rembrandt* de Charles Matton, que antepone uno de los núcleos temáticos del film: la injusta venta de sus bienes debido a las numerosas deudas contraídas, que lo hundan en la miseria.

ascensión de las pujas), aparece un primer plano del todavía evangelista en el momento que comunica a Theo su decisión de consagrarse exclusivamente a pintar. Bastante confundido por la propuesta, y reconociendo haber estado detrás del dinero que recibía de su familia, se marcha dando un sonoro portazo para disgusto de Vincent. Por corte, se enlaza de nuevo con la puja y el precio definitivo de adjudicación del cuadro: 22 millones y medio de libras [Figs. 23-24].

2.-*El relato es una secuencia temporal.* Doblemente temporal: tiempo de la cosa narrada (o *tiempo del significado*, arco temporal del sujeto en la biografía) y tiempo del relato (o *tiempo del significante*). La fricción entre ambos da lugar a las alteraciones del *orden, duración y frecuencia* destacadas por Genette [1989] y que, en el caso del relato biográfico, afectan antes que nada a la *duración*: el enorme desfase entre los tiempos del significado y del significante, hacen de la historia de vida un tipo de narración fuertemente elíptica que, al igual que aquella clásica, tiende a la elisión de lo innecesario, de los momentos insignificantes que no aportan nada a la caracterización vital del sujeto biografiado.

Más llamativo resulta por el contrario la habitual alteración en el *orden* del relato, operación aparentemente contraria a los postulados factuales<sup>200</sup> (teniendo en cuenta la estricta sucesión cronológica de los acontecimientos vitales, lo más lógico sería la coincidencia de los tiempos implicados en una dirección vectorial: del momento más lejano, el nacimiento, al más próximo, la muerte<sup>201</sup>) y que se convierte

---

<sup>200</sup> Pero sólo aparentemente. Como acertó a señalar Barbara Herrnstein, no sólo “el orden rigurosamente cronológico es tan *raro* en los relatos folklóricos como en cualquier tradición literaria, sino también que es prácticamente *imposible* para cualquier narrador mantenerlo en un enunciado de una longitud que no sea mínima. En otros términos, por la naturaleza misma del discurso, la falta de linealidad es más la regla que la excepción en el relato”. Citado en [Genette, 1993:56].

<sup>201</sup> Una lógica que descansa en la errónea sinonimia entre cronología y causalidad que toda una tradición narrativa no ha dejado de apuntalar. Sin embargo, situados en niveles distintos, los dos términos no deben ser confundidos: que los hechos vitales se sucedan *cronológicamente* no quiere decir que obedezcan a ningún tipo de lógica lineal, antes bien, es su ordenación en el vehículo narrativo lo que impone la *causalización* en la relación de tales hechos. Cualquiera que haya



en la norma fílmica a diferencia del medio escrito<sup>202</sup>. Lo habitual en el género y el subgénero es el comienzo *in medias res* y la convocación de *miradas atrás* (presente ya en películas como *Napoleon, Man of Destiny*, J. Stuart Blackton, 1909 o *The Lincoln Cycle*, John M. Stahl, 1917), incluso en aquellas propuestas más rupturistas como *Love is the Devil*, o alejadas geográficamente, como la georgiana *Pirosmani* y la coreana *Chihwaseon*<sup>203</sup>.

Un desordenamiento temporal que corre el riesgo de la confusión o la ilegibilidad, falla de importantes consecuencias en los relatos biográficos que debe ser contrarrestada con la expresa marcación del viaje convocado. Función asumida generalmente por los intertítulos, no elude de todas formas otras convenciones como en el caso de *Frida* donde, al igual que en *Caravaggio*, es un *zoom* de la cámara cenital hacia el rostro de la protagonista el que indica el paso a los orígenes (la leve sonrisa de la mexicana mirando a cámara, además de designarla como la responsable del relato, ratifica el desplazamiento). En *A Haunted Soul by Painting*, es un fundido encadenado que, acompañado por un motivo musical presente en todos los *flashbacks*, enlaza el cuadro que está pintando la anciana Pan Yuliang con un encuadre nebuloso del río por donde transita la barca-recuerdo. Más relevante de todas formas, deviene la

---

realizado un ejercicio de rememoración, sabrá que la estricta sucesión temporal es más la excepción que la regla.

<sup>202</sup> Custen ha destacado de todas formas la existencia de algunos casos excepcionales como las biografías escritas realizadas por Justin Kaplan de Mark Twain (que comienza cuando el escritor cuenta con 31 años) o la de Walt Whitman (que arranca cuando el escritor tiene sesenta años) [Custen, 1992:184].

<sup>203</sup> Sin embargo, claro síntoma de la modulación acaecida con el desmoronamiento del edificio clásico, a partir de *Caravaggio* y de manera habitual en la década de los 90, el *biopic* de artista suele arrancar en los últimos compases vitales del protagonista como ocurre en *A Haunted Soul by Painting*, *Rembrandt*, *Goya en Burdeos* o ya en el nuevo siglo, *Mój Nikifov* y *Klimt*. Una modulación que tiene lógicamente importantes consecuencias discursivas: la escenificación del trayecto vital de un personaje longevo, opera hacia la desvinculación melodramática del personaje, relajando en cierta medida su confrontación con la comunidad. Si el mito se deja sentir todavía en el film de Matton, la construcción de *Goya en Burdeos* y *Klimt*, pero sobre todo de *A Haunted by Soul* (que configuran lo que podría denominarse el *biopic* de artista *crepuscular*), desplazan la marginalidad del sujeto y su enfrentamiento mortal, hacia una rememoración nostálgica que es formalizada metafóricamente en el río que remonta Pan Yuliang en busca de la juventud perdida.

*anacronía* en los primeros compases de *Moulin Rouge*, regreso a los comienzos que textualiza de manera manifiesta el origen de la herida melodramática del protagonista. No es de extrañar, como expuso Bourget, el *flashback* en el melodrama se convierte en una decisiva estrategia por su doble condición *fatídica* y *esclarecedora*<sup>204</sup>. De hecho, el salto atrás se emplaza después de la primera escena que ha terminado con la mostración de la invalidez de Toulouse, y su abandono del local mientras se apagan las luces (un plano general en leve picado remarca su *monstruosidad*). El tono festivo y vital del Moulin Rouge, es reemplazado entonces por el frío y oscuro París nocturno por el que deambula el solitario pintor mientras comienza a oírse una música, momento en que arranca el *flashback*. Convenientemente diferenciadas a nivel cromático y lumínico, las escenas de su infancia están bañadas por una potente luz cálida que, inundando el espacio, indican al espectador que se trata de un ejercicio rememorativo. En pantalla, después de la vista general de un magnífico castillo con exuberantes jardines y una majestuosa fuente, aparece en primer plano un impúber Toulouse que escucha de su padre las ramificaciones genealógicas de los Lautrec y su excelente linaje (un leve contrapicado, que remarca el punto de vista del protagonista, engrandece la figura paterna, personaje con el que mantendrá una conflictiva relación a lo largo de todo el film). Por corte, se suceden distintas escenas que detallan el entorno aristocrático de su clase: recibe lecciones de baile y comportamiento, dibuja en los grandes salones ante el regocijo paterno, y cabalga junto al resto de jinetes en concurridas sesiones de caza. Sin embargo, una fortuita caída por las escaleras al ir a recibir al adorado padre (sumado a la imposible soldadura de sus huesos), será el desencadenante de la expulsión del joven Toulouse del paraíso que le correspondía; en un explícito encuadre, el joven impedido contempla desde detrás de la valla y apoyado en dos muletas, cómo el numeroso grupo de jinetes del que antes formaba parte (y entre los que se encuentra su primer amor frustrado), se dispone a otra atractiva jornada de caza [Figs. 25 a 27].

---

<sup>204</sup> “El flashback es a la vez fatídico y esclarecedor [*élucidateur*]: otorga la clave del secreto, y expone por qué ineluctable encadenamiento de acontecimientos se ha llegado al presente de un destino sellado. Los esquemas circulares expresan, como por definición, una clausura igualmente fatídica” [Bourget, 1985:143].

3.- *Toda narración es un discurso*. Discurso definido en oposición al mundo “real” porque es proferido por alguien (un *gran imaginador* en expresión de Albert Laffay, *meganarrador* según Gaudreault), y que en el *biopic*, al igual que en el cine clásico, tiende a su ocultación sistemática. Se origina así una *censura radical de la enunciación* que, para Barthes, caracterizaba también al discurso de la historia positivista, “reflujo masivo del discurso hacia el enunciado y aún (en el caso del historiador) hacia el referente: no hay nadie allí para asumir el enunciado” [Barthes, 1970b:45]. Sin embargo, puesto que su completa evacuación resulta imposible como se ha visto, la ausencia del *gran imaginador* sólo lo es ilusoriamente; hasta el *biopic* más *transparente* presenta alguna huella que denuncia la presencia enunciativa, algún tipo de *shifter organizativo*<sup>205</sup> que proclama la existencia de un sujeto que profiere el discurso (el *flashback*, la *voz over* o la inscripción de los intertítulos anclando espacial y temporalmente la acción, son algunas de las más evidentes)<sup>206</sup>. Es por ello que ese *alguien* sólo puede conformarse con mostrarse bajo el disfraz de la objetividad, sujeto que no informa ni determina el relato al situarse en una supuesta exterioridad: “el enunciante anula su persona pasional pero la sustituye por otra persona, la persona objetiva; el sujeto subsiste plenamente, pero como sujeto objetivo” [Barthes, 1970b:42]. Se localiza así una de las principales estrategias del enunciador biográfico en su institución como entidad neutra; exhibiéndose en un primer momento como el narrador responsable del enunciado (función asumida principalmente por el texto inscrito en la cabecera, tiempo/espacio *anterior* a la narración), se ausenta explícitamente en el momento de su establecimiento como ocurre en la cabecera de *Moulin Rouge*, donde su evacuación se hace explícita en el uso de la voz pasiva: “su

---

<sup>205</sup> Retomando la terminología de Jakobson, Roland Barthes aplicó el término *shifter* (conmutador) al discurso histórico, subrayando aquellos *shifters organizativos* por los que el historiador “organiza su propio discurso, lo retoma, lo modifica a lo largo de camino, en una palabra, le asigna referencias explícitas” [Barthes, 1970b:38].

<sup>206</sup> Todorov lo anotó de manera concisa: “el lenguaje nunca puede desaparecer completamente convirtiéndose en puro mediador de significación; de la misma manera, tampoco puede disimular por completo su proceso de enunciación: la intervención del hablante será mínima pero nunca nula” [Todorov, 1971:113].

paleta está endurecida, secos sus pinceles, pero el genio de Henri de Toulouse-Lautrec está tan fresco y vivo como el día que los dejó. Ahora, por breves momentos, *serán devueltos* a sus manos, y él, su tiempo y su querida ciudad vivirán de nuevo”<sup>207</sup>.

Más relevante sin embargo, como se analizará más detalladamente, resulta la colusión del enunciador con algún personaje del enunciado. Si su alianza con un *testigo* directo del periplo del protagonista apuntala la objetividad del punto de vista desde el que se cuenta la historia (caso de *Surviving Picasso*), su connivencia con el *Gran Hombre* altera drásticamente el estatuto discursivo del relato. Asumiendo la responsabilidad de la narración, condición definitoria de la autobiografía, el protagonista se erige en el garante de la supuesta veracidad del discurso, contando directamente su historia *sin mediadores* y, por tanto, sin faltas ni deslices interpretativos.

4.- “La percepción del relato como real -es decir, como algo que realmente es un relato- tiene entonces como consecuencia inmediata que *irrealiza la cosa-contada*”. Una *irrealización* que no se encuentra en la temática más o menos fantástica del relato, sino en la distancia de los acontecimientos narrados con el *aquí* y *ahora* en que habita la realidad, por ínfima que sea (para ilustrarlo, Metz utilizó el ejemplo extremo de un manifestante que escucha la manifestación a la que asiste por la radio). El relato factual no es una excepción aunque sólo se vea afectado uno de los dos parámetros (el *aquí* en los relatos de la vida cotidiana, el *ahora* de los reportajes televisivos “en directo”, señalaba Metz); la irrealidad se instala en su seno “desde el momento en que se lo percibe como narrado”. Algo que resulta evidente en el caso del cine de *reconstitución histórica* donde se ven implicados tanto el plano temporal como espacial (incluso en aquellas producciones sobre personajes y acontecimientos actuales, relatos configurados como *secuencia clausurada de acontecimientos no*

---

<sup>207</sup> La traducción es mía. La voz que narra el texto en la versión española, hace incluso más evidente la *ausentación* enunciativa mediante el paso de una primera a una tercera persona del plural: “ahora, por breves momentos, *restituiremos* a sus manos la paleta y los pinceles, y él y la ciudad que amó, *revivirán* ante ustedes”.

*clausurados*, que resultan más comunes en el terreno literario que en el cinematográfico<sup>208</sup>).

5.- *El relato es un conjunto de acontecimientos ordenados en secuencias.* Axioma constitutivo del relato biográfico, que implica una doble consideración: que el acontecimiento es la unidad fundamental del relato, y que alcanza el plano discursivo mediante su ordenación sintagmática en unidades narrativas mínimas. Organización según unos lazos que son temporales y espaciales pero también lógicos (o causales), responsables de que cada unidad encuentre su lugar en el relato “porque hubo o para que haya tal otra unidad” [Todorov, 1971:128]. No parece necesario insistir en la relevancia de este último elemento en el relato vital, fantasma que viene a colmar, junto a la ilusión de un sujeto estable y coherente, las aspiraciones de la biografía canónica como una narración coherente y orientada de acontecimientos:

“la vida organizada como una historia (en el sentido de relato) se desarrolla, según un orden cronológico que es asimismo un orden lógico, desde un comienzo, un origen, en el doble sentido de punto de partida, de inicio, pero asimismo de principio, de razón de ser, de causa primera, hasta su término que es también un fin, una realización (telos)” [Bourdieu, 1997:75].

Dicha configuración, asumida íntegramente por el relato vital fílmico, permite explicar la profunda implicación del género con el entramado narrativo clásico y la *gran forma narrativa*, dominio de lo relacional y de la causación como analizó Deleuze, que sitúa al personaje en el centro de unas coordenadas preestablecidas que conducen a la realización de un fin inequívoco, la constitución del Yo<sup>209</sup>. Se perfila así el *biopic* como uno de los territorios más seguros de la *imagen-acción*, categoría

---

<sup>208</sup> Existen de todos modos algunas recreaciones fílmicas de *Grandes Hombres* vivos como *The Hurricane* (Huracán Carter, Norman Jewison, 1999), *American Splendor* (Shari Springer, Berman Robert Pulcini, 2003), o *Walk in the Line*.

<sup>209</sup> Como expuso Bordwell, las premisas de elaboración de historias por parte de Hollywood eran claras: “causalidad, consecuencia, motivaciones psicológicas, el impulso hacia la superación de obstáculos y la consecución de objetivos. La causalidad centrada en los personajes –es decir, personal o psicológica- es el armazón de la historia clásica” [Bordwell, 1997:14].

propia del *Realismo* cinematográfico en la que el medio y sus fuerzas actúan sobre el personaje lanzándole un desafío, obligándole a reaccionar y modificar a cada paso su relación con el entorno. Acción-reacción, situación-personaje, se configuran entonces como términos “a la vez correlativos y antagónicos” de una forma narrativa orgánica, articulación inexorable de las secuencias según la dinámica causal *situación-acción-situación* [Deleuze, 2001:204].

Los ejemplos en el subgénero se multiplican: el feliz y pujante Rembrandt se ve impelido a actuar ante los envites de un destino aciago (la muerte de su amada Saskia) y la animadversión de la comunidad con la que mantiene un continuo duelo (no por casualidad para Deleuze, el duelo es uno de los rasgos definitorios de la *imagen-acción*). La avaricia de los acreedores, la ceguera ante el genio y una mezquina hipocresía, son los responsables directos de su degradación y de la pobreza del fin de sus días. Es lo que ocurre también con el mártir por excelencia del imaginario artístico, Van Gogh, que en *Lust for Life* busca hasta la extenuación el remanso de paz que se le niega con insistencia (comenzando por el enfrentamiento paterno, los desencuentros amorosos y la incompreensión de su propio colectivo). O el Toulouse de *Moulin Rouge*, incapaz de revertir la profecía de juventud, y encontrar aquellos ojos de mujer que algún día, como desea su madre, le “verán alto y guapo”.

Más explícita incluso resulta la dinámica reactiva en dos películas tan alejadas como son *Goitia, un dios para sí mismo* (Diego Lopez Rivera, 1980) o *Carrington*, articuladas según un engarzamiento *concatenado* de secuencias ordenadas cronológicamente, y aisladas por un rótulo que adelanta el núcleo temático de cada episodio. Los dos films se construyen mediante una implacable dinámica basada en la repetición con variación (se repite la confrontación y el fracaso, varían los personajes), que desembocan en la locura del mexicano y el suicidio la pintora. En la británica por ejemplo, con la salvedad de uno de los episodios (*Ham Spray House* 1924-1931, en referencia a la casa y el único periodo de breve felicidad con Lytton), el resto se titula con el nombre del personaje con el que Dora va a mantener una relación, invariablemente negativa (Strachey 1915, Gertler 1916-1918, Partridge 1918-1921, Brenan 1921-1923 y, cerrando el ciclo en bucle, Lytton 1931-1932). La primera secuencia, que arranca con el encuentro fortuito entre la joven y el poeta (en principio

interesado por el personaje al creerlo masculino), abre la posibilidad de la conjunción amorosa. El resto de episodios no hacen más que confirmar un desencuentro que obliga a la protagonista a la ansiosa búsqueda en otros cuerpos de aquello que no puede conseguir de su amado: acepta perder la virginidad con Gertler después de asegurarse de que no puede mantener relaciones con Strachey, se casa con Partridge porque sabe que el escritor está enamorado de él, mantiene relaciones extramatrimoniales con un enamorado Gerald Brenan aunque al final, “olvida” su cita campestre mientras pasa la mañana con el escritor enfermo, o acepta acostarse con un amante joven porque se le escapa el tiempo entre las manos. Los sucesivos fracasos y la imposibilidad del encuentro, va horadando al personaje lenta pero inexorablemente hasta que termina con su vida de un disparo en el pecho, incapaz de soportar el dolor que padece por la ausencia del escritor, muerto por enfermedad.

#### **4.3.2.- Segunda aproximación al relato biográfico.**

El punto de llegada de la reflexión metziana (el relato es un *discurso cerrado que irrealiza una secuencia temporal de acontecimientos*), lo era de partida para *L'Analyse structurale du récit*, texto fundacional que aceptando las limitaciones denunciadas por Garroni en el cap. 2 a propósito de su dependencia “sustancialista”, presenta ciertas virtudes en la especificación genérica. La detallada introducción de Barthes resumiendo los niveles jerárquicos de *descripción* que deben ser tenidos en cuenta en el estudio del relato desde esta perspectiva (nivel de las funciones, de las acciones y de la narración), servirán para caracterizar en segunda instancia el relato biográfico.

## Nivel de las funciones

El primero de los niveles (entendiendo *función* como unidad de contenido<sup>210</sup>, o *átomo narrativo* en expresión de Bremond), daba lugar a una distinción preliminar entre funciones *distribucionales* (unidades que tienen como correlato otras del mismo nivel y a las que el semiólogo reservó el nombre de *funciones*), y funciones *integradoras* o *indicios* (unidades que tienen como correlato unidades de otro nivel). Si las funciones *distribucionales* remiten más bien a una operación que encontrará su sanción en el plano sintagmático (la compra de un revólver tiene como correlato el momento en que será utilizado, el encuentro entre la galerista Annina Nosei y un todavía desconocido Basquiat tiene como correlato su reencuentro con un Basquiat en plena ebullición), las funciones *integradoras* son unidades semánticas que remiten al significado; su sanción es de tipo paradigmático (*cuatro* en una frase del tipo “Bond levantó cuatro auriculares”, supone un indicio de la potencia administrativa que está detrás del espía). Una división que para Barthes debía permitir ya una cierta clasificación de los relatos que, salvando distancias y riesgos no del todo asumibles<sup>211</sup>, podría aplicarse en la clasificación genérica. En algunos géneros como los de aventuras (al igual que determinado cine de gangsters o policial), en los que el héroe debe superar una serie de pruebas para conseguir el premio, predomina la *funcionalidad distribucional*, mientras que otros, caso del melodrama o el *biopic*, géneros marcados por la necesidad de *explicar* los *porqués* de sus protagonistas, son fuertemente *indiciales* (la disfórica figurativización de Ginnie en *Some Came Running* por ejemplo, encuentra su razón de ser en la condición desestructurada de la joven).

---

<sup>210</sup> “El alma de toda función es, si se puede decir, su germen, lo que le permite fecundar el relato con un elemento que madurará más tarde al mismo nivel, o, en otra parte, en otro nivel”. [Barthes, 1970:16].

<sup>211</sup> En primer lugar, no existe relato que evite alguno de los dos tipos. Así por ejemplo, como se verá con mayor detenimiento, la funcionalidad distribucional del doble encuentro de Basquiat con Annina Nosei, deviene también integradora: si en el primero la galerista lo trata con menosprecio porque sólo es un montador de exposiciones, en el segundo se apresura a alabar su trabajo proponiéndole trabajar con ella (=el mundo del arte es *snob* y falso). En segundo lugar y más importante, la noción de *función* barthiana resulta problemática: no parece que el “cuatro” de Bond pueda ser designado como *función* en el mismo sentido que el aportado por Bremond.



No en vano, señaló Barthes, a diferencia de las *funciones* que implican los relatos metonímicos, los *indicios* implican los relatos metafóricos; si aquellos corresponden a una *funcionalidad del hacer*, éstos a una *funcionalidad del ser*. De ahí la abundancia de unidades *indiciales* en el subgénero<sup>212</sup>. Francis Bacon en *Love is the Devil* se cubre las canas con crema de los zapatos (=Bacon es un excéntrico), Dora Carrington juega al fútbol cuando es descubierta por Lytton Strachey (=Dora es algo marimacho, rasgo textualizado también en el plano figurativo: aparece con el pelo cortado como si fuera un chico y usa vestimentas masculinas), Vincent mezcla con el rabo de uno de sus pinceles el guiso con que quiere agasajar a Gauguin en *Lust for Life* (=Vincent es un desastre que, ajeno a las costumbres y hábitos sociales, vive únicamente con la obsesión de pintar), Pollock juguetea con un cuervo en mitad del campo al atardecer (=Pollock está en sintonía con la naturaleza como verbaliza en la conversación que mantiene con Lee a la hora de definir su obra: “yo soy naturaleza”), Picasso enseña al comienzo de *Surviving Picasso* unos cuadros que cree suyos pero que resultan ser de Braque (=Picasso no es tan genial, es un vampiro que engulle no sólo estilos pictóricos sino todo lo que se encuentra a su alrededor, incluyendo su fiel secretario Sabartés o su primer hijo Paulo), etc.

Más operativa en esta primera clasificación de las funciones, resulta sin embargo la localización de dos subclases de unidades en el seno de las funciones *distribucionales*, segmentación que daría lugar a una distinción narratológica de gran arraigo entre *núcleos* y *catálisis*<sup>213</sup>. Los primeros constituyen los “nudos” del relato que posibilitan el avance de la historia (inaugurando o concluyendo una incertidumbre), mientras que los segundos son más bien de naturaleza

---

<sup>212</sup> Se comprende mejor ahora el habitual desordenamiento operado en el relato biográfico: la inauguración *in medias res* y el *flashback*, adoptan en el *biopic* una clara función *indicial* aportando los datos y claves interpretativas que explican al protagonista en cuanto sujeto constante y coherente (de hecho, para González Requena el *flashback* se erige en figura emblemática del psicologismo propio de los films realistas [González Requena, 1987:92]).

<sup>213</sup> Por su parte, los *indicios* también se distinguen entre aquellos “que remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera” (*indicios* propiamente dichos), de los “que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio” (*indicios informantes*, fundamentales en la referencialización del relato) [Barthes, 1972:18-23].

complementaria, sólo sirven para “llenar” el espacio narrativo sin modificar sustancialmente los núcleos<sup>214</sup>. Una división fácilmente trasladable al campo genérico, que permitiría distinguir entre categorías como el melodrama o el *biopic* (construidas sobre los *momentos plenos*), de otras como el musical, caracterizadas por la revalorización de las *catálisis*. Redoblando la saturación melodramática ya señalada en el plano audiovisual, esta plenitud de las funciones nucleicas resulta útil para explicar en términos algo más formales aquella vaga noción crítica de que en el melodrama “ocurren muchas cosas” [Marías, 1987:14]<sup>215</sup>, posibilitando además una comprensión más ajustada del fuerte vínculo del *biopic* con lo melodramático. En efecto, la tradicional idea de la *desmesura* melodramática [Llinàs, 1976:26], de una específica densidad del género caracterizada en expresión de Nowell Smith por un *exceso* no acomodable en el relato debido a la distribución de los problemas “de manera realista” (exceso absorbido por la música y la puesta en escena) [Nowell, 1977:117], parece estar relacionada con la saturación de “nudos” que organizan el relato melodramático, pero también el *biopic* canónico<sup>216</sup>, que tiende a evitar las notaciones secundarias como destacaron Llinàs y Maqua:

---

<sup>214</sup> Las *catálisis* también significan, pero su función es subsidiaria y dependiente, *parasitaria* escribió Barthes. De hecho, una *catálisis* implica necesariamente una función cardinal a la que conectarse; algo que no ocurre recíprocamente.

<sup>215</sup> No existe contradicción entre la postura defendida en el cap. 2 (la imagen y el sonido connotan una misma unidad de contenido en el melodrama) y la idea de que en el género ocurren muchas cosas: todas estas cosas que tienen lugar en el plano sintagmático, remiten a una misma idea. Es lo que se ha destacado en *Carrington* donde los distintos desencuentros amorosos de la pintora sirven únicamente para confirmar la disjunción amorosa. Lo mismo puede decirse de *Lust for Life*: los sucesivos enfrentamientos del protagonista con su entorno social, alcanzan pleno sentido en la constitución asocial del protagonista.

<sup>216</sup> El predominio de las unidades cardinales se hace especialmente evidente en el género con la necesidad de sumar el orden lógico al orden cronológico anotado por Bourdieu, doble funcionalidad que presenta el *núcleo* a diferencia de la *catálisis*: “el lazo que une dos funciones cardinales opera una funcionalidad doble, a la vez cronológica y lógica: las *catálisis* no son unidades consecutivas, las funciones cardinales son a la vez consecutivas y consecuentes” [Barthes, 1972:20].

“en esquema una biografía es una trayectoria; exige el trazado de un itinerario dentro del cual se escogen los jalones que se consideran esenciales en la vida del personaje que se trata. Cubrir ese itinerario exige saltar de jalón en jalón. El film se detiene en lo esencial y allí ejerce la narración clásica” [Llinàs, 1976:19].

Es precisamente esta condición la que impone al relato biográfico una decisión constitutiva: o renuncia a lo *insignificante*<sup>217</sup>, o presenta los momentos intermedios de manera esquemática. De esta última opción surge el *collage biográfico* (“medio de constreñir grandes zonas de la vida narrada al leve espacio de tiempo que compone un collage” [Llinàs, 1976:19]), instrumento que desempeña no sólo una importante función en el plano narrativo, sino también ideológico, por cuanto propone generalmente de acuerdo con la arraigada concepción de la fama y el éxito, itinerarios ascendentes del personaje en la esfera económica, social o moral (aspecto fundamental como se verá más detalladamente, para comprender la ausencia del artista plástico en los orígenes del *biopic*, sujeto definido en esos momentos por un itinerario descendente). Recurso habitual en el género (*Gentleman Jim*, Raoul Walsh, 1942, *The Great Caruso*, *El Gran Caruso*, Richard Thorpe, 1951, *The Jolson Story*, etc.), lo es menos en el *biopic* de artista que se decanta mayoritariamente por la elisión. Existen aún así algunos ejemplos como *The Agony and the Ecstasy* o *Lust for Life*, en los que la compresión temporal aparece de manera accesoria. En la primera, la secuencia en que Miguel Ángel comienza a pintar *La Capilla Sixtina* después del acuerdo que pone fin a sus hostilidades con el Papa, se construye mediante una sucesión de fundidos encadenados que muestran la progresión del pintor (a pesar de los contratiempos: las estaciones se suceden ante su impertérrita abnegación, el calor veraniego cede el paso al frío invierno, el agotamiento le hace caer peligrosamente del andamio). Entre los

---

<sup>217</sup> Ahora bien, las implicaciones en la exclusión de lo insignificante deviene decisiva en la caracterización de cualquier discurso porque, como acertara a señalar el autor colectivo en un texto clásico de *Cahiers du cinéma* (momento crucial en la reconsideración ideológica del artefacto fílmico), el sentido último de un discurso se encuentra tanto en lo *dicho* como en lo *no-dicho*, *falta estructurante* (*manque structurant*) que opera como la “sobredeterminación sólo a partir de la cual esos discursos han sido posibles y efectuados, no-dicho incluso en el decir y necesaria en su constitución, en una palabra, retomando la expresión de Althusser: las *tinieblas interiores de la exclusión*” [VVAA, 1970d:30].

fundidos, aparece Julio II en diversas ocasiones repitiendo la misma pregunta, “¿cuándo terminarás?”, a lo que recibe invariablemente la misma respuesta: “cuando lo acabe”.

### **Nivel de las acciones**

Poco se extendió Barthes a propósito del nivel de las acciones salvo para cuestionar el modelo actancial de Greimas, señalando que vale menos por su forma canónica de seis actantes, que “por las transformaciones reguladas (carencias, confusiones, duplicaciones, sustituciones), a las que se presta”. Una conclusión a la que llegaba tras constatar la existencia de algunos relatos en los que, por ejemplo, se enfrentan dos adversarios alrededor de un objeto en disputa (de manera que aparece el *Sujeto* desdoblado). Curiosamente, la “imperfección” de la matriz actancial deviene esclarecedora en una posible aplicación del modelo a la geografía genérica. No en vano, observando la habitual confluencia *sincrética* de los actantes en numerosos relatos (en comparación con lo inusual de la carencia de alguno), Greimas apuntaba la posibilidad de subdividir los distintos modelos en géneros según la naturaleza de los actantes sincretizados. Así, localizó un archiactante *Sujeto/Destinatario* en el cuento popular (al igual que en las típicas historias de amor que acaban bien, donde el personaje es, a la vez, el que desea la conjunción con la mujer y el destinatario de dicho amor tras la aceptación) o, en un modelo de investimento económico (el de las inversiones empresariales), descubrió la conjunción entre el *Objeto* y el *Destinatario* (la empresa que se beneficia de las inversiones del *Sujeto* inversionista) [Greimas, 1987:281].

Una jerarquización de estas características podría ayudar a explicar mejor el valor que desempeña la denominada herida melodramática, noción que Pérez Rubio hizo análoga al concepto aristotélico de *hamartía*<sup>218</sup> y que encuentra en el rey Edipo de Tebas, desconocedor involuntario de la verdadera identidad de sus padres, uno de sus

---

<sup>218</sup> “Concepto aplicable (en el caso del filósofo griego, a personajes trágicos de tipo mediano) tanto a un –error- o –falla- cometidos en el pasado y cuyas consecuencias debe expiar como a una –herida- (dolencia) sin cicatrizar debida a una deficiencia de nacimiento o a un golpe del *fatum*” [Pérez Rubio, 2004:53]

fundacionales modelos. Desde esta perspectiva, la *hamartía* podría ser analizada como la constitución archiactancial a partir de la convergencia entre *Sujeto y Oponente*, característica habitual de los grandes melodramas como los de Douglas Sirk<sup>219</sup>, y uno de los valores que mejor revela la incursión del subgénero en el terreno melodramático. Activa en el *biopic* de artista femenino como se comprobará más adelante<sup>220</sup>, resulta proverbial en la triada fundamental de la década de los 50: *Lust for Life*, *Moulin Rouge* y *Montparnasse 19*. En el film de Minelli, es la patología de Vincent lo que le impide culminar con éxito su programa narrativo; su alejamiento de la realidad, apuntado en la escena del desencuentro con Kyle y confirmado en la degradación de su relación con Gauguin en la casa amarilla, remacha la incapacidad congénita de un personaje abocado a la marginalidad y el ostracismo. Más rotundo es el sincretismo en *Moulin Rouge* donde la vida de Toulouse gravita alrededor de la tara física a la que reacciona invariablemente con el bastón alzado en ademán golpeador (*leit motiv* icónico a lo largo del film). Como se encarga de escenificar el *flashback* del comienzo, la *hamartía* del personaje no se debe tanto a la temprana caída por unas escaleras, como por el hecho de que sus padres son primos hermanos. Un lazo sanguíneo incestuoso que es significado inequívocamente como origen de sus males; en un efectivo encuadre, tumbado en la cama donde descansa de las terribles y dolorosas operaciones, Toulouse escucha la conversación del doctor con sus padres mientras observa sus siluetas a través de la cortina: “deben saber la verdad. Son

---

<sup>219</sup> En *Imitation of life* (*Imitación a la vida*, 1959), Sarah Jane es presa no tanto de un pasado genético que le niega la posibilidad del deseado ascenso social, como de su radical negativa a aceptar su condición mestiza (explicitando dicho papel, aferrada al féretro, la joven proclama su culpabilidad en la muerte de su madre). En *Written on the Wind* (*Escrito sobre el viento*, 1956), el origen de la infelicidad de Lucie Moore y Kyle, consiste en su incapacidad para deshacerse de los complejos recibidos en parte por la sombra de un padre extremadamente severo. En *The Tarnished Angels* (*Ángeles caídos*, 1958), por su parte, es la imposibilidad de Roger Shumann por regresar a un pasado no tan hostil como el degradado presente, deambulando entre ferias de pueblo y pequeñas exhibiciones aéreas.

<sup>220</sup> Sirva de aperitivo el siguiente ejemplo: la extrema pasión de Camille Claudel está investida por la misma tara congénita que el loco del pelo rojo. Su incapacidad para lograr el reconocimiento y la felicidad que tanto anhela procede de sus miedos y temores más que de la disjunción amorosa con Rodin.

ustedes primos hermanos, ¿no es cierto? Temo que todo el mal reside en eso”. Por si no hubiera quedado claro, de vuelta en el hogar, el pequeño tullido escucha agazapado detrás de la puerta las lamentaciones de su padre: “no debimos casarnos, el frágil y deforme cuerpo de Henri es la prueba de nuestro error” [Fig. 28]. Desde entonces, y como atestiguan las trágicas notaciones musicales que acompañan la declaración, el joven Lautrec deberá cargar sobre sus espaldas el horrible pecado parental a lo largo de su vida, muriendo sin saber qué es el amor verdadero.

Más difuso en *Montparnasse 19*, el sincretismo *Sujeto/Oponente* se deja entrever de todas formas en la profunda *melancolía* que arrastra Modigliani a lo largo del relato. El asunto, de larga tradición estética, supone que los artistas y en realidad todos aquellos sujetos nacidos *bajo el signo de Saturno*, serían propensos a desarrollar un temperamento melancólico: contemplativos, meditabundos, recelosos y solitarios, pero creativos<sup>221</sup>. Freud aportó una concisa pero determinante definición del melancólico que parece redactada a propósito del Modigliani de Beqker: “la melancolía se caracteriza por un estado de ánimo profundamente morboso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio” [Freud, 1972:2090-2092]. Similar en gran medida al duelo, escribió el psicoanalista, se diferencia en cambio de él en que el objeto origen de la dolencia no se encuentra *fuera* del enfermo, sino que procede de él mismo, como si “una parte del *yo* se sitúa enfrente de la otra y la valora críticamente, como si la tomara por objeto”. Es en ese hostil desdoblamiento, que puede ser descrito mediante la conjunción *Sujeto/Oponente*, donde se origina la disminución del amor propio del melancólico y su autoinculpación

---

<sup>221</sup> Hipócrates dejó firmemente asentada la teoría según la cual el cuerpo humano constaba de cuatro humores o fluidos en el s. V a. C.: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra. Pronto, sobre todo a través de Galeno (s. II a. C.), se afianzó la idea de una patología humoral por la que los distintos humores determinaban el temperamento del hombre: el predominio de la sangre engendraba tipos sanguíneos; el de la flema, personajes flemáticos; el de la bilis amarilla coléricos y por último, el de la bilis negra, tipos melancólicos. Poco hizo falta para relacionar los temperamentos con las predisposiciones intelectuales y adjudicar al artista (con Aristóteles a la cabeza), el temperamento melancólico, estado anímico condenado por la iglesia durante la Edad Media, pero que resurgió con fuerza en el Renacimiento de la mano de Marsilio Ficino.

como sujeto indigno de toda estimación, humillándose ante los demás a la espera de la repulsa y el castigo. Como el Modigliani de *Montparnasse 19*, sujeto afectado por una latente tendencia a la autodestrucción que se manifiesta de manera ejemplar en su dependencia alcohólica, pero que es escenificada condensadamente en la secuencia nocturna a orilla del Sena. Seguida por la cámara, la mirada extraviada del pintor en primer plano<sup>222</sup>, se gira contemplando a Jeanne sentada en el suelo. La joven se levanta pidiéndole que se marchen a casa; por respuesta, un no contundente y un requerimiento para que salten juntos al Sena (“entre una muerte hermosa y una vida miserable, no hay duda”). Activando fugazmente el suspense del acto suicida [Fig. 29], Modi se sube al borde de la balaustrada y lanza unos billetes al agua mientras recrimina la actitud pasiva de Jeanne (aparentemente por tanto, no es el peor momento por el que pasa; ha vendido un cuadro en la galería Bertha Veil). Antes de fundirse en un abrazo, el pintor se compadece de la joven por hallarse ligado a una persona tan despreciable, conminándole a que lo abandone; al menos ella debe salvarse.

### Nivel de la narración

El tercer y último de los niveles descriptivos analizados por Barthes es el de la enunciación, nivel que integra los dos anteriores afectando a las categorías de *tiempo*, *aspecto* y *modo*<sup>223</sup>. Puesto que de la temporalidad ya se ha dicho algo en la primera caracterización del relato biográfico, merece la pena concentrarse ahora en las cuestiones que atañen a los *aspectos* y *modos*, dos niveles estrechamente relacionados pero que pueden (y deben) ser deslindados; si el primero concierne a la forma en que la historia es percibida por el narrador, los *modos* conciernen a la manera en que el narrador nos la presenta, ya sea a través de su *voz* o de las voces de los personajes.

Sin duda, en el centro de dicha arquitectura se sitúa la noción genettiana de *focalización*, concepto que presenta grandes ventajas en el terreno literario, pero que

---

<sup>222</sup> Lejos de la funcionalidad descriptiva, los recurrentes primeros planos del protagonista en el film alcanzan siempre el estado de la *afección* (como señaló Deleuze, “no hay primer plano *de* rostro, el rostro es en sí mismo primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro, y ambos son el afecto, la imagen-afección” [Deleuze, 2001:132]).

<sup>223</sup> Categorías descritas por Todorov [1972], y desarrolladas ampliamente por Genette [1989].

resulta de compleja aplicación en el cine ya que solapa dos procedimientos que deben ser distinguidos; una operación cognoscitiva relacionada con el *saber* del narrador (agente delegado del enunciador) respecto de los personajes, y una operación perceptiva relacionada con el punto de vista (en sentido estricto) desde el que se contempla la acción<sup>224</sup>.

Por sus necesidades temáticas (conocer al *Gran Hombre* por fuera y por dentro), el subgénero ha exhibido también una conflictividad que se deja sentir con nitidez en *Lust for Life*. Siguiendo los preceptos clásicos, el film comienza sin ningún narrador que se adjudique la responsabilidad de la historia (el *travelling* que atraviesa la puerta de la junta belga de los mensajeros de la fe marca el repliegue enunciativo). Sólo después del episodio del Borinage, asume Vincent la voz en diversas ocasiones a pesar de permanecer visible dentro del encuadre<sup>225</sup>. Theo recibe la carta de su hermano mientras vende unos cuadros en la galería y, disculpándose con los clientes, se retira a otra habitación donde pueda leerla más tranquilo. Abriendo el sobre y exhibiendo claramente la misiva, comienza a oírse entonces la voz del pintor que cuenta lo apacible de su estancia en el hogar paterno y sus ansias por pintarlo todo. En pantalla, mientras tanto, se superponen distintos paisajes (fácilmente identificables de entre sus

---

<sup>224</sup> Para la primera, Gaudreault y Jost proponían reservar la denominación de *focalización*, mientras que para la segunda proponían el término *ocularización* (*auricularización* para el plano sonoro). Una pertinente diferenciación que no evita de todos modos algunos puntos de fricción que quebrantan algunos de los principios establecidos por Genette en el terreno literario; que “el cine sonoro pueda ‘mostrar lo que ve un personaje y decir lo que piensa’ como ocurre en *Rashomon*” [Gaudreault, 2001:138], contraviene la norma por la que el personaje, en situación de *focalización interna*, no puede ser designado en ningún momento “desde el exterior”.

<sup>225</sup> Sin embargo, matizando lo que en principio es una operación contraria a las estrategias habituales del discurso clásico, la primera vez que habla Vincent es excusado mediante un recurso epistolar. En efecto, la supuesta contrariedad de la cesión narrativa a un personaje diegético es contrarrestada con la explicitación del destinatario de dicha interlocución (Theo en este caso, Paul Claudel en *Camille Claudel* o Lyton Strachey en *Carrington*), manteniendo al espectador en la habitual exterioridad diegética de la experiencia clásica, construido como instancia ajena al universo de los personajes (posición afirmada *negativamente* en la imposibilidad de la mirada a cámara).



cuadros), por los que Vincent deambula con su inseparable carpeta debajo del brazo [Figs. 30-31].

Más complejo es el estatuto narrativo del protagonista cuando, al final del relato, se vuelve a escuchar el diálogo que mantuvo con una joven monja en sus días en Saint-Rémy. En una *focalización cero* después de la *focalización interna* asumida por el Doctor Gachet en la secuencia (también excusada por una misiva dirigida a Theo en la que repasa los progresos del interno), la pantalla encuadra en un plano medio a la religiosa y el pintor. Vincent responde a un comentario acerca del segador que ha pintado diciendo que representa a la parca. Pero no se trata de una muerte triste, sino alegre, que “ocurre a pleno luz del día, bajo un sol que todo lo inunda como oro puro”. El comentario vuelve a oírse por segunda vez cuando, fundiendo con la imagen de un desolado Theo que llora sobre el pecho inerte de su hermano, aparece el cuadro del segador (sancionado ahora como premonitorio: el pintor se disparó en un paisaje similar). Mientras se oyen las palabras de Vincent sobre un fondo musical, la cámara comienza a abrir el campo encuadrando algunas pinturas que inundan la composición. Despojado de una excusa que la primera escena le niega (ya no es una alocución dirigida a nadie, es más bien un *eco*), el protagonista ocupa narrativamente una posición de *tránsito*, camino que va del enunciado a la enunciación (el *embrague* operado por el retroceso de la cámara, simétrico al que daba comienzo al film, subraya su condición de retorno enunciativo), que textualiza de manera efectiva el *más allá* desde el que nos habla Vincent; ni en el relato, ni fuera de él, sino en esa ausencia absoluta que es la muerte.

La proliferación de desfases similares entre el *saber* y el *ver* en el subgénero (la construcción del *flashback* en *Moulin Rouge* es un claro ejemplo de *focalización interna* y *ocularización cero*), rebelan la dificultad de localizar en principio una distinción entre los relatos factuales y ficcionales en los niveles del *aspecto* y de *modo* tal como creía posible Genette en la forma literaria<sup>226</sup>. Y es que, si en una novela resulta lógico situar la frontera en el acceso directo a la subjetividad de los personajes

---

<sup>226</sup> “Deduzcamos, pues, que el modo es, en efecto y en principio (repito: en principio), un revelador del carácter factual o ficcional de un relato y, por tanto, un punto de divergencia narratológica entre los dos tipos” [Genette, 1993:63].

(acceso al que sólo puede aspirar el relato factual de manera tangencial y siempre mediante una prudente marca de incertidumbre o suposición, caso de *seguramente creía*), lo es mucho menos en un medio “behaviourista” como el cine [Aumont, 1998:153], más capacitado para mostrar comportamientos que interioridades. Pero ni siquiera poniendo en suspenso la autonomía entre los dos niveles, es posible elaborar un modelo operativo en la clasificación genérica. En efecto, en principio, resulta bastante más común que un personaje asuma la voz narrativa en el cine de detectives (rasgo que explica en gran medida la participación de *Blade Runner*, Ridley Scott, 1982, en el género en este nivel) que en otros como el western, el cine de terror o el *biopic*. Sin embargo, si la distinción apunta una diferencia que el *biopic* de artista parece legitimar (en el subgénero, podría decirse en el género, el relato es mayoritariamente contado desde una posición omnisciente que excluye la delegación narrativa), su alcance sin embargo es más bien limitado. No sólo porque su preeminencia no evita otras focalizaciones incluso en el periodo clásico (y es que en el cine, la variabilidad focal es más la norma que la excepción, cuestión que no afecta a la *dominancia* del modelo), sino porque se convierte en uno de los principales síntomas en la evolución operada por el subgénero. A partir del desmoronamiento del edificio clásico, y aunque la *focalización cero* continúe siendo la norma predominante, algunos films abordan nuevos senderos narrativos que dibujan un mapa mucho más complejo en el que tienen cabida el narrador extradiegético, intradiegético o, incluso, la heterogeneidad y variación de nivel (recurso bastante menos habitual de todos modos, ya que el salto del interior al exterior de la diégesis, como ocurre en *Goya, historia de una soledad*, Nino Quevedo, 1971, puede generar confusión si el desplazamiento no es explicado convenientemente).

De la articulación del relato a partir de un narrador exterior responsable de la historia, dan buena cuenta películas como *Munch, Picassos äventyr* (Tage Danielsson, 1978) y *El Greco*. Así, en las dos primeras, su presencia (que en *Munch*, cede puntualmente la voz a los personajes), deviene estrategia básica en la decidida adscripción de los dos films al ámbito documental (que en la danesa alcanza más bien un estatuto paródico-documental). Más curiosa sin embargo es la condición del narrador de la ítaloamericana, ya que su aparente exterioridad al comienzo del relato,

es desmentida posteriormente con su exhibición como personaje diegético. Se trata del Marqués de Villena, amigo del pintor desde su llegada a España y su principal *Adyuvante*, que desvela su verdadero estatus al clausurar el film, resumiendo los últimos años del griego en los que realizó las hermosas obras que contribuyeron a “la inmortalidad de su nombre”.

Pero, más interesante por cuanto afecta al supuesto valor de objetividad que tradicionalmente ha caracterizado la *no focalización*, resulta la gestión narrativa por un personaje interior. Una posición que es ocupada en algunas ocasiones por el propio protagonista (como ocurre puntualmente en *Munch*, aunque de forma más programática en *Goitia, un dios para sí mismo*, *Caravaggio*, *A Soul Haunted by Painting*, Huang Shuqin, 1995, *Love is the Devil*, *Dalí*, Antoni Ribas, 1990, *Rembrandt* o *Frida*), mientras que en otras (caso de *Caspar David Friedrich – Grenzen der Zeit*, *The Wolf at the Door*, *Mazeppa* (Bartabas, 1993), *Surviving Picasso* o *My Nikifor*), lo hace un personaje del entorno del protagonista, *testigo directo*<sup>227</sup>. Significativamente, la limitación que supone el conocimiento del periplo vital del personaje desde un observador del mismo nivel, impone una seria restricción que afecta a la articulación temporal del relato; con la salvedad de *Surviving Picasso*, el resto continúa estrictamente el hilo cronológico de la historia de vida del *Gran Hombre*, limitándose al periodo que legitima la función testimonial del narrador. Es lo que ocurre con *The Wolf at the Door*, que alterna la narración *no focalizada* y la *focalización* desde Judith Molard, hija de los caseros que han alquilado el estudio a Gauguin en su vuelta del primer viaje de las Antillas. A pesar de no poder evitar algunas *analepsis* completivas que facilitan la legibilidad del relato (su matrimonio con Mette, su antiguo trabajo en la bolsa, etc.)<sup>228</sup>, el film comienza con la llegada del

---

<sup>227</sup> Caso excepcional es *Egon Schiele, exzess und bestrafung* (Herbert Vesely, 1980), que alterna la *no focalización* con la cesión narrativa a dos personajes intradiegéticos: la joven modelo Tatiana (origen del proceso penal a que fue sometido el pintor) y, puntualmente, el protagonista relatando la turbadora presencia de la joven.

<sup>228</sup> Y es que conviene distinguir, como hicieron Gaudreault y Jost, entre la *analepsis* que afecta únicamente a la materia verbal (o musical como ocurre en *Chronik der Anna Magdalena Bach*: a pesar de la estricta cronología lineal, introduce algunas composiciones musicales anteriores a 1720, año en que comienza), y el *flashback* que, sin excluirla, implica también lo audiovisual. De

pintor a Europa y termina con la despedida del pintor de la joven narradora y su partida definitiva a Tahití dos años después (agosto de 1893 a julio de 1895).

Mayor implicación tiene de todas formas el desdoblamiento focal en *Surviving Picasso* ya que, a diferencia de la anterior, la principal gestión narradora es asumida por Françoise Gilot (cargo que acentúa la ambivalente posición actancial *Sujeto/Objeto* de Picasso en el relato). Comienza sin embargo desde una *focalización cero* con una escena en la que el Gran Hombre mantiene una amigable charla con dos militares nazis durante la ocupación alemana en 1943. En la segunda, sita en un concurrido restaurante, tiene lugar el encuentro del maestro con dos hermosas jóvenes bajo la celosa mirada de Dora Maar: se tratan de Françoise y Genevieve, pintoras noveles que se sienten enormemente halagadas cuando el genio las invita a conocer su estudio. Es en la segunda visita de Françoise, ya sola tras la huida de Genevieve alertada por la voracidad del malagueño, cuando la joven asume la gestión del relato para contar la relación del pintor con las personas que le rodearon además de ella, única superviviente del holocausto emocional en la obligación de recordar lo ocurrido (el resto ha sido incapaz de superar la vampirización del pintor, ni siquiera su nieto Pablo). Sin embargo, contraviniendo la norma que rige la restricción testimonial, y puesto que la joven no fue la primera de las mujeres “vampirizadas” por el pintor, el ejercicio de expiación exige entonces la convocación de un *flashback* que alerte al espectador sobre las prácticas del protagonista. Sentada en la cama con un Picasso enfermo reclamándole que vaya a vivir con él, Françoise escucha envolventes palabras

---

hecho, existen algunos *biopics* de artista que evitan el segundo pero que no pueden soslayar la primera como ocurre, además de en *The Wolf at the Door*, en *Rembrandt* (de Korda y Steinhoff), *El Greco*, *Savage Messiah*, *Mazeppa*, *Van Gogh* y *Pollock*. En *Rembrandt* de Korda por ejemplo, la apelación a los orígenes del pintor consiste en la inserción de una secuencia, convenientemente señalada a nivel audiovisual (una música extradiegética ausente hasta el momento, marca una idílica imagen de un molino aislado en medio de la campiña: el fragor, el bullicio y la opulencia de la ciudad son sustituidos por la tranquilidad y humildad de la vida campesina), en la que el pintor regresa al hogar paterno. El reencuentro con el padre y el hermano y la lectura de un fragmento de la biblia que comienza con un significativo “he considerado los días del pasado”, operan hacia la convocación pretérita. La misma función adoptan en *Pollock* las diversas visitas familiares (aunque no son marcadas figurativamente) recordando la infancia de Jackson y su procedencia humilde.

de amor mientras su rostro enlaza en un fundido encadenado con el de una hermosa pelirroja que lee una carta con las mismas palabras (significativamente, aunque la voz del pintor se mantiene, varía sin embargo su estatuto al pasar de la posición *off* a *over*). Se trata de Marie Therese y la pequeña Maya, primera de las mujeres de Picasso y primera de sus hijos, a la que le siguen su primera esposa Olga, y la compleja Dora Maar (como hilo conductor de su relación con la fotógrafa, Françoise utiliza los retratos que le hizo Picasso: primero tiernos y líricos como los de antaño Marie Therese, posteriormente, tras el vejatorio trato recibido por su amante, atormentados e inestables; en pantalla durante el segundo comentario, vemos a una Dora jugando con un cuchillo en una terraza de café mientras ríe con elocuentes gestos de enajenación).

Pero si la inscripción de un narrador testigo supone una relevante modulación en la discursividad del subgénero, de mayores consecuencias deviene la gestión informativa por parte del protagonista (configuración común, no por casualidad, tras la reorganización del subgénero en los años 60). En efecto, su orgullosa presencia dirigiendo la narración, opera hacia la *autobiografización* del relato. Equiparados narrador y personaje, es el *Gran Hombre* el que habla directamente al espectador, *tal y como la recuerda*, confiriéndole sus secretos más íntimos y, por tanto, verdaderos (recuérdese que lo anecdótico, lo privado, ha sido tradicionalmente considerado como el lugar donde se manifiesta el verdadero Yo). En *Frida*, es a través de la pintora, presente *físicamente* en todos los acontecimientos, como vamos a conocer la historia de su vida<sup>229</sup>; sabemos de los desvelos y preocupaciones de los padres tras el terrible accidente porque Frida los oye desde su cama, descubrimos con la pintora la infidelidad de Diego con su hermana, etc.

De la radical mutación da buena cuenta la superación de una de las restricciones más importantes en este nivel: la prohibición clásica de la *ocularización interna primaria* en el subgénero, es sorteada de manera más o menos atrevida por algunas

---

<sup>229</sup> La imposibilidad de una *focalización* narrativa estrictamente interna se hace sentir también en el film: asistimos a algunas escenas en las que el personaje no puede ser el foco narrativo por la sencilla razón de su ausencia (caso de la conversación de Diego y Rockefeller, o el comienzo de la elogiosa defensa de la obra de Frida por parte del muralista).

nuevas recreaciones. Así, si el único plano subjetivo del pintor de Figueras en *Dali*<sup>230</sup>, del protagonista de *Caravaggio* en su pelea con su amante Ranuccio, o de Dora Carrington al ir a cortar la barba de Lytton resultan en cierta medida anecdóticos, no lo es desde luego el comienzo de la circense y abiertamente zoófila *Mazeppa*<sup>231</sup>. La cámara, desde un punto de vista lo suficientemente alto como para ser considerado no humano, increpa a los asistentes de una fiesta que corren despavoridos ante su presencia. Por corte descubrimos sin embargo, que se trata del punto de vista del protagonista que, sobre los hombros de otro personaje, esgrime una espada con la que amenaza a los concurrentes [Figs. 32-33].

Pero la analogía ojo/cámara, banal *subjetivización* del punto de vista, debe ser confirmada mediante otras estrategias que apuntalen al protagonista en su condición focal, caso del movimiento de cámara “introduciéndose” en el rostro del *Gran Hombre* mientras su voz se erige en la guía verbal que da comienzo a la historia. Esclarecedoras al respecto resultan *Caravaggio* y *Goitia, un dios para sí mismo*<sup>232</sup>. En la mexicana, la cámara desciende lentamente hasta una choza donde se encuentra el anciano (título: Xochimilco, 1960); después de atar un alambre a un árbol, avanza penosamente hasta quedar encuadrado en primer plano. Se escucha: “a la edad de 78 años, viejo y enfermo, pedí fuerzas a mi Dios para que me permitiera pintar un último cuadro. Una imagen que fielmente me torturó durante toda la vida”. Un fundido encadenado enlaza su rostro con un plano general del desierto por el que avanza desde

---

<sup>230</sup> Para dar una conferencia, Salvador se introduce dentro de un traje de buzo pero la manguera del oxígeno queda aprisionada por una puerta. A punto de asfixiarse, la cámara adopta el punto de vista del conferenciante mientras observa, a través de la escafandra, al público que ríe escandalosamente al creer que se trata de una de las extravagantes ocurrencias del pintor.

<sup>231</sup> Aproximación biográfica a la vida del pintor Gericault Théodore, llevada a cabo por un reconocido y laureado director de espectáculos de caballos. El título del film proviene de un poema sinfónico de Franz Listz, basado en los versos de Víctor Hugo donde describe la agonía del jefe de los cosacos obligado por sus enemigos a cabalgar atado al lomo de su caballo hasta su muerte tres días después; escena inmortalizada por Gericault que sufrirá en sus propias carnes la tortura en una escenificación teatral que clausura el film.

<sup>232</sup> En *Love is the Devil*, la voz del protagonista también *sobrevuela* el relato aunque más próximo a la reflexión poética que la funcionalidad organizativa de la historia.

la lejanía el joven Francisco Goitia (*leit motiv* icónico del film: el pintor es un incansable viajero siempre a la búsqueda de Dios y la verdad) [Fig. 34].

Distinta es la condición de películas como *Goya, historia de una soledad, En busca de un muro* (Julio Bracho, 1973, sobre el muralista mexicano José Clemente Orozco), *Dalí y Rembrandt* (1999), en las que el relato es gestionado mayoritariamente por el protagonista a pesar de que en determinadas ocasiones *habla* otra voz. La mexicana por ejemplo, al igual que *Dalí*, se construye a partir de los *flashbacks* insertos en la entrevista que realiza una periodista al protagonista excepto en los momentos finales en que, cediendo la voz a un narrador extradiegético, adopta la discursividad típica del documental artístico (sobrevolando las imágenes de las últimas obras de Orozco, una voz declama un texto de marcado tono poético y reivindicativo, puntuado por una música solemne que acompaña a la cámara en su paseo por los distintos murales del mexicano). En el film de Matton por el contrario, es Cornelia, la hija del pintor, quien asume la responsabilidad de contar los últimos días del genio holandés y los personajes de su entorno en un encuadre de clara referencia vermeeriana: con la muerte de su amada Hendrickje, escribe mientras narra, Rembrandt yace postrado y apenas habla<sup>233</sup>. Sin embargo, la constitución eminentemente autobiográfica del film, ha sido convenientemente afirmada desde el comienzo en una secuencia inserta entre los títulos de crédito. La ronca voz de Rembrandt rasga el fondo negro de la pantalla: “crean en lo que ven” (se le oye sonreír)<sup>234</sup>. Después de la visita de una de las sirvientas a la que espanta abriendo

---

<sup>233</sup> Geertje muere después de varios años en un asilo para locos. Titus prepara alegre su boda y próxima paternidad, pero muere de peste sin poder conocer al vástago. Enormemente entristecido por el nuevo revés, el pintor se encierra todavía más, muriendo finalmente lejos de todo y de todos. Alternativamente en pantalla mientras tanto, imágenes del pintor y de la joven: las elipsis son marcadas en el plano verbal (Cornelia indica la fecha en varias ocasiones) y figurativo (en la cambiante climatología que se observa a través de la ventana, o en la variación de su peinado y vestimentas).

<sup>234</sup> Por corte, un amasijo de colores y materia pigmentada sobre una paleta: “yo llevo 60 años abriendo los ojos para ver mejor. Mientras más veo, menos sé lo que estoy viendo”. Nuevamente por corte, en plano medio, la sentencia del *Gran Hombre*: “para saberlo cien veces he pintado mi rostro. Muchas veces he sacado mi ojo del lodo de la paleta. A menudo saqué mi ojo lleno de lágrimas”.

impúdicamente su bata, continua el monólogo hasta que una música nos alerta sobre el *flashback* que va a acontecer: “queda poco tiempo. Debo retornar, una vez más a la fuente, allá, en el alma de la luz, en el corazón dorado del molino de Leyden”. El rostro sonriente de una niña que ha orinado sobre el impúber Rembrandt, inicia el relato.

Ahora bien, la supuesta innovación que supone el cambio de estatuto del *Gran Hombre* en todos estos ejemplos, no debe ocultar su funcionalidad en el relato ni el proyecto identitario que lo sostiene, similar a la construcción canónica *no focalizada* y su subordinación a la *imagen-acción*. De hecho, un análisis detallado de *Dalí, Frida, Goitia un dios para sí mismo* (o incluso *Caravaggio* o *Love is the Devil* a pesar de la aparente radicalidad de su formalización), revela que en ningún caso impugnan el discurso biográfico canónico ni su armazón doblemente causal (lógico y cronológico). A las preguntas del entrevistador, el genio de Cadaqués en *Dalí*, desgrana *cronológicamente* todos aquellos episodios que lo han llevado hasta Nueva York, lugar (y tiempo, el presente es el punto de referencia estable de *Dalí*) desde donde cuenta su vida: sus orígenes en el hogar familiar y sus continuas disputas paternas, el fogoso encuentro con Gala, la huida de España por la Guerra Civil, el conato de acercamiento a su padre ya viudo y finalmente, escapando de la II Guerra Mundial, su viaje a los EEUU, donde alcanza la *realización* definitiva<sup>235</sup>.

De mayor trascendencia resulta la operación en películas tan alejadas geográficamente como *Frida, Naturaleza viva, Goya en Burdeos* o *Klimt*, donde el ejercicio de rememoración, que problematiza con el ordenamiento cronológico de las acciones, opera hacia la *dispersión* del sujeto en un movimiento que parece hacerse eco de la fractura del sujeto anotada por Foucault. Acorde a las *auténticas palpitations de la memoria, es decir, de una manera inconexa y fragmentada*, como expone el texto de la cabecera en la mexicana, los episodios vitales de estos relatos se descuelgan de su perfecto encaje en una distribución causal, cerrada y lineal. Radical mutación que se anticipa primero en el plano figurativo: tanto en la mexicana como en

---

<sup>235</sup> El recorrido ascendente del personaje es marcado en el comienzo del film mediante la ignorancia de los periodistas que, esperando en la aduana a que aparezcan los insignes europeos, desconocen quién es ese estrafalario personaje cuyo sombrero es una enorme barra de pan.



la española, los protagonistas dibujan una espiral sobre el vaho exhalado en la ventana [Fig. 35], metafórica huella que figura la experiencia vital (“la espiral es como la vida”, remacha el aragonés), y gráfica representación de la arquitectura narrativa que preside el relato<sup>236</sup>.

Frente a la linealidad secuencial de la historia de vida de *Dalí, Frida, Goitia un dios para sí mismo, Caravaggio o Love is the Devil*, estos ejemplos se definen por la *curvatura* como ilustra con nitidez *Frida, Naturaleza viva*. Si por un lado los principales acontecimientos se desentienden de la estricta sucesión temporal (se muestra la amputación de la pierna de la artista antes de su exposición individual a pesar de que el fatídico suceso tuvo lugar unos meses después), por otro, gracias a la convocación de *analepsis* de segundo grado (de un pasado a otro más lejano o viceversa), se origina una drástica ruptura de la sucesión dialógica presente-pasado-presente habitual en el subgénero, y una perforación en profundidad de la representación vital de la pintora (se podría decir en *espiral*) que desdibuja la *planitud* del recorrido unidireccional. Así, en la primera secuencia, la Frida-moribunda, da paso a la Frida-niña que dibuja la espiral; ésta a su vez, cede el testigo a una Frida-adulta que pinta mientras Diego la observa. De nuevo, aparece Frida-niña en una fiesta de los difuntos, luego Frida-adolescente atravesada por el tubo en el terrible accidente para, otra vez, cerrando la secuencia, Frida-moribunda retorciéndose de dolor<sup>237</sup>.

---

<sup>236</sup> Algo que también acontece en *Klimt* aunque de manera más sutil: en la cabecera, la cámara recorre ascendentemente un cuadro del vienés (*Alegoría de la Medicina*, 1907, donde aparecen representadas la vida, la muerte e *Hygieia*, Diosa de la salud griega) deteniéndose en el rostro de la divinidad. Aparece entonces el título-nombre del pintor, momento en que la cámara gira sobre su eje sugiriendo una turbadora espiral hasta que, completado el círculo, sigue su recorrido encuadrando finalmente al grupo de la muerte.

<sup>237</sup> Una construcción *en abyme*, al igual que la coincidencia espacial de distintas edades del protagonista, preludiada ya en *Goitia, un dios para sí mismo*; en una de las primeras escenas, el pintor adulto recorre la casa paterna mientras se oyen voces que discuten acerca de la actitud del niño. Al cruzar el pasillo y entrar al salón, una mujer (presumiblemente su madre) le mira; el plano-contraplano posterior le devuelve finalmente la habitación abandonada y los muebles cubiertos por sábanas. Matizando de todos modos la drástica operación, la escena es marcada oníricamente respecto a la globalidad del relato.

Dicha desorganización asimétrica evidencia la distancia que media tanto del *biopic* clásico como de la operación llevada a cabo por *Caravaggio* o *Love is the Devil*: los *flashbacks* dejan de funcionar como elementos que *signifiquen* el presente del personaje, porque el presente desde el que se narra no es ya el centro jerárquico que gobierna el relato. No se trata ya de un remontarse del efecto a la causa que en el subgénero es, invariablemente, una adánica infancia feliz que actualiza por contraste la infelicidad presente del protagonista (caso del *flashback* de *Moulin Rouge* pero también de la habitual *copresencia*, como se verá, del *Gran Hombre*-adulto junto al *Gran-Hombre* niño), sino de un radical desmembramiento del eje causal y, por tanto temporal, de un relato que pierde su valor de *realización* y se ve amenazado por el silencio (lo insignificado, principio constitutivo de *Frida*, *Naturaleza viva*) o el delirio (lo significado *otro*, principio que rige *Klimt* y que es sintetizado en el atravesamiento del personaje *al otro lado del espejo*). Es más, se podría decir que en realidad no existen en estos ejemplos las *miradas atrás* puesto que no asumen ninguna funcionalidad que remita a unas “imágenes-recuerdo” explicativas del presente<sup>238</sup>; por el contrario, en un pasado y presente que son *capas* (o edades) en relación de *coalescencia* [Deleuze, 1987:98], ya no se sabe qué es *flashback* y qué no lo es, qué es pasado y qué es presente. No existen por tanto causas, no existen efectos, sólo *tiempos* que se sitúan en condición de igualdad, en un mismo plano según los dictados caprichosos del recuerdo que, sustrayendo al film del flujo cronológico, origina esa “resurrección del *verdadero yo*: la experiencia de una sublime eternidad, situada fuera

---

<sup>238</sup> Es la distinción elaborada por Deleuze, a propósito de Resnais, entre el “recuerdo-puro” (que es siempre virtual) y una “imagen-recuerdo” que, aunque actualizándolo con relación al presente que lo convoca, ha perdido su condición explicativa: “el recuerdo puro es cada vez una capa o un continuo que se conserva en el tiempo. Cada capa de pasado tiene su distribución, su fragmentación, sus puntos brillantes, sus nebulosas; en síntesis, una edad. Cuando me instalo sobre una de estas capas pueden pasar dos cosas: o que se descubra en ella el punto que buscaba, el cual se actualizará por tanto en una imagen-recuerdo (pero entonces vemos que ésta no posee por sí misma la marca del pasado, se limita a heredarla), o que no descubra ese punto porque se encuentra sobre otra capa que me es inaccesible, que pertenece a otra edad” [Deleuze, 1987:167].

del tiempo” que Company constató en el hálito proustiano<sup>239</sup>, rasgo definitivo en la sustitución de la *imagen-acción* por la *imagen-tiempo* según Deleuze. En efecto, no parece que nos encontremos muy lejos de aquella *espacialización de la memoria* acontecida en la escritura del francés mediante la evocación involuntaria que despierta el pasado en toda su intensidad, *haciéndolo presente* a través de los objetos que desatan el recuerdo del narrador (un trocito de magdalena, la humeante taza de té, una servilleta almidonada). Una radical *acronía* operada en la escritura de Proust, cuya función es delegada en *Frida, naturaleza viva* y *Klimt*<sup>240</sup> en la superficie especular (no por casualidad, uno de los elementos constitutivos de la *imagen-cristal*, signo de la *imagen-tiempo*). De hecho, la primera secuencia de la mexicana comienza y termina con el rostro reflejado de la pintora frente a un espejito (de igual modo, todos los espacios presentan superficies que duplican constantemente su imagen: el dormitorio donde yace postrada, el cuarto de baño, el estudio, etc.). De mayor trascendencia resulta su presencia en *Klimt*, posibilitando la rememoración pretérita a partir de la fugaz *conversión* del espejo situado a los pies del sifilítico pintor en un cristal, superficie a través del cual se vislumbran varios personajes enmascarados (una voz anuncia la suspensión del baile de máscaras de los Primavese). Vuelta el espejo a su condición reflectante, el encuadre de un sobrecogido Egon Schiele da paso por corte al *flashback* que inicia el relato: la imagen borrosa que resulta ser de una superficie acuosa, es sustituida en el movimiento de cámara por unas modelos suspendidas en el techo, visiblemente distorsionadas. Sólo con el paso de la mirada del pintor a la *no*

---

<sup>239</sup> “Para el escritor, gozar de la esencia de las cosas es encontrarse fuera del tiempo y el universo de las sensaciones comunes al presente y al pasado nunca pudo ser degustado en el pasado porque la imaginación sólo se aplica a lo que está ausente. Redimir el registro cotidiano de la realidad supone, ni más ni menos, una resurrección del *verdadero yo*: la experiencia de una sublime eternidad, situada fuera del tiempo” [Company, 2007:166].

<sup>240</sup> Es de todas formas en el anterior film de Raoul Ruiz, nada más y nada menos que la escenificación de *Le temps retrouvé* (1999), donde el director desarrolla exhaustivamente la *espacialización de la memoria* gracias, sobre todo, a la recurrente convocación simultánea de dos tiempos en un mismo espacio. En uno de los más nítidos, el Marcel-adulto que está leyendo una carta es desplazado (física, pero también temporalmente) hasta compartir el encuadre con el Marcel-niño que se entretiene con una cámara de proyección

*focalización* y la exterioridad del relato (apoyada en la inserción del intertítulo que apunta la fecha, Viena 1900, y la presencia del pintor en el encuadre), adopta la imagen los visos de la objetividad. A partir de entonces el espejo, y más concretamente su ruptura (convocada a veces únicamente como sonido), se convierte en el elemento que denuncia de manera más activa la fragilidad de los recuerdos y la mente enferma de Klimt.

## Cap 5.- LO DICHO EN LA BIOGRAFÍA: FUNDAMENTOS TEMÁTICOS DEL GÉNERO

Si en el capítulo anterior se ha intentado poner de relieve cómo dice eso que dice el relato biográfico, no se puede perder de vista tampoco eso que dice, y localizar las recurrencias que permitan hablar de similitudes biográficas también en el nivel de lo *dicho*. Un ejercicio que se presenta a priori complejo ya que, supuestamente, no existen dos personas iguales; todo individuo es “incomparable”, su vida transcurre en un espacio-tiempo único que lo diferencia del resto de individuos. Sin embargo, a esta objeción se puede argumentar al menos que, al igual que el relato biográfico, la construcción de la identidad también se encuentra determinada culturalmente. Toda sociedad dispone de unos *modelos de comportamiento* que, en virtud de una serie de variables (sexuales, de edad, profesión, religión, económico, etc.), dibujan el conjunto de los *posibles* identitarios que vertebran dicha sociedad<sup>241</sup>.

El artista no es ajeno a dicha situación; existen ciertas anécdotas<sup>242</sup>, *células base* de unos temas biográficos fijos que han conformado una imagen estable del artista

---

<sup>241</sup> Toda sociedad, anotó Edmond Cros, “produce cierto número de modelos de comportamiento a través de los cuales materializa la evolución de los valores que le son propios (el hijo, la madre, la hija, el padre, la joven de buena familia, la mujer fatal, la mujer emancipada, la secretaria, el jefe, la estudiante, el playboy, el deportista, el inmigrante, etc.) y que constituyen papeles sociales en función de los cuales se define cada individuo; estos modelos de comportamiento, que convocan a los sujetos a la identificación, crean de igual modo expectativas de comportamiento; yo adopto tal actitud precisamente porque sé que es la que se espera de mí, víctima en esto de lo que podríamos llamar una interpelación ideológica” [Cros, 1986:76].

<sup>242</sup> La anécdota, destacaron Kris y Kurz “trata de una persona destacada o de un héroe (o sustituye un tipo social determinado) al que aproxima a nuestra comprensión para que podamos identificarnos con él más fácilmente (...). Podríamos decir que la anécdota es un episodio de la vida secreta del héroe” [Kris, 1995:27]. Su arraigada persistencia (no existe recreación vital que la excluya), vertebra el género desde sus orígenes griegos como corrobora la sentencia de Plutarco al hilo de la presentación de las vidas de Alejandro y Cesar: “porque no escribimos historias, sino vidas; ni es en las acciones más ruidosas en las que se manifiestan la virtud o el vicio, sino que

plástico<sup>243</sup>. Es más, es la existencia de dichas anécdotas, “legado memorioso incesante de la tradición en la que encuentra el biógrafo sus fuentes” [García Gual, 1987:25], las que confirman en última instancia la participación del sujeto en un universo identitario concreto. El desinterés del *Gran Hombre* por el bienestar y el confort económico (presente en *Rembrandt*, 1936, y su renuncia a “mendigar” un encargo al príncipe aunque está en una situación insostenible), su ambivalente actitud en la exhibición pública de su trabajo (reflejo de una elevada posición moral frente a la mercantilización del objeto aurático<sup>244</sup>), su obsesión pictórica (evidente en *Lust for Life* pero no menos relevante en *Moulin Rouge: Toulouse* se salva de la muerte por su pasión por la pintura), o el abierto coqueteo del artista con las drogas y el alcohol (mortal en el caso del pequeño pintor, pero también en los de Basquiat, Pollock, Modigliani o, despojado del matiz dramático, del coreano Jang Seung-up) son algunas de las *células bases* que construyen el subgénero.

Pocos films de todos modos, compendian el anecdotario clave de la identidad artística como *Basquiat* (la procedencia de Julian Schnabel del ámbito artístico no parece casual al respecto), comenzando por el carácter premonitorio de una excepcionalidad localizada en la infancia<sup>245</sup>. Intercalada con los títulos de crédito, una breve escena muestra a Basquiat niño avanzando por un largo pasillo de la mano de su madre. Al entrar en una sala donde se encuentra el *Guernica* (1937), ella se echa a

---

muchas veces un hecho de un momento, *un dicho agudo y una niñería* sirve más para declarar un carácter que batallas en que mueren millares de hombres, numerosos ejércitos y sitios de ciudades” [Plutarco, 1991:484].

<sup>243</sup> Permanencia que debe ser matizada: es cierto que históricamente se han sucedido nuevos tipos artísticos, pero como puso de relieve Eckardt Neumann, se constituyeron precisamente a partir de una serie de desplazamientos y solapamientos operados sobre los viejos estereotipos.

<sup>244</sup> Es el caso de Toulouse Lautrec que, completamente ebrio, desaparece por el fondo de la galería para descansar, haciendo caso omiso de un príncipe interesado en su obra. De igual modo, Modigliani abandona su exposición en la galería Berthe Weil medio borracho, ante la sorpresa de los concurrentes. Más explícito incluso es en *Basquiat*, donde el artista abandona su exitosa muestra atravesando una multitud congelada, mientras se oye una disertación sobre la función del arte.

<sup>245</sup> Condición que provendría “de la necesidad de la sociedad de hallar un acceso a la figura excepcional o superdotada” [Kris, 1995:31]

llorar y al girarse mirando al pequeño, comprueba que lleva puesto una corona dorada brillante (referente icónico del universo pictórico del pintor, pero también anticipo del principal nudo argumental de la película, el ascenso social) [Fig. 36]. Una precocidad asociada según Kris y Kurz al autodidactismo y el descubrimiento casual del artista<sup>246</sup>, dos anécdotas recogidas por el film. De lo primero da buena cuenta en repetidas ocasiones Warhol al reconocer que no puede enseñarle nada porque lo suyo “es innato”. De lo segundo, inicio de la efervescencia artística del protagonista, es el hallazgo fortuito de una pieza de Basquiat por parte del crítico Rene Ricard en una fiesta. Impresionado por la belleza de la obra, abandona la casa corriendo en busca del genio desconocido al que encuentra en mitad de la calle (al comienzo del film, los dos personajes se han cruzado sin prestarse atención; nuevamente, una función *distribucional* deviene *indicial*: en el mundo del arte se entra si estás con los que gobiernan sus hilos).

## 5.1.- Universo semántico del *biopic*.

Sin embargo, este inventario sobradamente conocido, resulta insatisfactorio desde la perspectiva aquí adoptada *por arriba y por abajo*. Por arriba, porque como apreció Roland Barthes, *lo anotado proviene de lo notable*<sup>247</sup>; es decir, aquello que una sociedad registra, *significa* en un texto (en un film), proviene directamente de lo *significable*, de la selección realizada del *continuum* de acontecimientos que tienen

---

<sup>246</sup> Anécdota presente también en *Pirosmani*: dos pintores que pasan casualmente por una taberna, descubren un cuadro que llama poderosamente su atención; después de contemplar otros que el tabernero guarda (los cambia por alojamiento y comida), se lanzan a la búsqueda del autor al que presentan en los círculos artísticos como un genio de la pintura (es un encumbramiento relativo: la crítica y la prensa lo humilla, volviendo finalmente a su vida apartada y vagabunda, de *auténtico* genio).

<sup>247</sup> “Lo anotado proviene de lo notable, pero lo notable es –desde Herodoto, en quien la palabra ha perdido ya su acepción mítica- sólo aquello que es digno de recordar, es decir digno de ser anotado” [Barthes, 1970b:48].

lugar y supone por tanto una discriminación, exclusión de lo no-significativo y lo inútil o carente de interés, premisa anterior a la disposición textual de la historia de vida del *Gran Hombre* que se convierte en un filtro (puede decirse sencillamente, una censura) de los *decibles* soportados por una sociedad. La pródiga atención prestada por la industria cinematográfica a la figura de Rembrandt<sup>248</sup> en detrimento de Rubens, coetáneo del maestro y pintor de mayor reputación en el s. XVII, parece corroborarlo. En efecto, como analizaron los Wittkower, los significativos contrastes entre sus carreras evidencian dos estereotipos identitarios opuestos. El primero, hijo de padres católicos de clase alta, era instruido y gozó siempre de una fortuna estable como él mismo reconoció en una carta que recogía la máxima de Tácito, *Experti sumus invicem fortuna et ego* (la fortuna y yo hemos llegado a conocernos [Wittkower, 1995:257]), estuvo felizmente casado dos veces después de enviudar, desempeñó importantes labores diplomáticas por toda Europa, y encontró sus clientes entre la realeza, dignatarios eclesiásticos y la nobleza europea. El “hijo del molinero” por el contrario, que a duras penas sabía leer y nunca salió de Holanda, trabajó únicamente para la burguesía nacional manteniendo una agitada vida sentimental; tras la muerte de su esposa Saskia mantuvo relaciones con Geertje Dirx, la viuda de un pregonero (demandante en un largo pleito que finalizó con su aislamiento en un asilo), a la que sustituyó posteriormente por Hendrickje Stoffels. Finalmente, a la muerte de los artistas (acontecidas a la misma edad, 63 años), su situación personal no podía ser más contraria: Rubens era un personaje rico, en la cima del reconocimiento y del bienestar económico, mientras que Rembrandt murió pobre y alejado de la cumbre.

Así pues, parece obvio (pero no por ello menos relevante) que toda sociedad elige de entre los sujetos *biografiables* que constituyen el sustrato virtual (infinito) de lo histórico, aquellos que considera dignos de ser recordados, elección ideológica en sentido fuerte que permite rastrear los mimbres con que se construye el imaginario

---

<sup>248</sup> Desde que en 1920 Arthur Günsburg dirigiera *Die Tragödie eines Großen*, la vida del maestro holandés ha sido objeto de numerosas recreaciones, siendo la última y más alejada de los patrones canónicos del género, *NightWatching* (2007) dirigida por el británico Peter Greenaway, pintor y director de larga trayectoria que ha abordado las relaciones cine/pintura en gran parte de su filmografía.



social y que, en el caso de la figura del artista<sup>249</sup>, parece decantarse por el drama vital y la no consecución de los objetivos.

Pero insatisfactorio *por arriba*, el inventario anecdótico lo es también *por abajo* al mantenerse demasiado pegado al accidente, a la superficie narrativa, impidiendo un análisis más formal del plano del contenido que, por debajo de la infinidad de anécdotas y atribuciones biográficas, exhiba aquel nivel profundo de las estructuras elementales de la significación que subtiende todo discurso. Plano que resulta decisivo en la especificación del universo semántico del *biopic* de artista respecto de otras provincias del género biográfico, así como de aquellos relatos de artistas ficticiales que, presentando los mismos rasgos anecdóticos, se insertan sin embargo en tramas y estructuras narrativas diferentes. De hecho, la obsesión por el trabajo ha formado parte de algunas intrigas criminales como en *The Two Mrs Carroll (Las dos señoras Carroll)*, Peter Godfrey, 1947), donde un enajenado pintor que ha envenenado a su primera mujer por no encontrar la inspiración, intenta lo mismo con su nueva esposa<sup>250</sup>. De igual modo, el descubrimiento casual aparece definido en *Scarlet Street (Perversidad)*, Fritz Lang, 1945), donde el gris y plomizo oficinista que pinta en sus ratos libres es descubierto por un director de museo que considera su obra extraordinaria<sup>251</sup>.

---

<sup>249</sup> De ahí la mayoritaria atención fílmica a los ejemplos más trágicos de las prevanguardias parisinas de finales del s. XIX y comienzos del s. XX. Van Gogh, Toulouse Lautrec, Modigliani o Gauguin, son los recurrentes personajes biografiados a diferencia de otros como el “científico” y siempre fugazmente anodino Seurat (en *Moulin Rouge* aparece momentáneamente para defender a Toulouse de los reproches de los falsos artistas; en *Lust for Life* expone pacientemente sus fundamentos estéticos a un agitado Van Gogh), el moderado Matisse, el padre del arte moderno Cézanne o el longevo Renoir, de presencia episódica en el subgénero.

<sup>250</sup> En *A Bucket of Blood (Un cubo de sangre)*, Roger Corman, 1959) sin embargo, la intriga criminal se vincula con el tema del ascenso social: el atormentado Max comienza a asesinar a transeúntes anónimos para realizar las estatuas que tanto admira el círculo artístico al que pretende pertenecer.

<sup>251</sup> Más común en el terreno ficcional es la “descentrada” sexualidad del artista, ya sea a través del típico asunto de la obsesión (presente en *El tunel*, 1988, film de Antonio Drove sobre la famosa novela homónima de Ernesto Sabato), ya sea a través de la relajación de las costumbres (núcleo central de *Sirens, Sirenas*, John Duigan, 1994).

Parece más productivo por tanto excluir la enumeración de anécdotas que construyen superficialmente el relato biográfico de artista, para concentrarse en la red semántica profunda y las articulaciones que puedan constituirlo como discurso diferenciado de otras formas genéricas. En ese sentido, como ya se ha destacado, una de las más evidentes tiene que ver con la *excepcionalidad* del protagonista, término que logra su valoración temática al confrontarse con lo común y lo vulgar, que son los rasgos que caracterizan al resto de personajes. Aparece de este modo definido el eje semántico /valor/ (que se despliega en la categoría excepcional/común), y que exhibe una de las principales restricciones biográficas en la sociedad actual, expuesta concisamente por Harold Bloom en los mismos términos que Carlyle en el s. XIX: “basta con tomar a los genios más sobresalientes de cada lengua y ellos se ocuparán de iluminar, definir y explicar sus respectivas historias políticas”<sup>252</sup>. En efecto, la similitud argumentativa de los dos autores, permite reconocer que la excepcionalidad se erige en el principal fundamento temático del discurso biográfico occidental. A pesar de las alentadoras expectativas generadas por aquellos colectivos que en la década de los 60 y 70 aportaron nuevos modelos identitarios (mujeres, minorías étnicas, homosexuales), la historia de vida se construye invariablemente en torno a lo *anormal*, desestimando aquellos miembros de la comunidad a los que no se les reconoce ninguna virtud especial. Con las modulaciones lógicas de los estereotipos priorizados en un contexto histórico concreto, *Grandes Hombres* como personajes de estado o de la realeza, científicos, artistas plásticos o figuras del espectáculo y el deporte, se encuentran en la nómina de biografiados fílmicos a diferencia de aquellos sujetos anónimos cuya presencia audiovisual (casi exclusivamente en el terreno literario y, más tarde, en el medio televisivo), viene determinada por su condición reflectante: su individualidad es anulada para ser contemplada como “síntoma” del contexto socio-histórico que lo determina.

Más importante de todos modos ya que parece recortar de manera más concreta al *biopic* (el eje /valor/ atraviesa la geografía genérica: del héroe del western, al héroe del policiaco), resulta la presentación de la excepcionalidad del *Gran Hombre* a partir

---

<sup>252</sup> Entrevista aparecida en el suplemento Babelia de *El País*, sábado 17 de Septiembre de 2005.

de su pugna con la comunidad y las convenciones sociales que la rigen, generalizada oposición que encuentra su correlato narrativo en la institución de los actantes *Sujeto* y *Oponente*<sup>253</sup>. La reiterada presencia del enfrentamiento en el género y el subgénero, permite elaborar una hipótesis de mayor calado al respecto: la construcción antagónica sujeto/comunidad (por debajo incluso del par excepcional/común), puede ser considerada como la principal estructura semántica del relato biográfico fílmico. En ese sentido, el sujeto y la comunidad adoptan la posición de términos-objetos del eje semántico /identidad/, estructura que sobre un fondo de semejanza ontológico (la constitución del Yo), establece una distinción sémica *categorial* entre los extremos: el sujeto sólo puede serlo por su oposición a la comunidad y viceversa, ésta es el contrario de aquel<sup>254</sup>.

Una interesante disputa mantenida a propósito de la realización de *The Story of Alexander Graham Bell* (*El gran milagro*, Irving Cummings, 1939), expone la importancia del asunto: los primeros borradores del guión, encargados a Roy Harris (bajo la supervisión de MacGowan), disgustaron profundamente a Darryl Zanuck porque adolecía de un exceso de precisión histórica y una falta de capacidad dramática y humana. Tras diversas correcciones y modificaciones, el jefe de producción, que distaba de estar satisfecho con los resultados, replicó en una carta dirigida al guionista

---

<sup>253</sup> Lógicamente, el protagonista adopta el rol *Sujeto* y la comunidad el rol *Oponente*, posiciones determinadas por la relación estructural que mantiene el primero con el *Objeto*, su centralidad motora frente a la *participación circunstancial* del segundo (que afecta también al plano referencial: se presentan más datos del biografiado que de su contrario), o el concurso de los procedimientos encargados de marcar positivamente a uno (el protagonista) y negativamente al otro (la comunidad).

<sup>254</sup> Conviene matizar que sólo en el ámbito biográfico funcionan los términos sujeto/comunidad como constitutivos del eje semántico /identidad/; en otro universo discursivo como por ejemplo los géneros policíacos, la confrontación entre los dos términos parecen constituir otro eje del tipo /ley/ o de manera algo difusa /contrato social/: el quebrantamiento de las normas establecidas por la comunidad, impone un castigo al infractor. Por otro lado, huelga decir que esta construcción eminentemente teórica no guarda una relación de obligatoriedad para el género; es probable que existan films biográficos que no se construyan a partir de esta oposición. De hecho, un análisis más detallado del *biopic* de deportistas o aquellos films sobre héroes de guerra, podría matizar esta hipótesis que en todo caso se muestra extraordinariamente fértil en el subgénero *biopic* de artista.

que “el drama de la historia no está en la invención del teléfono más que el drama de la vida de Zola lo está en su escritura. Nuestro principal drama se encuentra *en la lucha de Bell contra el mundo* para convencerles de que tenía algo formidable”<sup>255</sup>.

La referencia del emblemático productor a un film de la competencia, *The Life of Emile Zola* (William Dieterle, 1937), no es casual; la lucha del inventor del teléfono contra el mundo, es la misma que sustenta el ciclo impulsado por la Warner y que resultó decisiva en la constitución del género. El inventor de la *pasteurización* en *The Story of Louis Pasteur* (William Dieterle, 1936) por ejemplo, aparece según Bertold Brecht “como un Galileo de la medicina”<sup>256</sup> enfrentado a la hipocresía de aquellos que se aferran con uñas y dientes a la tradición y, sobre todo, a su *statu quo* (posición ocupada básicamente por una clase médica que se ve amenazada por el arribista: “ni siquiera es médico, sino un vulgar químico”, refiere el doctor Charbonnet a Napoleón). En *The Life of Emile Zola* (William Dieterle, 1937), el escritor es mostrado como un librepensador implacable convertido en el azote de la jerarquía militar en el *affaire Dreyfus*, mientras que en *Juarez*, el “hombre sencillo salido del pueblo” se enfrenta con la tiranía y las ínfulas imperiales de Napoleón III (convertido en el film en el auténtico antagonista del líder mejicano, en lugar del emperador títere Maximiliano de Habsburgo<sup>257</sup>).

---

<sup>255</sup> El subrayado es mío, citado en [Custen, 1992:134]. Finalmente, Harris fue despedido y sustituido por Lamar Trotti que elaboró un guión sumiso con los presupuestos de Zanuck.

<sup>256</sup> Citado en [Dumont, 1994:81].

<sup>257</sup> En numerosas ocasiones, es algún agente delegado de la comunidad el que asume sinecdóquicamente la función opositora, como ocurre también en el *biopic* de artista. Es el caso de Nicolaes Tulp en el film de Matton, doctor convertido en regente de Ámsterdam que obliga a Jan Six a deshacerse de los pagarés que poseía de su amigo y protegido (acción por la que el pintor queda desprotegido frente a la voracidad de sus adversarios). También el del cardenal Fernando Niño de Guevara (Inquisidor general) en *El Greco* o, significativo por lo inusual, el doble papel actoral desempeñado por Javier Bardem en *Los fantasmas de Goya* y que condensa los dos grandes *demonios* del artista: como delegado eclesiástico (el hermano Lorenzo, implacable miembro de la Santa Inquisición pero que no por ello, elude los contactos carnales con una inocente e indefensa Inés) y en segundo lugar, representante de la clase burguesa tras su unión a la causa francesa (aunque sin poder ocultar su maldad: no tiene ningún reparo en mandar a la guillotina a sus antiguos superiores eclesiásticos o deshacerse de su hija ilegítima enviándola a América).

Invariablemente, la innovación que supone la aportación del sujeto biografiado, se presenta entonces como consecuencia de una violación de las normas que es perseguida y juzgada negativamente por la colectividad hasta el momento en que, o bien la comunidad vence y el *Gran Hombre* cumple su programa narrativo con un rotundo fracaso (a veces mortal, caso del *biopic* melodramático), o bien se demuestra al final la valía de su acción y se le restituye en el seno de la comunidad como ocurre en *Young Tom Edison*<sup>258</sup>. Llamativamente, la superación de los obstáculos y el reconocimiento social, fue el camino transitado por el género en sus primeros compases (elección no exenta de implicaciones ideológicas como se verá en la selección de los *Grandes Hombres* operada durante los años 30). Así, Louis Pasteur, a pesar del descrédito y las falsas calumnias de sus “colegas” de profesión, logra salvar miles de vidas exhibiendo al mundo la importancia de su descubrimiento, Emile Zola hace triunfar la verdad y la justicia, consiguiendo que el vilipendiado capitán Dreyfus regrese al hogar sano y salvo, mientras que Juárez, derrotando a la poderosa potencia invasora, restituye la democracia y la plena soberanía en su país a imagen y semejanza de su vecina del norte.

La articulación sujeto/comunidad se muestra también activa en el *biopic* de artista aunque presenta una acentuada predisposición por el final negativo. Asentada en la arraigada tendencia popular a considerar que el artista sólo se hace famoso

---

<sup>258</sup> El joven aprendiz de inventor cuyos experimentos resultan siempre calamitosos (destroza algunos cristales de la casa, provoca varios incendios en el colegio y en el tren donde consigue su primer trabajo, etc.), es tildado de chiflado e inútil por sus convecinos (en el momento de mayor flaqueza, retumban en los oídos de la joven promesa las carcajadas de los habitantes del pueblo tras su último fracaso). Sin embargo, en una canónica prueba glorificante, evita que un tren de pasajeros caiga al río gracias a sus conocimientos telegráficos que le sirven para avisar con la bocina al tren que viene de frente; como retribución, recibe la aprobación unánime del pueblo, de la compañía de telégrafos (que le ofrece un puesto en su empresa) y sobre todo de su padre, personaje que a lo largo del relato se ha posicionado del lado de la comunidad pero que reconoce finalmente la valía de su vástago. Cambio de posición que es marcado también en el plano figurativo: a pesar de recriminar constantemente al joven que fuera siempre con las manos en los bolsillos, después de la hazaña y de dar su merecido a uno de los vecinos que más le ha criticado, él mismo se introduce las manos en los bolsillos con elocuentes signos de satisfacción y la consiguiente alegría del vástago que ve como le es devuelto su rol en el seno familiar).

cuando muere (estereotipo que encuentra en Van Gogh uno de sus principales asideros), la tradicional vinculación de la noción de genio artístico con la *transgresión* e insubordinación frente a las convenciones sociales que “obstruyen el libre pensamiento y la libre acción” [Marí, 1989:15], parece haber influido en una elección narrativa, especialmente activa en la década de los años 50, que se decanta por la no conclusión de los objetivos y el final trágico<sup>259</sup>. El artista plástico, investido con los auténticos valores, que no son sólo estéticos sino vitales, parece irremisiblemente por su enfrentamiento con una comunidad que, aunque muestre diversos rostros, se rigen por unos mismos principios: la ignorancia, la falsedad y una ceguera ante su valía.

Sumamente inteligente en ese sentido (el espectador es informado del carácter abrupto e imposible del protagonista *a sus espaldas*), resulta la primera escena de *Lust for Life*. Atravesada la puerta de la institución religiosa mediante el *travelling*, por corte neto se muestra el interior de una habitación donde unos alumnos reciben las efusivas felicitaciones del tribunal; van a ser enviados a sus próximos destinos evangelizadores después de haber superado el examen. Al abrir la puerta para marcharse (la cámara sigue el movimiento), se entrevé reenmarcado por la puerta a un joven barbudo pelirrojo de semblante serio<sup>260</sup> [Fig. 37]. Al cerrar de nuevo, la cámara vuelve al punto de origen mostrando la charla de los miembros del tribunal a propósito del joven Van Gogh; es muy mal estudiante y posee un carácter taciturno, abigarrado y trabado (incapaz de improvisar un discurso según expone un irritado tribuno). La decisión unánime es que no está capacitado para desempeñar ninguna labor misionera,

---

<sup>259</sup> La centralidad temática de la trasgresión podría explicar en parte porqué el subgénero ha centrado abrumadoramente su atención en los periodos históricos en los que la emancipación del artista ha desempeñado una función importante; la escasa atención prestada al artista medieval (al margen de *Andrei Rubliev*, hay que señalar la producción, significativamente alejada de la geografía norteamericana, *Boyanskiyat maystor*, Zahari Zhandov, 1981), contrasta con las recreaciones de artistas posteriores al s. XVIII, momento en que el artista reivindicó más abiertamente su desvinculación de la esfera artesanal y su adscripción a las artes liberales e intelectuales.

<sup>260</sup> Construcción compositiva privilegiada en todo el film y sutil utilización del reenmarcado como estrategia de atención sobre el *Gran Hombre*, estableciendo además un juego, que es plenamente pictórico, de las fuerzas centrípetas y centrífugas que confluyen en la composición del encuadre.

por lo que no será enviado a ningún sitio. Desilusionado por la notificación y la incompreensión del tribunal, el aprendiz evangelizador sólo consigue al final un destino gracias a la intervención de uno de los miembros que le tiene bastante aprecio<sup>261</sup> (se trata sin embargo de un sitio al que nadie quiere ir por las condiciones extremas de pobreza y salubridad: la región minera del Borinage). A partir de ese momento, el “loco del pelo rojo” deambula por el film chocando frontalmente con una comunidad que, encarnada en diversos actantes, rechaza su “anhelo de vivir”; las autoridades religiosas que consintieron su puesto en Bélgica, deploran su actitud irreverente y strafalaria en una visita a la región, su autoritario padre (representante también de la jerarquía eclesiástica) reprueba sus modales toscos, su prima Kay lo repudia e incluso, más vejatorio aún, es desdeñado por su propio colectivo (primero, por el grupo impresionista que pinta “matemáticamente”, sin emoción; después y con resultados más dramáticos, por su adorado Gauguin)<sup>262</sup>.

Eficaz al respecto resulta también la intervención del narrador con la llegada del Greco a Toledo en el film homónimo, anticipando *antes* de la instauración del relato, su confrontación nucleica:

“en el s. XVI, España era cuna de gran arte y gran intolerancia. La arrogancia de las familias de la clase alta prohibía a los forasteros cruzar las barreras aristocráticas. Bajo la atenta vigilancia de la Santa inquisición la gente vivía acatando sus estrictas

---

<sup>261</sup> Salvo éste, el resto de miembros del tribunal está marcado disfóricamente: son unos “evangelistas de sofá”, más preocupados por las formas y la salvaguarda de la tradición que por la auténtica ayuda piadosa a los necesitados.

<sup>262</sup> La implacable sucesión de confrontaciones que desembocan en el ineludible acto suicida, revela al Van Gogh milleniano como el héroe trágico por excelencia que con su inmolación, purga la falsedad vital e iniquidad del espíritu burgués. El gesto, de evidentes resonancias salvíficas, presenta claros paralelismos con las imágenes cristianas del sufrimiento como ha constatado Eckard Neumann: “las similitudes estructurales entre el héroe cultural que sufre y Cristo, el Dios-hombre sacrificado, pueden haber sentado los fundamentos para una ideología del sufrimiento del artista que se deja probar en nuestra época. Su estilización estética muestra también, consecuentemente, rasgos míticos” [Neumann, 1992:75]. Reforzando la analogía, la novela de Stone narra precisamente el encuentro entre el pintor y Zola que, meditando sobre su nombre, recuerda que en su estancia en el Borinage los mineros le habían hablado “de un ‘hombre-Cristo’ que trabajó entre ellos como evangelista” [Stone, 1993:284].

normas. Sólo los experimentadores desafiaban a la Iglesia la cual los tachaba de practicantes de magia negra. Eran perseguidos, encarcelados y torturados”.

Como se puede apreciar, además de anclar espacial y temporalmente el relato, el texto tiene la virtud de emplazar de manera concisa los actantes que se van a enfrentar a lo largo del film. Por un lado, la función *Oponente* parece señalar ya a la aristocracia y la iglesia, definidos con los pertinentes atributos negativos (intolerancia, arrogancia, estrictas normas, tortura). Por otro, se esbozan los atributos que deberá poseer el *Sujeto*, y que serán los que permitan activar el enfrentamiento: sólo un *forastero* que pretenda cruzar las barreras aristocráticas, o un *experimentador* que desafíe las normas eclesiásticas, podrá desempeñar la función antagónica *Sujeto*. Como no podía ser menos, el film se encarga de confirmar los valores conflictivos en la figura del griego, *forastero* recién llegado a España que, carente de recursos económicos y títulos honoríficos, desafía la restricción aristocrática al enamorarse de doña Jerónima de las Cuevas, hija de un Grande de España a la que está realizando un retrato. Sin embargo, aceptando los valores de su clase social, la joven lo rechaza en un primer momento; está comprometida en matrimonio con un igual, tratando al pintor con altanería y desprecio. Posteriormente, a pesar de que Jerónima acaba cediendo a las pretensiones amorosas del pintor (el recorrido narrativo de la joven ha sido ejemplar como certifica el niño nacido del fruto de su goce; de la abierta hostilidad a la adhesión incondicional<sup>263</sup>), la trágica disjunción que cierra el film con la muerte de Jerónima, viene motivada por la intervención de la Inquisición ante la denuncia del antiguo novio despedido. Celoso por haber conquistado el corazón de su prometida, el personaje ha introducido con malas artes una figura de cera con clavos en el estudio del maestro. Jerónima, que ha descubierto los turbios planes, avisa a tiempo a su amado aunque no evita que sea juzgado por el tribunal, activándose así el segundo valor apuntado en la cabecera: a pesar de que la estatuilla ha desaparecido y por tanto la principal prueba acusatoria de prácticas ocultistas, el griego deberá defender ante la

---

<sup>263</sup> Cambio sintetizado en un comentario de la joven a su confesor: “desde pequeña me han obligado a vivir la vida a su manera. Doménicos me ha enseñado a vivirla de otra manera. Y me gusta más”.



Santa Inquisición su *experimentalismo* pictórico al romper drásticamente con los modelos iconográficos asumidos y situar a Cristo por debajo de otras figuras en el *Expolio de Cristo* (1577-79).

Pero es de todos modos en las distintas versiones de la vida de Rembrandt, donde mejor se puede analizar la articulación antagónica: la pugna del pintor con la clase alta de la boyante sociedad holandesa del s. XVII, se convierte en el excluyente hilo argumental de la historia de vida del “hijo del molinero”. Notable resulta el enfrentamiento en el *Rembrandt* de Charles Matton (1999) desde la llegada del *Gran Hombre* a Ámsterdam al inicio de la narración. El joven Rembrandt, a pesar de que es avisado de las posibles consecuencias de su actitud, se niega a asistir a las reuniones sociales celebradas en el castillo de Muiden bajo el patrocinio de María Tesselschade. A partir de ese momento, las constantes afrentas al grupo y su forma de vida caprichosa y despreocupada (es reprendido públicamente por besar a Saskia en la calle), culminan con la profunda animadversión del grupo que hará todo lo posible por despojarlo de sus pertenencias. En una escena de corte onírico, después de la muerte de su esposa, Rembrandt vaga por las habitaciones vacías de la casa mientras se escuchan las recriminaciones furibundas de sus detractores: ya no pinta como antes, demasiada pintura, demasiada sombra, es intolerable que escoja a sus modelos de las clases humildes, etc.<sup>264</sup>.

Pero si el film de Matton condensa el antagonismo con la comunidad en la subasta que certifica la ruina del pintor (centralidad subrayada mediante la *prolepsis interna* de la secuencia de arranque), el resto de *biopics* sobre el holandés textualiza el conflicto en su desencuentro con la Corporación de Arcabuceros de Ámsterdam a propósito de *La ronda nocturna*. En el *Rembrandt* de Korda por ejemplo, el pintor

---

<sup>264</sup> Reforzando la confrontación temática, se activa visiblemente el enfrentamiento figurativo: el mundo y los espacios habitados por el pintor (básicamente el estudio, la taberna y las calles de Ámsterdam), están contruidos a partir de una gama cálida y sensual que contrasta cromática y lumínicamente con las tonalidades frías y neutras de los espacios del grupo de María Tesselschade (los salones del castillo, la sala de subastas y el aula de medicina donde Nicolaes Tulp imparte su clase de anatomía). Lo mismo ocurre con las vestimentas: los ostentosos y excéntricos ropajes de Rembrandt (una de las características señaladas insistentemente por sus biógrafos), se oponen a la sobriedad y recato de los cortesanos.

decide realizar el encargo ante la insistencia de los eminentes señores, reuniendo a toda la ciudad para presenciar la entrega del cuadro. Esperando impaciente la opinión del público en la habitación contigua, recibe por respuesta primero unas estentóreas carcajadas y después, dentro de la sala, las chanzas de los espectadores que se jactan de no ver nada, solo un amasijo de formas. A pesar de las súplicas de los ayudantes del pintor para que aplaque la situación, y después de la censura de uno de los retratados por no haber pintado “gentiles hombres de rango y posición”, Rembrandt se dirige a la turba increpándolos altaneramente mientras arranca el sombrero de uno de ellos: “aquí tenéis a vuestro gentil hombre de rango y lo que hay debajo, y éste, y éste. Vuestras narices están rojas por el vino que bebéis, vuestras bocas atufan a besos lúbricos, la verdad y la estupidez están escritas en vuestros rostros. Lo único bueno que hay en vosotros está en vuestras gorgueras y vuestros pectorales; y lo único distinguido son vuestros sombreros”<sup>265</sup>. Redundando en la confrontación temática, el film activa inteligentemente la confrontación figurativa. Primero, mediante una isotopía que vincula la categoría sujeto/comunidad con la categoría uno/múltiple; el pintor aparece en la escena, *sólo*, frente al grupo *arracimado* de los burgueses. Segundo, estableciendo otra isotopía con el par arriba/abajo por la que el protagonista, que permanece en una plataforma elevada, es filmado en un leve contrapicado mientras que los burgueses, que se encuentran en el nivel del suelo, son encuadrados en un tenue picado [Figs. 38-39].

Esta relevante escenificación, presente también en el film de Steinhof y en el de Greenaway<sup>266</sup>, ilustra la frecuente condensación del enfrentamiento social mediante un

---

<sup>265</sup>Que el pintor barroco adopta una posición más propia del artista bohemio decimonónico que de su periodo histórico, resulta evidente si se compara su discurso con aquellos primeros versos de Baudelaire en el famoso poema *Al lector* que daba comienzo a *Las flores del mal*: “Afanan nuestras almas, nuestros cuerpos socavan / La mezquindad, la culpa, la estulticia, el error, / Y como los mendigos alimentan sus piojos, / Nuestros remordimientos, complacientes nutrimos” [Baudelaire, 1982:11].

<sup>266</sup> En la alemana, la oposición del protagonista con los grandes señores es formalizada en dos niveles: en el plano iconográfico (la caracterización disfórica de los personajes está más acentuada que en la británica gracias al acentuado maquillaje y una gestualidad plena de altisonancias y aspavientos), y en el *óptico-iconológico* con el enfrentamiento compositivo del pintor, situado en

*juicio público* (*public trial*) en el que se manifiesta “lo lejos que se encuentra la gran figura del comportamiento convencional” [Custen, 1992:187]. Decisiva en el *biopic* en películas como *The Life of Emile Zola*, construida en torno al juicio a que fue sometido el escritor por cuestionar desde la tribuna periodística la injusticia cometida con el capitán Alfred Dreyfus, relevante en otras como en *Edison, the man* (*Edison, el hombre*, Clarence Brown, 1940), donde el inventor de la bombilla se enfrenta en los tribunales con los magnates del gas, y puntual en la mayoría de films del género como en *Freud* (John Huston, 1962), donde el padre del psicoanálisis expone su teoría de la sexualidad infantil frente a una enardecida comunidad de científicos que se mofa de sus investigaciones, el *public trial* aparece definido también con claridad en el subgénero. Adopta sin embargo diversos espacios que incluyen la subasta pública de las pertenencias en el *Rembrandt* de Matton<sup>267</sup>, la exposición de la obra del artista como en las de Korda o Steinhof (presente además en films como *The Wolf at the Door*, *Camille Claudel*, *A Haunted Soul by Painting* y *Paradise Found*, *Paraiso encontrado*, Mario Andreacchio, 2003<sup>268</sup>), o la presencia de un litigio en sentido estricto, donde se procesa al artista por su insubordinación a las normas morales que rigen al resto de la comunidad. Es el caso de *Egon Schiele, Exzess und Bestrafung* (centrado en el célebre episodio de 1912 en que el pintor fue acusado de haber abusado de una niña de trece años), *Artemisia* (con el caso, nunca aclarado, de la supuesta violación de Agostino Tassi a la joven Artemisia) y, de manera especialmente significativa, en aquellos *biopics* en los que el papel antagónico es desempeñado por la

---

el centro superior del encuadre (con la puerta detrás y dos grandes mapas colocados simétricamente que realzan su figura) mientras que los burgueses, que permanecen de espaldas al espectador y agrupados como corderos, ocupan toda la parte inferior de la pantalla. A los requerimientos de los enfurecidos señores, Rembrandt enarbola un discurso muy parecido al de Laughton, criticando su aferramiento al dinero, sus gordas papadas y sus narices enrojecidas por el vino.

<sup>267</sup> En un espacio marcadamente teatral y ambiguo, el joven Titus (hijo del artista) recupera un espejo con el que se pasea acusadoramente entre los asientos mientras se escuchan los ínfimos beneficios aportados por la venta total; al pasar junto a su madrastra Hendrickje y reflejar su figura, el espejo se rompe.

<sup>268</sup> Invariablemente la exposición suscita, primero la indignación, y después la mofa abierta de un público que no comprende lo que ve.

Santa Inquisición como en *The Naked Maja* o *El Greco*. En la primera, el artista es juzgado por su serie de *Los Caprichos* y *La maja desnuda* (1800), acusado por el clérigo fiscal de “impuro, indecente y sacrílego. Ofensivo a la vista de Dios y el hombre”. Más efectiva sin embargo resulta la segunda. Si por un lado, el espacio abstracto marca ya la trascendencia del episodio distinguiéndolo de la referencialidad que gobierna el resto del film, por otro, el emplazamiento del juez y el reo (*significando* la situación de poder de los dos sujetos, la isotopía figurativa alto/bajo sitúa ahora al pintor, a diferencia de *Rembrandt*, 1936, en lo *bajo* y al inquisidor en lo *alto*), el hieratismo de las figuras, o el semblante notablemente disfórico del monje acusador, formalizan figurativamente la oposición temática (y axiológica) de los personajes implicados en el litigio<sup>269</sup> [Figs. 40-41].

Ahondando en la hipótesis de que la constitución antagónica sujeto/comunidad se presenta como la principal articulación semántica del género, se podría ir incluso más lejos si además del eje de los contrarios (compuesto por el sujeto y la comunidad), añadimos el de los contradictorios, constituido por la negación de los términos originarios y que da como resultado los actantes *no-sujeto* y *no-comunidad*<sup>270</sup>. Sin entrar en profundidad en una evaluación teórica del modelo, estas dos nuevas posiciones se muestran dispuestas para explicar la función narrativa desempeñada por algunos personajes de presencia reiterada en el género. El *no-sujeto* por ejemplo, ayudaría en la comprensión de aquella figura del entorno del protagonista que, asumiendo los valores de la comunidad, se muestra incapaz de reconocer la valía del héroe (en *Young Tom Edison* sería el rol desempeñado por el padre durante todo el film hasta su adhesión final a la excepcionalidad del muchacho). El actante *no-comunidad* por el contrario, parece cubrir aquellos personajes que aunque formando parte de la comunidad, reconocen sin embargo la valía del *Gran Hombre* (asumiendo

---

<sup>269</sup> De igual modo, el plano-contraplano de los rostros del acusador y del acusado, secundado por un movimiento de aproximación de la cámara mientras el primero enumera los graves delitos, enfatiza la oposición fisonómica de los rasgos de los dos personajes (el monje, calvo, de ojos hundidos y mirada torva, contrasta con la aparente beatitud de la mirada cálida del pintor).

<sup>270</sup> Eje que sumado al anterior, configura el denominado cuadro semiótico (“representación visual de la articulación lógica de una categoría semántica cualquiera” [Greimas, 1990:96-99]).

generalmente la función de *Adyuvante*: es el caso evidente de Tannie en *Young Tom Edison*, hermana menor del inquieto adolescente e inquebrantable seguidora, gracias a la cual puede superar la prueba que termina por glorificarlo<sup>271</sup>).

La importancia de los dos nuevos actantes se aprecia con claridad en el subgénero. En *Lust for Life*, la posición *no-comunidad* (en colusión con la función narrativa *Adyuvante*) es soportada puntualmente por el barbudo cartero Roulin, convertido en el único amigo del *Gran Hombre* durante su estancia en la casa amarilla, pero sobre todo por el abnegado Theo, personaje inmerso en la comunidad (trabaja en una galería y levanta una feliz familia burguesa), pero que no oculta su fe en su desvalido hermano y en la pintura moderna (quiere abrir una galería que acoja a los impresionistas). Confirmando su creencia en Vincent, le ayuda constantemente: le presenta al grupo impresionista, paga una pensión para que pueda dedicarse completamente a la pintura, o se hace cargo de las deudas contraídas por Gauguin para que vaya a vivir con él.

En *Montparnasse 19*, dicha posición es compartida por el vecino, amigo y aprendiz de pintor, Léopold Sborowsky (siempre pendiente de venderle cuadros, le consigue una cita con un multimillonario, se involucra en la organización de la exposición, le presta dinero, etc.), y la frágil Jean, joven enamorada que es expulsada y vilipendiada por su familia burguesa al enterarse de sus relaciones con el pintor, aguantando con la misma entereza los virulentos desplantes del melancólico Modi (mientras el protagonista duerme ajeno a los desvelos de su entregada pareja, Jean aprovecha para pintar pequeñas postales que luego venderá por una miseria).

Pocos ejemplos de todas formas resultan tan explícitos como la mejicana *En busca de un muro*. El film comienza con Orozco intentando abrirse camino en la difícil ciudad de Nueva York (“busque contactos”, le sugiere un compatriota en la misma

---

<sup>271</sup> Sin embargo, dicho actante no tiene porqué desempeñar un papel activo en la narración, su presencia parece provenir más bien de la necesidad de textualizar la excepcionalidad del protagonista para que sea efectiva *espectatorialmente* (¿cómo, si no, diferenciar *al genio* de lo *común* o de la simple locura?). De hecho, la posición *no-comunidad* es asumida en numerosas ocasiones por el texto introductorio de la cabecera como ocurre en *Rembrandt* (1936), película que mostrará el ascenso y ocaso del pintor que “más gloria dio al imperio holandés del siglo XVII”.

situación). Acuciado por las necesidades y desanimado por el retraso de su exposición, clama altivamente en casa de su galerista: “los sepultaré con mi arte o ellos me sepultarán a mí” (girada sobre su eje, la cámara *significa* la trascendencia del reto [Fig. 42]). Al fondo, una hermosa mujer que ha permanecido en silencio hasta lo momento lo contempla deslumbrada; se trata de Alma Reed, crítica de arte que conoció al maestro en México y que, recogiendo el testigo del desafío, afirma que su país no podrá sepultarlo. Desde ese momento, se convierte en el ángel guardián del pintor según expresión del propio Orozco, acompañándolo a lo largo de todo su periplo norteamericano y haciendo valer sus múltiples influencias y contactos, consiguiéndole numerosas exposiciones internacionales (comenzando por la prestigiosa galería Marie Sterner), pero sobre todo los anhelados muros que tanto deseaba el pintor en su llegada a la gran manzana.

En la posición *no-sujeto* por el contrario, se sitúan aquellos personajes como el artista que, situado bajo el signo de *lo ilusorio* (lo que parece verdad sin serlo, a diferencia del burgués que se sitúa bajo *lo falso*: no es, no parece), desprecia, niega o simplemente no reconoce la valía del protagonista. Un rol que encuentra su formalización más clara en Mauve, el primo pintor al que Van Gogh acude para que le inicie en los misterios pictóricos en *Lust for Life* y *Vincent and Theo*. La escena del encuentro en la primera, remarca figurativamente el contraste entre los personajes: el aspecto desaliñado del joven (que sujeta una raída carpeta con dibujos) desentona con la elegancia del maduro y reconocido pintor, que dormita en un cómodo sofá de su amplio y luminoso estudio. Al contemplar los dibujos del joven aprendiz, cree que tiene posibilidades para llegar, conminándole a copiar e imitar la naturaleza como condición necesaria del aprendizaje de cualquier pintor, algo que no encaja con el genio innato del impetuoso Vincent (por una conversación que mantiene el joven pintor con Christine, sabremos al poco que se han peleado). Lo mismo ocurre en *Vincent and Me* que presenta abiertamente al personaje como un hipócrita. Casado con una mujer rica que es la que lo mantiene, y a pesar de mantener un *affaire* con su modelo, niega la ayuda a Vincent por convivir con una prostituta (“eres un vicioso, venenoso y pareces un obrero” le grita Mauve mientras limpia sus pinceles).

Más sugerente resulta la ambivalente fluctuación de algunos personajes del entorno del pintor adoptando, simultánea o alternativamente, las posiciones *no-sujeto/no-comunidad* (así como los roles narrativos *Oponente* y *Adyuvante*). En general, se trata de artistas que por un lado aparecen definidos con los atributos negativos de la comunidad, mientras que por otro se convierten en los principales *certificadores* del genio del protagonista. Es el caso de Bramante en *The Agony and the Ecstasy*, Diego Rivera en *Frida*, André Breton en *Oscar, una pasión surrealista*, Frank Lloyd Wright en el *biopic* sobre Orozco<sup>272</sup> o, especialmente decisivos, de Rodin en *Camille Claudel* y Picasso en *Modigliani*. El escultor, aunque certifica la valía de la joven y supuestamente le ayuda en la consecución de proyectos y encargos oficiales, se comporta como un buen burgués que está más preocupado por llevar adelante su taller-empresa que por la autenticidad de su trabajo. De igual modo, desarrolla un activo papel conspirador en los círculos políticos con la única finalidad de proteger su estatus artístico y, más importante aún por lo que atañe a la felicidad de nuestra heroína, se comporta como un amante hipócrita incapaz de romper la relación con la madre de su hijo para convivir con Camille, la única a la que realmente ama según confiesa. La escenificación del imposible reencuentro que mantienen en el taller de la joven, desvela la falsedad de Rodin en el reproche de la escultora por haberse definido como un escultor profesional reconocido: “¿profesional por dirigir tres estudios a la vez?, ¿por hacer que otros trabajen el mármol mientras tú le das los toques finales?”. “*Yo como artista*”, culmina con los puños cerrados, “rechazo tu sistema”.

También la ambivalente función del malagueño en *Modigliani* lo señala como un miembro de la comunidad. Es rico, se jacta delante de todo el local de haber pagado una cena mediante un simple dibujo en una servilleta, y se comporta en todo momento como un burgués. De hecho, tras una visita al “dios Renoir”, Picasso conmina a

---

<sup>272</sup> Impresionado por los murales del mexicano, el famoso arquitecto norteamericano ha solicitado vivamente mantener una reunión con el pintor. Después de hacerle partícipe de su admiración, Lloyd Wright le ofrece la posibilidad de trabajar con él y su equipo, invitación que resulta ciertamente halagadora para el pintor. Sin embargo, la participación del arquitecto en los dos universos (artístico desde luego, pero también en el de la comunidad debido a la supeditación de su trabajo a las necesidades y gustos de los clientes), hacen que Orozco renuncie al proyecto para sorpresa de Alma que ha sido testigo del encuentro

Modigliani a que lleve una buena vida, aquella que el italiano deplora: ganar dinero, envejecer, tener mujeres y algo de alcohol, “pero sin excesos”, proclama para desagrado del auténtico artista. Sin embargo, no sólo es capaz de reconocer al genio (aunque el italiano lo humilla en público al comienzo del film no tiene reparos en reconocer que es un Dios), sino que incluso se precia de ayudarlo en diversas ocasiones. Primero, paga una costosa fianza para que Modigliani pueda salir de la cárcel al haber sido detenido en un fumadero de opio. Posteriormente, es el primero en aplaudir su cuadro durante el concurso que debe decidir quién es el mejor pintor del momento. Y al final, en el entierro del italiano, es el último en abandonar su tumba acompañando de la mano al Modigliani-niño que ha estado presente en todo el relato.

La curiosa archiactancialidad de Rodin y Picasso en estos dos ejemplos, al igual que las de Bramante y Lloyd Wright en las anteriores, parece encontrar pleno sentido en el propósito hagiográfico del relato vital a partir de un inteligente alegato a los saberes espectatoriales del *Top-ten* artístico: en cuanto sujetos reconocidos como genios de la historia del arte en la *exterioridad* del film, su ambivalente actitud respecto al protagonista sirve para designarlo como un *Gran Hombre* desde el interior del relato. En ese sentido, el encumbrado autor de piezas emblemáticas como *El pensador* (hacia 1880) o *El beso* (1898), tiene miedo en el fondo de una escultora a la que historiografía oficial ha destacado sobre todo por haber sido, además de hermana del escritor y poeta francés Paul Claudel, la pupila, asistente y amante del escultor. Lo mismo ocurre con la envidia del mundialmente reconocido gran genio del s. XX por el italiano, señalado por la historia del arte solamente como un gran pintor de hermosos retratos de muchachas. Unos celos que llevan a Picasso a no desaprovechar ninguna ocasión para infravalorarle o humillarle en público, pintando incluso a su mujer; afrenta de incalculables consecuencias en la atormentada alma de Modigliani y que señala, junto a la negativa figurativización del personaje (grueso y con una nariz marcadamente aguileña) y su apego a los valores de la comunidad, el camino en la adhesión del espectador a la figura interpretada por Andy García<sup>273</sup>.

---

<sup>273</sup> Existen de todos modos artistas que aún reconociendo el genio, no están sujetos a la infravaloración correspondiente, caso de Warhol que aparece en *Basquiat* como el único amigo sincero del pintor, el episódico Van Gogh de *Lautrec*, o Picasso en *Oscar, una pasión surrealista*.



## **5.2.- Algunas articulaciones semánticas en el *biopic* de artista.**

Ahora bien, si parece claro que la categoría sujeto/comunidad se erige en el núcleo profundo del relato biográfico fílmico, el estudio de las *homologaciones* que establece con otros pares [Greimas, 1990:209], puede ayudar en la descripción exhaustiva del universo semántico del *biopic*, posibilitando además una mayor especificación y distinción entre los diversos subgéneros. La categoría sano/enfermo por ejemplo (y su derivación extrema locura/cordura), que resulta habitual en el *biopic* de artista moderno (o del científico bajo la figura de la extravagancia como se ha visto en *Young Tom Edison*), no aparece o lo hace de manera irrelevante en las recreaciones vitales de músicos, escritores, políticos o personajes de estado. No ocurre lo mismo con el par riqueza/pobreza, presente en los distintos Rembrandts y en *Basquiat*, y que parece implicar a la perfección aquel “cantar de gesta del pionero americano” que Llinàs y Maqua señalaron como definitorio de los *biopics* financieros de los años 30 y 40, caso de *The House of Rothschild* (Alfred L. Werker, 1934), *Lloyds of London* (1936) o *A dispatch from Reuter’s* (William Dieterle, 1940) [Llinàs, 1976:16].

Es por ello que, sin ánimo de agotar las posibilidades del análisis semántico, merece la pena exponer algo más detalladamente algunas de las recurrentes categorías que, por debajo de las modulaciones históricas, permanecen relativamente estables en el *biopic* de artista. Entre ellas, destacan el par libertad/prohibición, naturaleza/cultura y especialmente, puesto que gobierna el sistema de autocomprensión del artista moderno, el antagonismo bohemio/filisteo, homologable en numerosas ocasiones con el par sano/enfermo.

### **5.2.1.- Libertad/prohibición.**

La idea de un freno a la independencia del artista, tema común en la emancipación artística del patronazgo, se encuentra claramente definido ya en *Rembrandt* (1936): el enfado de los *gentiles hombres* por el episodio de *La ronda*

*nocturna* procede de las licencias estéticas del pintor, que ha incumplido el contrato firmado por el que se comprometía a realizar un “hermoso cuadro de comedor” con dieciséis retratos a doscientos florines cada uno (el capitán Banning Cocq le recrimina airado que es una monstruosidad; y para colmo, sólo se reconocen seis rostros). De igual modo, su constante negativa a “pintar como Dios manda”, según reiterada expresión de los acreedores que lo consideran incapaz de zanjar sus deudas, lo lleva a una situación económica que hace peligrar incluso la posesión de su casa. Sin embargo, a pesar de la insistencia de Gertjee para que solicite alguna ayuda o subvención al príncipe que se encuentra de visita en la ciudad, rehúsa “mendigar” encargos porque prefiere invertir su tiempo en pintar indigentes y menesterosos a los que convierte en personajes bíblicos (confirmando el altivo gesto del pintor, entrega a un mendigo la moneda que ha recogido por azar de la carroza real).

Pero es sobre todo en el enfrentamiento del artista con la iglesia donde la categoría libertad/prohibición parece alcanzar su más completo desarrollo. Presente como se ha visto en *El Greco*<sup>274</sup> o *The Naked Maja* (también en el clérigo que vela por la integridad religiosa de los nativos en *Paradise Found*<sup>275</sup>), la confrontación resulta decisiva en *Artemisia*, *Pontormo* (Giovanni Fago, 2004) y *The Agony and the Ecstasy*. Puntual en *Artemisia* en la expresa prohibición papal de que las artistas puedan pintar desnudos masculinos, de mayor desarrollo en el film sobre el pintor manierista Jacopo

---

<sup>274</sup> A las preguntas del Inquisidor General si cambiará la composición supuestamente herética de un cuadro y eliminará algunas figuras, el pintor responde negativamente: “el arte religioso es visionario, es la interpretación de un mortal sobre el misterio de Dios”.

<sup>275</sup> Actante delegado de la sociedad burguesa en el paraíso, es el responsable del severo castigo que recibe el pintor por quemar una cruz, al intentar devolver la tropelía cometida por las autoridades con los “falsos” ídolos aborígenes. En ese sentido, se establece una interesante homologación entre el par cultura/naturaleza y la categoría creyente/ateo que aparece diseminada por todo el subgénero. Manifiesta en la conversión de Paul Claudel en *Camille Claudel*, o en la tensa conversación de Modigliani con su suegro en *Modigliani*, aparece claramente definida también en *Munch*. El joven pintor choca frontalmente con la acentuada religiosidad de su padre que le recrimina el entorno en que se mueve: “ese Jaeger con el que vas es el Anticristo personificado” le espeta refiriéndose al líder del grupo bohemio. Por corte, un rápido *zoom* encuadra en primer plano el rostro sonriente de una muñeca caracterizada de monja; al desplazarse la cámara lateralmente, aparece encuadrado el rostro del anarquista.

Carrucci, Pontormo, bajo la doble forma del juicio a que es sometida su modelo Anna por brujería y la injerencia de la Inquisición en la realización del fresco en la iglesia de San Lorenzo en Florencia (intromisión debida a las simpatías luteranas del pintor), el conflicto resulta definitivo en *The Agony and the Ecstasy*<sup>276</sup>. No en vano, el antagonismo es explicitado desde el comienzo en palabras del *Gran Hombre* que, ante el comentario de un ayudante, afirma: “no mendigo la protección del papa. Le soy tan necesario como él a mí. Él me da trabajo y yo le doy monumentos. Y los dos satisfacemos nuestras ambiciones”. Concisa declaración que anticipa la articulación del film en torno a la conocida confrontación entre el escultor famoso por su *terribilità*, y el no menos indomable *Papa guerrero* Julio II a propósito de la realización de *La Capilla Sixtina*. En efecto, lejos de la recreación del periplo vital del *Gran Hombre*, el relato abarca únicamente el periodo de encuentros y desencuentros entre dos sujetos cuyo antagonismo se constituye sobre un fondo de semejanza (son dos colosos de similares dimensiones unidos por una común pasión: el arte), pero enfrentados por la posición social: el artístico frente al político-religioso. Miguel Ángel, que no se considera un pintor (en diversas ocasiones verbaliza que se siente escultor y su único deseo consiste en construir la tumba del Santo Padre), no puede rechazar el alto encargo aceptándolo a regañadientes. Sin embargo, insatisfecho con los derroteros que está tomando el trabajo, decide huir en la mitad de su ejecución para mayor enfado del beligerante Papa que envía a medio ejército en su búsqueda. Sólo después de una revelación divina, y la imposición de su criterio estético, regresa de manera voluntaria para finalizar la obra.

---

<sup>276</sup> La centralidad del conflicto en estos tres ejemplos no es casual. El Renacimiento fue un periodo decisivo en el ascenso social del artista, certificando la proclamación de un nuevo sujeto artístico durante el s. XVI que pasaba a formar parte de las artes liberales. Su nuevo estatus, además de en la proliferación de biografías artísticas del periodo (ver cap. 3), encuentra uno de los episodios más ilustrativos en el conocido enfrentamiento victorioso de Brunelleschi con el gremio al que pertenecía, negándose a pagar las cuotas correspondientes. Desde este momento, la relación del artista con los clientes se vio alterada notoriamente, originándose una “volte-face” por la que el artista se desvinculaba de los arcaicos y estrictos contratos medievales, consiguiendo una mejor posición en la negociación de los proyectos (“príncipes y tiranos no deben dirigir a los artistas” clama Miguel Ángel en el film de Reed).

Lógicamente, no sólo en el nivel temático, también en los planos narrativo y figurativo se deja sentir la oposición<sup>277</sup>. De lo primero da buena cuenta el paralelismo de algunas escenas en las que se invierten los papeles como ocurre con el aparatoso accidente que mantiene postrado al pintor. Gracias a las sibilinas argucias que hieren el orgullo del florentino, el Santo Padre consigue hacer que se recupere. Al modificarse la situación (ahora es Julio II quien yace moribundo por una herida de guerra), Miguel Ángel opera el milagro repitiendo la estratagema. Más eficaz resulta la valoración figurativa de los personajes, anclando su situación en la pugna según una contraposición compositiva: el encuadre que recoge el beso de Miguel Ángel en el anillo papal tras la aceptación de la decoración de *La Capilla Sixtina*, sitúa a Julio II de pie mientras que del pintor, arrodillado, sólo se puede ver su coronilla. Sin embargo, la inversión en la relación de poder entre los personajes tras la iluminación de Miguel Ángel y su titánico esfuerzo por culminar la obra, se construye según un violento picado/contrapicado en el que Miguel Ángel, *arriba* desde el andamio, contempla la lejana figura del pontífice *abajo*, casi una hormiga, que anhela impaciente la finalización del trabajo [Figs. 43-44].

### 5.2.2.- Bohemio/filisteo

Pero si la iglesia, en su condición de patrocinador principal de la empresa artística, se convirtió en el antagonista del artista plástico durante el Renacimiento, la situación cambió radicalmente con la aparición del incipiente comercio privado y la apertura de nuevos mercados y patrocinios. Es más, consumada la reordenación social del s. XVIII con el triunfo político de la burguesía y la autonomía de la esfera artística<sup>278</sup>, el rol *Oponente* ha pasado a ser desempeñado prioritariamente por el

---

<sup>277</sup> Incluso en el plano actoral: el masculino y viril Charlton Heston contrasta con el estilizado y elegante Rex Harrison, como lo norteamericano se opone a lo británico.

<sup>278</sup> “En resumen, la *autonomía del arte* es una categoría de la sociedad burguesa. Permite describir la desvinculación del arte respecto a la vida práctica, históricamente determinada, describir pues el fracaso en la construcción de una sensualidad dispuesta conforme a la racionalidad de los fines en

burgués, sujeto caracterizado bajo la apariencia del filisteo<sup>279</sup>, y cuya oposición al bohemio ha venido definiendo la identidad artística moderna como subrayó Eckhard Neumann:

“la expresiva autoelevación a una aristocracia espiritual más allá de la cotidianidad de un mundo del trabajo crecientemente mecanizado y la polarización frente al despreciado burgués, que es visto como el prototipo de una forma de existencia decadente, no espiritual y deshumanizada en actividades remuneradas, atraviesa el sistema de la autocomprensión artística hasta la actualidad” [Neumann, 1992:227].

En efecto, el artista romántico encontró sus principales asideros identitarios en el aislamiento y distanciamiento del modelo burgués. Éste, caracterizado por la mediocridad, la frialdad de sentimientos y una insultante ceguera ante el genio (“cuídate del ciego pues envidia al que ve la luz” previene a Rembrandt un orador callejero en el film de Matton<sup>280</sup>), deplora la actitud vital de aquel y su existencia al margen de los principios morales que rigen su clase social. El bohemio por el contrario, sujeto que encuentra en el *dandy* Baudelaire su rostro más claro y en el poema *El albatros* una sucinta declaración de la frágil posición del artista en la nueva sociedad<sup>281</sup>, reniega sistemáticamente de los valores racionales y utilitaristas que definen al filisteo.

---

los miembros de la clase que está, por lo menos periódicamente, liberada de constricciones inmediatas” [Bürger, 1997:99].

<sup>279</sup>El término *filisteo* se encuentra despojado aquí de su valor histórico o religioso para ser utilizado sencillamente como término contrario al bohemio. Una construcción (y denominación) convertida en un tópico en los textos decimonónicos como el escrito por Clemens von Brentano hacia 1818: “un filisteo es un variable plañidero de su misma muerte eterna vestido con todos los ridículos signos vitales; un *filisteo es un tipo ante el que todos los espejos son eternamente ciegos*, incluso la Creación, espejo de Dios; un filisteo es el acendrado enemigo de toda idea, de toda fascinación, de todo genio y de toda libre creación divina”. El subrayado es mío, citado en [Neumann, 1992:223].

<sup>280</sup> En los compases finales del film, con un Rembrandt destrozado tras la muerte de Hendrickje, vuelve a cruzarse con él mientras se arrastrado y expulsado de la iglesia: “te lo advertí, el ciego envidia la luz”.

<sup>281</sup> El primer cuarteto dice así: “Por distraerse, a veces, suelen los marineros / Dar caza a los albatros, grandes aves del mar, / Que siguen, indolentes compañeros de viaje, / Al navío surcando

El conflicto, que aparece esbozado curiosamente en *The Life of Emile Zola* en las figuras del escritor y el pintor Cezanne<sup>282</sup>, sería representado de manera admirable en el terreno ficcional en la indecisión vital de la protagonista de *La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1946). Mercedes se debate entre Miguel Ángel, un escultor que le ofrece una vida alegre, festiva e inteligente, y Ramón, ingeniero constructor de puentes que lleva una vida aburrida, monótona y provinciana. La elección, como no podía ser menos viniendo de un director como Edgar Neville es clara: Mercedes y Miguel Ángel comparten finalmente el taxi que los llevará hasta una vida feliz en común.

A diferencia de la mirada cómica de Neville, el antagonismo en el *biopic* de artista está marcado por un tono eminentemente dramático. En *Vincent and Theo*, la figura del filisteo adopta el engolado rostro del cliente de la galería en que trabaja, insensible a las extraordinarias pinturas que se les ofrece mientras se jacta de lo bien que se pinta en Sudamérica (duplicando metonímicamente la disforia que caracteriza al personaje, la escena comienza con un primer plano del pequeño perro faldero de su propiedad). En las dos versiones de Modigliani en cambio, el burgués es encarnado por el progenitor de Jeanne, sujeto de frialdad extrema que no duda en expulsar a su hija de casa por su relación con el pintor<sup>283</sup>, al igual que hace el padre de Françoise en *Surviving Picasso* con extraordinaria brutalidad; enloqueciendo al enterarse de la decisión de la joven, le golpea enfurecido y la encierra en una habitación para impedir su partida. En *Camille Claudel*, el representante de la comunidad es la hierática madre,

---

los amargos abismos". El último cuarteto confirma la metáfora: "El Poeta es igual a este señor del nubló, / Que habita la tormenta y ríe del balletero. / Exiliado en la tierra, sufriendo el griterío, / Sus alas de gigante le impiden caminar" [Baudelaire, 1982:18].

<sup>282</sup> En el comienzo del film, los dos personajes comparten buhardilla y una forma bohemia de entender la vida (queman los libros de los hipócritas en la estufa, deploran el trabajo y la forma de vida burguesa). Con el reconocimiento y la fama del primero, Cezanne se marcha de su lado reprochándole haberse convertido en el sujeto contra el que lucharon en su juventud. Es el acicate que el escritor necesita para que, reconociendo su acomodamiento, se embarque de nuevo en una titánica lucha por la verdad: la salvación del capitán acusado injustamente de traición

<sup>283</sup> En la versión moderna, sin embargo, reniega del protagonista no tanto por su condición bohemia como por su origen judío. El terrible enfrentamiento es condensado en una escena en que el pintor acude a reclamar la custodia de su hija. Amedrentando a su suegro, lo arrincona contra la pared donde cuelgan visiblemente algunos crucifijos y un retrato de la virgen María.

que considera inapropiado el oficio de escultor para una mujer<sup>284</sup>. El padre, por el contrario, se sitúa en frente, protegiendo y alentando a su amada hija para que desarrolle su carrera artística sin ataduras (le entrega dinero a escondidas para que pueda mantener un estudio propio, recoge escrupulosamente los recortes de prensa en que aparece Camille, y afirma airado en un momento determinado: “mi hija no necesitó a Rodin para existir”). Más compleja desde luego es la relación de la escultora con su hermano Paul al que adora y protege: el recorrido narrativo del joven le lleva desde la posición *no-comunidad* (la lectura oculta de *Iluminaciones* de Rimbaud, regalo de su hermana, ancla dicha posición al comienzo del film) a la de *no-sujeto* cuando abraza con fervor la religión católica. Hecha las paces con la figura del burgués (su evolución lo es también en el plano figurativo: el Paul convertido es un Paul con bigote), se convierte a la postre, con la muerte del padre, en el principal promotor del encierro de Camille tras recriminarle su actitud enfermiza y poco decorosa<sup>285</sup>.

Pocos ejemplos de todos modos abordan la oposición de manera tan extensiva como *Munch*: la intencionalidad didáctica y contextual que guía la mirada documental del film, confronta a la clase burguesa, “conservadora en política y de religión protestante” como explica la voz del narrador, con el grupo de “los bohemios”<sup>286</sup> agrupados en torno a Hans Jaeger, escritor y anarquista. En el plano narrativo, la oposición es formalizada principalmente a partir del montaje alternante: los encendidos debates que tienen lugar en la taberna sobre feminismo, anarquismo, comunismo o el papel del arte en la sociedad, contrastan con las escenas domésticas alrededor de la mesa en que el padre del pintor desgrana sus principios éticos y

---

<sup>284</sup> La primera aparición del personaje tiene lugar en la cena: el ambiente aburrido es figurativizado en los bostezos (y consiguientes risas) de los tres hermanos para mayor desagrado de la madre. Sentada frente a Camille, le recrimina su indisciplina y ansias de libertad (prefiere compartir un estudio a seguir en la academia).

<sup>285</sup> Significativamente, en la única ocasión que Paul adopta explícitamente la posición narradora, confirma su diferencia con Camille: “yo llegué a ser alguien. Ella no”.

<sup>286</sup> Llamados así por los burgueses, afirma el narrador. Por su parte el influyente crítico literario Georges Brandes, situado en la posición *no-sujeto*, denomina despectivamente al grupo como “esa pandilla de gitanos”.

religiosos, recriminando al joven Eduard la vida disoluta que lleva. Por su parte, el antagonismo figurativo se despliega en diversos niveles, siendo uno de los más relevantes el operado en el plano espacial: si el lugar habitado por el primer grupo es el paseo de Karl Johanss (en menor medida, y casi siempre referido al protagonista, el “hogar” familiar), el del segundo es exclusivamente la taberna. Lo *abierto* pues, como opuesto a lo *cerrado*<sup>287</sup>, de igual modo que la cámara ágil y nerviosa en este espacio, se serena en el del burgués (o la música intradiegetica, que acompaña las charlas de los bohemios y se transforma en el hogar en los sonidos cotidianos).

### 5.2.3.- Locura/cordura.

Sin duda, la locura se perfila como el *topoi* por excelencia de la identidad artística moderna, seguramente el asunto que más bibliografía ha generado en torno a su figura (no existe ensayo sobre la imagen del artista que haya soslayado su excentricidad o deriva patológica) y uno de los principales estereotipos del artista fílmico, activo de manera especial en el ámbito ficcional; de la simple excentricidad creativa, parodiada inteligentemente en *The Big Lebowski* (*El Gran Lebowski*, Joel Cohen, 1998), pasando por la deriva criminal de *Michael Angel* (William Gove, 1998), hasta llegar a la maldad sobrenatural del temible *Candyman* (Bernard Rose, 1992), artista negro mutilado por mantener relaciones con la hija de un terrateniente mientras le realizaba un retrato<sup>288</sup>.

Sin embargo, a pesar del arraigo social del “artista loco”, su validez es reciente y debe ser analizada como deriva extrema de su enfrentamiento al burgués. En efecto, la diferenciación elitista de la masa de lo común, la intensificación de lo anormal (la

---

<sup>287</sup> El hogar familiar aunque *cerrado*, participa de la luminosidad natural del exterior a diferencia de la taberna, iluminada por la luz artificial.

<sup>288</sup> Tras la amputación de su mano, el personaje muere devorado por un enjambre rabioso de abejas, retornando al mundo de los vivos cada vez que algún imprudente lo convoca frente al espejo. En una de sus secuelas, el abominable Candyman sólo parece cuando el protagonista reduce a cenizas los cuadros del fantasma.



enfermedad, la *décadence*, la morbidez y la coquetería con lo patológico) como signo de lo extraordinario, sólo se afianzaron como los principales rasgos del artista con el nuevo orden social. Una consumación operada con la inversión de la antigua teoría clásica de la inspiración; en un periodo en que arte y religión resultaban inseparables, el poeta era considerado un instrumento divino dominado por el *furor* o la *manía*<sup>289</sup>, estado que suponía la convención de la inaccesibilidad del arte mediante el aprendizaje y el consiguiente desprecio por la *techné*. Sin embargo, el progresivo alejamiento del valor religioso en la actividad artística (debido en gran medida a la renuncia de unos modelos de identidad considerados como arcaicos por un público ilustrado), se vio compensado por el establecimiento de nuevos atributos que garantizaban el estatuto de excepcionalidad. De este modo, la “antigua locura del artista” perdió su significado de fuente de inspiración, transformándose en psicopatía de la enfermedad mental y la neurosis<sup>290</sup>. Se llegaba así, a principios del s. XIX, a la definitiva filiación genio-locura lograda con Schopenhauer (“propiamente el fundador del mito del artista y la locura” [Neumann, 19992:123]), *marca identitaria* del artista romántico que fue asumida finalmente por una sociedad que comenzó a exigir no sólo que la obra de arte fuera poco común, sino también su creador<sup>291</sup>.

---

<sup>289</sup> Término que, debido a la ausencia de formas equivalentes en la actualidad, se prestó de manera especial al malentendido; traducido habitualmente como *delirio* o *embriaguez*, se acerca en realidad más bien al sentido de *embeleso*, *éxtasis* o *entusiasmo* platónico (“estar fuera de sí”).

<sup>290</sup> Sin duda, la psiquiatría asumió y consolidó la figura del artista enajenado a partir de su identificación con lo neurótico. El interés de dichos analistas desembocó en el considerable aumento de las patografías artísticas a principios del s. XX. Para Neumann, sin embargo, dichas aproximaciones (que, en lo general, banalizaron y falsearon los criterios freudianos) presentaban una clara debilidad al limitarse al fenómeno “intrafísico” del proceso creativo, concibiendo al sujeto más como un ser ahistórico y monódico, que uno cultural. Por el contrario, resulta evidente que para el desarrollo de la capacidad estética resulta fundamental el entorno social del individuo.

<sup>291</sup> Una clarificadora escena de *Lautrec* ilustra meridianamente la cuestión: el psiquiatra que ha guiado la recuperación del pintor, y ante las dudas del Conde por la valía de los dibujos realizados por su hijo durante el encierro, se erige en su más vivo defensor al considerar sus dibujos como “un trazo de terror sobre el vacío. El *art nouveau*, un arte que bebe en la locura; su inspiración ya no es Dios ni el príncipe o la patria, es la demencia”.

La fijación social de dicho estereotipo resulta evidente en la revalorización fílmica de aquellos sujetos que han padecido algún tipo de trastorno psíquico, caso de Van Gogh, símbolo por excelencia del artista loco. De hecho, el tema de su enajenación aparece en todas las recreaciones sobre su figura, comenzando por la canónica *Lust for Life*, pasando por la revisión de *Vincent and Theo*, hasta llegar a la operación restauradora de la normalidad del pintor en *Van Gogh*, construida precisamente a partir de la *negación* del rasgo patológico. Probablemente, el episodio que mejor condense la tematización de lo insano del holandés, sea el del oscuro incidente de la oreja, asunto conocido únicamente, dicho sea de paso, por la versión del implicado Gauguin. Elidida no por casualidad en *Van Gogh*, es recogida tanto en el film de Minelli como en el de Altman. Sin embargo, aunque de planificación similar, el *topoi* se establece de manera más rotunda en *Lust for Life* mediante el encadenamiento del episodio con la escena siguiente (en *Vincent and Theo*, la secuencia enlaza con el cartero llevando la mala noticia al hermano). Al día siguiente, después de haber sido atendido, Vincent intenta descansar a pesar de que una turba amenazadora aguarda a los pies de la casa amarilla (un paño alrededor de la cara hace más doloroso el momento). El cartero Roulin súplica mientras tanto a los vecinos para que se marchen a sus casas sin conseguirlo; la inflamada multitud se dispone a asaltar la casa. Finalmente, sobresaltado por los golpes sobre la ventana de uno de los exaltados lugareños, el desorientado Van Gogh se asoma para regocijo del público que lo insulta despiadadamente (construcción figurativa similar a la del *Rembrandt* de Korda, por la que el Gran Hombre, *sólo*, se sitúa en lo *alto* mientras que la muchedumbre, *reunida*, lo hace en lo *bajo*<sup>292</sup>).

Pero no sólo el pelirrojo, otros “artistas locos” han pasado a formar parte del imaginario fílmico como ocurre con el mejicano Francisco Goitia, pintor poco

---

<sup>292</sup> La animadversión o la abierta mofa hacia el artista, como se ha visto a propósito de Rembrandt (1936, 1942), se escenificada recurrentemente en el subgénero, sobre todo en las exposiciones públicas. En *Camille Claudel*, el público asistente (que lo ha hecho, en realidad, por tratarse de la amante de Rodin), murmura y se sonríe discretamente. En *Paradise Found*, la multitud se ríe sardónicamente de los lienzos que Gauguin ha pintado en Haití, y que el pintor considera el origen de la revolución estética (significativamente tampoco los entiende Pissarro, que hasta el momento ha sido el personaje que, *designándolo* como un igual, más lo ha apoyado).

conocido en la actualidad que fue retratado en *Goitia, un dios para sí mismo*<sup>293</sup>. El relato recorre canónicamente la vida de un personaje tímido, abrupto y parco en palabras (de complicada relación con las mujeres), que decide distanciarse de la senda oficial para adentrarse en una travesía estética profundamente espiritual y ascética. Atormentado por la intensa búsqueda divina y la lucha contra algunos pecaminosos deseos carnales, cae preso de amenazadoras alucinaciones que obligan a su reclusión temporal en un sanatorio. A partir de entonces, Goitia deambula por diversos conventos y parajes solitarios, ensimismado en la oración y la pintura hasta el final de sus días. Confirmando el arraigado mito romántico de la idea de *creación* como concentración de la vida interior del artista, y a diferencia de lo que ocurre en *Lust for Life* donde los arrebatos incapacitan a Van Gogh para terminar las obras, un cuadro de Goitia (*Tata Jesucristo*, 1926), queda para la posteridad como el resultado plástico del proceso degenerativo de su protagonista.

*Camille Claudel* centra también su atención en el inexorable recorrido descendente por el alcohol, la soledad y la miseria física y mental de la escultora francesa (encerrada en un sanatorio mental desde 1913 hasta su muerte, acontecida varias décadas después). Una enajenación cuyo desencadenante se encuentra en la conflictiva relación mantenida con Auguste Rodin; la dramática ruptura amorosa (a la que se añade un doloroso aborto), sume a la joven en un progresivo aislamiento que desemboca en su completa enajenación. Textualizando con rotundidad el asunto, un significativo plano afianza la vinculación de Camille con el universo identitario del artista loco. Inmersa en el delirio persecutorio y localizado el origen de todos sus males, discute con un alto funcionario acerca de un encargo oficial para la exposición universal de París de 1900 (el encargo existe, no así su emplazamiento que no convence a la escultora). El personaje, que le recuerda que fue uno de los primeros en valorar su obra, intenta hacerle ver que su situación no tiene nada que ver con su ex-amante, tildándola finalmente de loca por las constantes cartas y reclamaciones acusadoras que le ha enviado en los últimos meses. Al levantarse furiosa para retirarse,

---

<sup>293</sup> Coetáneo de los grandes muralistas mejicanos aunque sumamente alejado de sus premisas pictóricas, tal como explicita el propio personaje en el film en una conversación con la obra de Diego Rivera al fondo

se puede ver en la pared del fondo el famoso cuadro de Van Gogh *Trigal con cuervos*, testamento pictórico del holandés, y última de las pinturas presentadas en *Lust for Life* justo antes del suicidio [Fig. 45].

Curiosamente, la identificación con la figura del holandés ha sido un recurso privilegiado en la legitimación de la autenticidad y genialidad del protagonista en numerosos *biopics* de artista. Además de la cita de Van Gogh que cierra el *Rembrandt* de Matton (“hay que haber muerto varias veces para pintar así”), en *Montparnasse 19*, Modigliani recuerda compungido las enseñanzas del holandés, en *The Wolf at the Door*, Gauguin verbaliza el profundo aprecio que siente por el malogrado pintor en una conversación con su galerista, mientras que en *Lautrec*, el protagonista grita en el momento de su enclaustramiento que no necesita ayuda porque saca las fuerzas sólo de él, como el “el gran Van Gogh cuando perdió su oreja cortada a una puta”.

No es necesaria de todos modos la presencia del holandés en la identificación del *Gran Hombre* con la locura, el *topoi* se encuentra en la mayoría de ejemplos del subgénero. *Modigliani* recupera el viejo aforismo de Séneca, “nullum mágnum ingenium sine mixtura dementiae fuit” (jamás ha habido un gran talento sin algún toque de locura<sup>294</sup>), fórmula explicitada en la visita a Renoir (“¿estás loco o no?”, pregunta el anciano por segunda vez, a lo que Modi responde finalmente con una señal indicando que un poco; complacido, Renoir remata: “lo sabía”)<sup>295</sup>. En *Surviving Picasso* y *Love is the Devil* sin embargo, el tema aparece bajo el signo de lo anecdótico; en la primera, mediante las supersticiones del malagueño, personaje al que sólo su primera mujer Marie Thèrese puede cortar las uñas y el pelo por el temor de que puedan ser utilizados en sortilegios de magia negra (el cabello es guardado y fechado escrupulosamente como cualquiera de sus bocetos), mientras que en la segunda lo hace a través de la excéntrica coquetería de Bacon, que cubre sus canas con tinte para el calzado, unta sus labios con cera para el mismo fin, o se cepilla los dientes con un producto blanqueador de limpieza.

---

<sup>294</sup> Séneca; *De tranquillitate animi*, 17, 10.

<sup>295</sup> Significativamente el tema aparece también en su vertiente más negativa: en una ensoñación, aparece encerrado y encadenado en una celda al igual que había estado su querido amigo Utrillo.

Más sutil desde luego resulta el tema en *Klimt* con la presencia del fantasmático secretario de estado, doble enfermo del pintor, que es señalado como tal de diferentes maneras. En primer lugar, con la inserción en el encuadre cada vez que aparece, de los famosos bustos del escultor alemán Messerschmidt<sup>296</sup> [Fig. 46] (sólo Egon Schiele podrá ver también las esculturas, invisibles al resto de personajes). En segundo lugar, con la ruptura de los espejos en que se refleja, fractura que acontece ya en la primera ocasión en que es mostrada la superficie (después del *desembrague enuncivo* del *flashback* que da comienzo a la rememoración vital). Separándose momentáneamente del grupo de amigos con los que toma café, Klimt se sitúa delante de un espejo. Una voz lo nombra mientras el pintor permanece inmutable (“Herr Klimt”). Aparece entonces el misterioso secretario reflejado en la superficie, nombrándolo de nuevo mientras le hace una reverencia (al comentario del pintor acerca de su próxima exposición en París, responde el secretario nombrándolo por tercera vez, momento en que el espejo se hace añicos). En tercer lugar, por su doble estatuto respecto a la diégesis (formando parte en general del interior como la mayoría de personajes, asume la voz narrativa en un momento determinado en que increpa al pintor mientras la cámara deambula entre los personajes). Por último, y de la manera tal vez más banal, mediante el concurso de un personaje que garantiza el carácter fantasmal del secretario: el doctor que está tratando al pintor de la sífilis, le pregunta con quién está hablando después de que en el anterior encuadre hayamos asistido a una conversación con el fantasma.

La tematización de lo insano tiene lugar también en el plano figurativo, rasgo presente en el Van Gogh minelliano y Goitia, que reaccionan con elocuentes gestos de dolor y angustia. El primero ante la incompreensión y la humillación, el segundo ante los recuerdos de su atroz experiencia con la revolución mejicana (imágenes de explosiones, cadáveres en descomposición colgados de los árboles pero sobre todo, el llanto desconsolado de un niño ante su padre muerto que lo acompaña a lo largo del

---

<sup>296</sup> Franz Xaver Messerschmidt (1736-83), caso ejemplar de artista loco desde que Ernst Krisz realizara un estudio detallado sobre su obra, se dedicó durante los últimos años de su vida, a la realización de 69 bustos que representaban las 64 variedades de muecas que previamente había catalogado como posibles.

relato). Más eficaz, resulta la indicación del viaje sin retorno de la protagonista de *Camille Claudel* donde la estafalaria vestimenta, la saturación cromática del maquillaje que opera hacia su “mascarización”, o su exagerada gestualidad en la exposición individual, manifiestan la inversión definitiva de su programa narrativo. Manifiestamente borracha y acompañada por sus amigos *del arroyo*, la escultora interrumpe con gran algarabía el discurso de presentación de su hermano Paul. Después de unos primeros compases en los que una alegría histérica invade a la escultora, la ansiedad y el desconuelo comienzan a asomarse a su rostro mientras escucha los comentarios de los espectadores (una oportuna música extradiegética, puntúa el cambio que ya se ha producido en su semblante [Fig. 47]).

Pero no sólo en el plano actoral es textualizada la aberración; contraponiéndose a la norma referencial de la *imagen-acción*, el espacio de *lo demente* se construye bajo el signo de la *afección* en su sentido más deleuziano. En *Lautrec*, el espacio *vacío* donde es encerrado el pintor, inundado por una luz fría y potente que elimina cualquier resto de sombra<sup>297</sup>, contrasta con los lugares frecuentados anteriormente por los personajes, el estudio desde luego, pero sobre todo el burdel y la casa familiar, espacios del burgués que se distinguen precisamente por la calidez lumínica y *lo lleno* (cuadros, personajes, objetos decorativos, etc.). De igual modo, la escena de *El Greco* que clausura concentradamente los últimos años del griego, tiene lugar en un manicomio. Un fundido encadenado enlaza el rostro ungido de dolor del pintor (ha visto el cuerpo de su amada muerta), con el rostro de un sujeto de mirada ausente que al momento se gira y se aleja. La cámara lo sigue por un patio desnudo, despojado de cualquier aditamento e inundado por una potente luz diurna donde algunos locos deambulan ajenos a la presencia del pintor (reveladoramente, uno de los tabúes definitorios del proyecto clásico es roto con la desafiante mirada, única en el film, de un enajenado a cámara [Fig. 48]). De igual modo, los compases musicales del piano y la flauta compuestos por Ennio Morricone, se desligan de los criterios referenciales y

---

<sup>297</sup> Sometido a los baños de agua fría, Toulouse sufre delirios en los que mantiene una conversación con su ex-amante Suzanne Valadon, vestida de novia y sacudida por una ráfaga de viento sin origen lógico, que danza alrededor del pintor en una composición dominada por el blanco y el movimiento circular de la cámara.

pleonásticos que han regido el relato, adoptando una atonalidad acústica de marcado acento contemporáneo que redundando en el carácter disfórico de la escena.

Pero es seguramente en *Goitia un dios para sí mismo*, donde opera de manera más explícita la distinción de lo demente. No en vano, el episodio de la reclusión del pintor (titulado “muerte y resurrección”), comienza con la exhibición de algunos cuadros del periodo hasta detenerse en un rostro que grita desgarradoramente. Mediante un *zoom*, la cámara se introduce en su garganta atravesando los dientes (un agudo acorde musical simula un grito desgarrador) y, por corte, aparece un drástico encuadre cenital que muestra al personaje encogido cubierto por un camisón raído [Fig. 49]. Al levantarse y mientras se escucha fantasmáticamente una voz femenina, Goitia se desplaza por un espacio marcadamente abstracto. Surge en el fondo del encuadre entonces, vestida de negro, la mujer a la que pertenece la voz: es la *Muerte* encarnada en la ciega anciana que apoyada sobre un bastón, ha mantenido ya una conversación con el protagonista en el comienzo del relato. En otro encuadre, una vez que ha finalizado la reclusión y vive como un anacoreta sometido a la autoflagelación y el recogimiento espiritual, recibe la visita de una niña que le sugiere que haga otro autorretrato; la cámara, contraviniendo la norma que preside el film, se sitúa en un punto extremadamente alto, *no humano*, que encuadra a la niña, al pintor y el potente chorro de luz direccional que penetra por una de las altas ventanas. Por corte, el relato regresa al punto de partida y al anciano preparando el que debe ser su última obra.

#### **5.2.4.- Naturaleza/cultura.**

Activa en el ámbito antropológico, la dicotomía naturaleza/cultura ha servido igualmente para caracterizar al artista respecto al burgués en su constitución moderna: lo primitivo y lo salvaje (análogos en gran medida a la infancia y lo psicótico), se convirtieron en una suerte de estado adánico vital frente a los signos de acabamiento y decadencia que estaban horadando la vieja cultura. El interés romántico por las manifestaciones estéticas procedentes de los “pueblos primitivos”, debe ser entendido

como una proyección hacia unos modelos que representarían la plena libertad creativa, exenta de las coacciones de la sociedad occidental.

Concebido por tanto como una liberación de las cadenas del hombre moderno, el salvajismo y el primitivismo se constituyeron en el horizonte arcádico al que debía regresar el artista, mito abrazado por Rimbaud, que abandonó la literatura para embarcarse como marino mercante hacia el continente africano, o Gauguin, que dejó atrás la vieja Europa persiguiendo su pasión en las alejadas islas Marquesas. La huida a lugares ignotos como única posibilidad de escapar de las convenciones burguesas y las trampas de la cultura, cristalizaron de manera ejemplar en su renovada relación del sujeto con el entorno natural; si el espacio del burgués es la gran metrópolis, deshumanizada y alienante, el del artista a partir de estos momentos es el de la naturaleza en todas sus variantes, espacio de lo sublime, la exaltación del sentimiento y el despliegue absoluto de sus capacidades sensoriales como atestigua la proliferación del paisaje en la pintura romántica (británica, nórdica y alemana; William Turner o Caspar David Friedrich, se encargarán de poner en imágenes el nuevo valor místico y simbólico alcanzado por la madre naturaleza).

La oposición semántica (y la homologación de los actantes burgués-cultura y artista-naturaleza), aparece definida en el subgénero con mayor o menor intensidad. Frida Kahlo, que establece en *Frida* un fuerte vínculo con la *mexicanidad* (se peina y viste como las indígenas oriundas), prefiere su exuberante y colorista país a la fría y gris capital gringa a diferencia de Diego; el pintor, inmerso en el universo yanki, responde a los requerimientos de la pintora para regresar a casa después del episodio del mural derribado por Rockefeller, acuchillando un cuadro con un cactus mientras grita: “¿quieres volver a eso?”. De igual modo Pollock, harto de la vida en la mustia Nueva York, decide irse a vivir a Long Island con su reciente esposa. La rehabilitación de la casa que se encuentra muy deteriorada y su renovado ímpetu pictórico, se relacionan con la paz y armonía que alcanza el pintor gracias a su relación con el entorno natural. Un montaje en *collage*, muestra a un Pollock completamente inmerso en su nuevo hábitat; contempla el paisaje en un hermoso atardecer, se tumba plácidamente sobre la hierba, se hace amigo de un perro y una urraca [Fig. 50], o cultiva feliz su propio huerto bajo la atenta mirada de Lee. Fruto de la situación



adánica, es su descubrimiento del *dripping*, la técnica con la que pasará a la historia. Menos anecdótica resulta desde luego la confrontación en otras películas como *Goitia un dios para sí mismo* o *Savage Messiah*. En la primera, el protagonista viaja desde la capital hasta el corazón del país buscando la esencia del pueblo mejicano para convivir con los nativos oriundos de la sierra de Oaxaca (la plenitud de la naturaleza durante el recorrido, mostrada en largos planos, da forma al tránsito interior del protagonista que de todas formas tampoco encontrará allí su espacio: lo indios no lo consideran de los suyos, pero tampoco encaja con Fulgencio Guadalupe, máxima autoridad del pueblo). En la segunda, como confirma el elocuente título, el joven Henri Gaudier va a encarnar como ningún otro personaje del subgénero el mito del buen salvaje que, ajeno a todo tipo de convención e imposición<sup>298</sup>, no pierde ocasión para demostrar su excentricidad y atacar frontalmente a la figura del burgués, representado en el film por un grupo de falsos artistas.

Pero, sin duda, la categoría encuentra su manifestación más clara en el caso de Gauguin, sujeto cuyo recorrido narrativo consiste, como se ha apuntado, en su transformación de burgués/civilizado en artista/salvaje. Agente de bolsa en sus primeros años de madurez, abandonó su acomodada vida burguesa (incluyendo mujer e hijos) a la llamada de una vocación artística que lo llevó hasta las lejanas tierras polinesias, paraíso donde encontró la felicidad. La importancia de la categoría en la definición del *salvaje* Gauguin, queda puesta de relieve en que tanto *The Wolf at the Door* como *Paradise Found* (al igual que antes hiciera *The Moon and Sixpence*), se levantan sobre dicha dualidad. En la primera sin embargo, al estar ambientada en la temporada que pasó Gauguin en París entre sus dos viajes isleños, el edén no aparece físicamente aunque su importancia como espacio de la felicidad resulta decisiva. En primer lugar, gracias a las constantes apelaciones positivas respecto a su estancia en las idílicas islas. En segundo lugar, en la inscripción metonímica del aroma de lo salvaje en la figura de Annah (su joven amante y modelo que procede de la isla de Java) y, por último, con su vuelta a la isla como resultado del estrepitoso fracaso de su

---

<sup>298</sup> Estereotipo habitual en el Free Cinema británico, que tiene uno de sus más explícitos exponentes en Morgan, el protagonista de *Morgan, a Suitable Case for Treatment* (*Morgan un caso clínico*, Karel Reisz, 1966), significativamente artista.

exposición. No se priva de todos modos *The Wolf at the Door* de mostrar la conversión operada por el *Gran Hombre* en el único *flashback* del film. El burgués Gauguin junto a Mette (su esposa) y unos amigos opulentamente ataviados, disfrutan de un paseo campestre en calesa (en un desplazamiento lateral, la cámara se encarga de encuadrar los feos retratos de los pasajeros). De repente, el carruaje se cruza con un harapiento vagabundo que bebe de una botella, momento en que Gauguin hace parar el carruaje, despidiéndose de todos ante la atónita mirada de Mette. Por corte, en un encuadre general, el personaje se introduce por un hermoso paraje boscoso hasta desaparecer completamente.

De mayor trascendencia resulta la doble posición ocupada por el protagonista en la segunda, formalizada ejemplarmente mediante una sintagmatización alternante que confronta los espacios-tiempos de las dos identidades: el París burgués del emprendedor y capacitado Paul (joven brillante que demuestra una pericia inusual en el mundo de los negocios, es capaz de hacer subir las acciones de una empresa en menos de cinco minutos por una simple apuesta), se cruza con la libertad y ausencia de normas que supone la vida en la isla. Una alternancia que es reforzada en el plano figurativo: la casa del boyante matrimonio posee los detalles propios de su clase social, profusamente decorada sin ningún rincón vacío, y con elegantes lámparas de araña que penden sobre el techo de las lujosas habitaciones cubiertas con papel pintado. Por el contrario, la humilde choza de adobe y techo de paja del paraíso encontrado (que es en realidad el antiguo colegio construido por el cura), es apenas una habitación equipada con una mesa y una silla, con palmas de cocoteros en lugar de persianas. De igual modo, y a diferencia de la homologación de los actantes con el par abierto/cerrado establecida en *Munch*, esta vez lo *cerrado* constituye el espacio del burgués (el espacio geométrico y fragmentario del edificio de la bolsa y la casa de París), mientras que la plenitud de los parajes desorganizados y exuberantes de la isla definen el del artista, espacio de lo *abierto* que deviene desestructuración compositiva en lo figurativo, y consecución de la libertad en lo temático [Figs. 51-52]<sup>299</sup>.

---

<sup>299</sup> Un curioso ejemplo situado en la misma dirección (aunque no se puede decir que en el mismo sentido ya que el universo semántico oriental difiere del nuestro), se encuentra en la coreana *Chihwaseon* donde los parajes que atraviesa el protagonista a lo largo del film, se contraponen a

Al igual que en *The Wolf at the Door*, una escena condensa de manera eficaz el punto de inflexión en la conciencia del pintor y su cambio de posición. Agradecido por haberle comprado varios cuadros, Camille Pissarro invita a comer al Paul todavía burgués y su familia (el encuentro tiene lugar en la humilde casa de campo del anciano matrimonio en el extrarradio de París). En la sobremesa y en un montaje paralelo, los adultos charlan animadamente entre sí mientras que en el fondo del encuadre, juegan los hijos de las dos parejas tirando cada grupo familiar del extremo de una cuerda (en igualdad numérica, pero explícitamente diferenciados por las vestimentas [Fig. 53]). La mujer de Pissarro se derrumba ante la comprensión de Mette; a pesar de que la familia de su marido es extremadamente rica, su profesión y su orgullo les obligan a llevar una vida miserable. Los varones en cambio se sitúan del lado contrario. El dinero no sirve para nada, comenta Pissarro ante la atenta mirada de su invitado; un hombre con mucho dinero es olvidado a poco de morir mientras que el artista toca el “alma del mundo” y por ello el mundo le recuerda. Justo en ese momento, la pugna que han mantenido los vástagos durante la conversación, termina clausurando la secuencia: son los hijos de Pissarro los que derrotan a los de Gauguin, marcando el viraje definitivo del protagonista hacia su nueva forma de vida.

---

los espacios interiores: así lo *exterior*, homologado con los valores *abierto* y *vacío*, contrastan con lo *interior*, equiparado con lo *cerrado* y *lleno*. Una articulación que pertenece al orden figurativo pero que el relato se encarga de llenarlos temáticamente: el protagonista es el infagitable perseguidor de una perfección estética y vital que sólo puede alcanzar en el contacto directo con la naturaleza. Los parajes se convierten así en el camino, en el *durante* de un periplo vital que encuentra en los espacios interiores unos jalones que son tanto de llegada como de salida: encuentros y pérdidas (estéticas, pero también humanas como algunas de sus mujeres), que tienen lugar invariablemente en lo *cerrado*, son sólo el motivo para que el caminante regrese de nuevo a la senda.



## Cap 6.- CONFIGURACIÓN Y EVOLUCIÓN DEL *BIOPIC*

Una vez esbozadas las bases formales que permiten hablar de *biopic* de artista como categoría genérica diferenciada, toca ahora repensar el subgénero desde una perspectiva que tenga en cuenta su discurrir diacrónico. No se trata ya de evidenciar la *homogeneidad en la heterogeneidad* que presenta el subgénero, las similitudes textuales sobre las que se asienta la “historia de vida de un artista histórico”, sino todo lo contrario, la *heterogeneidad en la homogeneidad* que lo constituye, la *ley de la ley* que impulsa las variaciones operadas en su estructura.

Se trata pues, de afrontar el problema de la *generificación* y los cambios de norma que redefinen el subgénero sin alterar del todo su identidad. Unas modulaciones que han afectado al *biopic* de artista en diversos niveles, originando importantes consecuencias discursivas. En ese sentido, la estructuración de las fuentes narrativas de información en el subgénero, que pasa de la *no focalización* a la *focalización interna*, o la activa revisión de los códigos compositivos de tipo intermedio (incluso el rostro del actor, entidad categórica en la auténtica reencarnación del *Gran Hombre*, se ve afectado por el despedazamiento radical de la estética postmoderna), son el correlato de unas variaciones que tienen lugar en el plano del contenido; desde la apertura de los *decibles* que delimitan el subgénero con la inserción de aquellos personajes tradicionalmente elididos por la norma clásica, la transformación del relato biográfico en relato autobiográfico, o la constitución del *Gran Hombre* como entidad *dispersiva* y fragmentada<sup>300</sup>.

---

<sup>300</sup> El establecimiento en esta perspectiva historicista de algunas hipótesis sobre la relación existente entre las alteraciones formales del subgénero y las variaciones acontecidas en el marco social y su reordenación durante la segunda mitad del s. XX, pone de manifiesto el problemático paso analítico de la *interpretación* al *uso*, de la inserción del texto en su contexto. En ese sentido, reconociendo que el texto debe ser siempre el punto de partida y llegada de un análisis que no desatienda lo contextual, se acepta el postulado de Eco por el que las formas artísticas se constituyen como *sistemas de descripción* de la cultura en que operan, en el mismo nivel que la ciencia: “toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento

## 6.1.- El cine se interesa por los *Grandes Hombres*.

Salvando las populares *Pasiones*, escenificaciones de la vida de Jesucristo según una sucesión de *tableaux vivants* fuertemente codificados (para Burch, primeras manifestaciones en el marco de la ficción de la *gran forma narrativa* [Burch, 1999: 152]), la historia de vida de *Grandes Hombres* fue prácticamente inexistente durante los primeros compases del cinematógrafo con la salvedad de algunas aisladas recreaciones como *The execution of Mary Queen of Scots*, (Alfred Clark, 1895) o *Neron essayant des poissons sur des esclaves* (Georges Hatot, 1898). En ese sentido, la relativa visibilidad alcanzada por un cine interesado por los acontecimientos pretéritos a finales de la primera década del s. XX, puede ser considerado como el resultado de la interrelación de dos factores: por un lado el progresivo aumento de la producción narrativa en detrimento de los films documentales (consecuencia de la decantación por el film *pluripuntual* [Gaudreault, 1988:19] y sus mejores expectativas de explotación) y, por otro, la toma de conciencia por parte de los implicados en el incipiente negocio, de la necesidad de constituir un espectáculo autónomo de base industrial. En virtud de estos dos condicionantes, puede afirmarse que la relevancia del drama histórico se situó en el centro de las operaciones encauzadas a lograr captar la atención del espectador burgués, único sujeto capaz de soportar las inversiones que necesitaba la protoindustria cinematográfica en su remodelación. Ahora bien, al margen de la posible mitificación de la constitución social de los públicos de los primeros compases del nuevo medio<sup>301</sup>, parece claro que la evolución formal de dicho cine, no puede ser

---

científico, como *metáfora epistemológica*; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura- el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad” [Eco, 1992:89].

<sup>301</sup> Noël Burch señaló 1907 (con el fracaso de la fórmula *Hale’s Tour*, viajes simulados en tren) como el año decisivo en la evolución espectral: la importación por Zuckor de la *Passion Pathé* (1904) estaría dirigida a la conquista tanto del pequeño burgués procedente del mundo rural como del público inmigrante cristiano y femenino (sector que representaba en gran medida la deseada garantía de respetabilidad del medio). Para Palacio por el contrario, no se puede hablar de uniformidad espectral en estos momentos, sino más bien de dos “estructuras de comunicación”

analizada sin tener en cuenta la apropiación de algunos valores del teatro burgués. La asimilación de unos modelos temáticos de probado éxito, la incorporación de autores y obras de prestigio entre los que destacaba el drama histórico, la contratación de grandes figuras de la actuación teatral, o una puesta en escena deudora de las premisas escenográficas decimonónicas, rasgos definitorios del *film d'art*<sup>302</sup>, se encuentran en la base de la popularización de las películas históricas, convertidas en la primera mitad de los años 10 en uno de los géneros más importantes en Francia [Abel, 1998c:24]. *L'Assassinat du Duc de Guise* (André Calmettes, Charles Le Bargy, 1908, que constituyó un triunfo relativo encandilando más a los profesionales del sector que al público en general), fue el inicio de una serie de títulos como *Jeanne d'Arc* (Albert Capellani, 1909), *La mort du Duc d'Enghien* (Albert Capellani, 1909), las orientalizantes *Cléopâtre* (Henri Andréani, Ferdinand Zecca, 1910) y *Sémiramis* (Camille de Morlhon, 1910), *La reine Elisabeth* (Henri Desfontaines, Louis Mercanton, 1912)<sup>303</sup>, o en el terreno que nos ocupa, las primeras recreaciones biográficas de artistas plásticos como dos *Benvenuto Cellini* (1908-1909 y 1910), *Le tragique amour de Mona Lisa* o *L'Orgueil* (a propósito de Murillo).

En la misma dirección, aunque con un mayor sentido de la grandielocuencia, se enmarca el desarrollo del *Kolossal* en la competitiva cinematografía italiana de principios de siglo<sup>304</sup>. Construidas en realidad desde una mirada mítica y legendaria,

---

que parcialmente se entrelazan: “la primera corresponde a los mecanismos de un espectáculo urbano y familiar muy condicionado por la masiva presencia de niños, dirigido a lo que hoy entenderíamos por clases medias, medias bajas y trabajadores en ascenso; la segunda, un circuito, por naturaleza más reducido, que satisface plenamente lo que ‘la mirada burguesa’ busca en el cinematógrafo” [Palacio, 1998a:236].

<sup>302</sup> Corriente surgida del impulso de la Film d'art (sociedad promovida por los hermanos Lafitte) y la S.C.A.G.L. (Sociedad Cinematográfica de Autores y Gentes de Letras).

<sup>303</sup> Film que logró un enorme éxito en su exportación a los EEUU, motivando la puesta en marcha de una fórmula similar con el concurso del avisado productor Adolph Zukor, que realizó títulos como *The Count of Monte Cristo* (Colin Campbell, 1913) o *The Prisoner of Zenda* (Hugh Ford, Edwin S. Porter, 1913).

<sup>304</sup> También de este contexto productivo son algunas recreaciones biográficas de artista como *Un amour de Salvator Rosa* (Adolfo Re Riccardi, 1910) o *Leonardo da Vinci* (Guilia Cassini y Mario Corsi, 1919).

películas como *Gli ultimi giorni di Pompei* (Luigi Maggi, 1908), *Nerone* (Arrigo Frusta, 1909) o *Giulio Cesare* (Giovanni Pastrone, 1909), abrieron una senda que sería confirmada en el comienzo de la década siguiente con *Quo vadis* (Enrico Guazzoni, 1912) o *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), el mítico film con guión de Gabriele Annunzio, que alcanzó un sonado éxito internacional llamando poderosamente la atención de la que pronto se convertiría en la principal industria cinematográfica del mundo.

Parece claro por tanto, que la progresiva industrialización de la producción fílmica, basada en una política repetitiva de programas exitosos, se sitúa en el despliegue cada vez más estable del film histórico y biográfico. Es en ese sentido que resulta de especial interés el *Kostümfilme* desarrollado en Alemania entre los años 1920 y 1924, cine de representación histórica con importantes derivas al exotismo orientalista que, según Sánchez-Biosca, prefiguró en cierta medida algunas de las dinámicas genéricas adoptadas por la industria norteamericana en la década posterior [Sánchez-Biosca, 1990:174]. No es de extrañar, el contexto de producción en que fueron realizadas bajo el paraguas de la poderosa UFA, favoreció la producción seriada y la creación de ciclos como el histórico, con títulos como *Madame Du Barry* (1919) y *Anna Boleyn* (1920) de Ernst Lubitsch, *Danton* (Dimitri Buchowetzki, 1921) o *Carlos und Elisabeth* (Richard Oswald, 1924). Unos films que en el plano estilístico, junto al despliegue de suntuosos vestuarios, motivo del título del ciclo, se caracterizaron por la asimilación de los modelos teatrales ensayados en el *Deutsches Theater* por Max Reinhardt (al frente desde 1905 hasta 1933), consistentes en la frontalidad de los espacios, la evocación arquitectónica y el cuidado en la decoración ambiental.

## **6.2.- Configuración del género: años 30**

De todos modos, las experiencias que en las diversas geografías europeas estaban contribuyendo a la consolidación de un cine histórico, no permiten hablar



todavía de fórmula biográfica en términos de género<sup>305</sup>. Es necesario esperar hasta la década de los años 30 y la madurez del *studio system* norteamericano, para poder comprender el impacto de las dinámicas productivas en la implantación de las categorías genéricas, y su repercusión en la configuración del *biopic*. En efecto, el control oligopólico por parte de las grandes “sociedades cinematográficas”,<sup>306</sup> de los medios de producción, distribución y exhibición, junto a la adopción de estrategias productivas de otros sectores industriales (tendientes a la especialización y división laboral como los procedimientos de manufactura descentralizada probados por primera vez en los años 20 en la *General Motors Automobile Corporation*), resultaron a la postre decisivos en la dialéctica estandarización-diferenciación que gobernó la topografía cinematográfica de los años 30<sup>307</sup>.

---

<sup>305</sup>El valor de lo histórico en el *Kostümfilme* en realidad, quedaba reducido básicamente a un trasfondo lejano sobre el que se superponía una trama que giraba alrededor de las relaciones sentimentales de los personajes, mezcla engañosa de realismo convencional y “pintura de ciertas configuraciones psicológicas con completa desconsideración por los hechos dados” [Kracauer, 1985:58]. Curiosamente, las voces levantadas contra lo que consideraban como burdas falsificaciones históricas, contrastan con el entusiasmo con que fue recibido el *Kostümfilme* en Norteamérica por su elevado “realismo histórico”.

<sup>306</sup> Sociedades que integraban a las *majors* a la vez que controlaban todos los niveles de la cadena productiva, prestando especial atención a los de distribución y exhibición que recibían el grueso de las inversiones como anotara Gomery, “la principal fuente de poder de las grandes compañías de Hollywood no radicaba en la producción sino en las redes de distribución que poseían en todo el mundo, que les proporcionaban enormes ventajas en cuanto a los costes, y en los circuitos de exhibición, a través de los cuales tenían acceso directo a las taquillas” [Gomery, 1991:13].

<sup>307</sup> Douglas Gomery resumió a la perfección los procesos de producción del *studio system*: “por lo general, el proceso de producción empezaba con la decisión por parte de la compañía del número de películas necesarias para la temporada siguiente. Después, el presidente asignaba un presupuesto a los largometrajes (denominados de serie “A” o “B”, dependiendo de su coste) y los cortometrajes (incluyendo dibujos animados y noticiarios). Al mismo tiempo se entregaba a los ejecutivos de la costa oeste un programa de estrenos. Una vez tomadas estas decisiones, cosa que hacían siempre el presidente de la sociedad y sus empleados de la oficina de Nueva York, los empleados de Hollywood tenían relativa libertad para elegir la forma de realizar productos populares. Durante el proceso de producción eran constantes las conferencias y negociaciones sobre presupuestos, fechas de estrenos, salarios e inversiones entre las oficinas de Nueva York y las de Hollywood. La decisión final estaba en manos del jefe de operaciones, que estaba en Nueva York, no en Hollywood” [Gomery, 1991:27].

La mayoría de edad del modelo industrial encontró su rostro manifiesto en el inicio del sistema *equipo de producción* y la proliferación de los equipos de “producción por unidades”<sup>308</sup> [Staiger, 1997:357-359]. La idea, atribuida a David O. Selznick y Lewis Milestone como respuesta a los descensos de asistencia a las salas de 1926 y 1931<sup>309</sup>, consistía en que cada productor adjunto debía encargarse de la realización de seis o siete películas anuales como máximo. Una reordenación que, en el caso de Columbia, el primer estudio en poner en marcha la nueva organización en octubre de 1931, situó a Harry Cohn como vicepresidente a cargo de la producción y Sam Briskin, Jack Bachman, Ralph Block y J.K. McGuinness como productores adjuntos. Rápidamente, el modelo se impuso en el resto de *majors*, propiciando la gradual especialización de los estudios en géneros particulares a partir de fórmulas narrativas de incipiente éxito (obligados por imperativos económicos, los productores sólo tenían en consideración los resultados de las taquillas en las primeras semanas de exhibición). Si dichos ciclos funcionaban, eran “asimilados” por el resto de *majors* que introducían pequeñas variaciones con su “sello”, caso del ciclo de terror iniciado por la Universal<sup>310</sup>.

Conocida es la importancia de la empresa de los hermanos Warner en el fortalecimiento del fenómeno genérico en estos momentos, emblemáticos representantes de una política de producción barata y eficaz, basada en el

---

<sup>308</sup> Cediendo su lugar a principios de los 40 al *sistema equipo de conjunto* que perduró a lo largo de toda la década de los 50. El exhaustivo análisis de Janet Staiger a propósito de los modos de producción en la industria cinematográfica norteamericana, sigue siendo una referencia fundamental sobre el tema y el punto de partida de las siguientes reflexiones [Staiger, 1997].

<sup>309</sup> Unos descensos que habían generado la sensación de que la producción se encontraba excesivamente “estereotipada” a causa de que en el sistema de *productor central* (vigente desde 1914 hasta la segunda mitad de los años 20), un solo individuo debía supervisar y producir entre treinta y cincuenta películas al año.

<sup>310</sup> Si el género existía antes de los años 30, la *major* creó un nuevo ciclo basado en monstruos con *Drácula* (Tod Browning, 1930), *Frankenstein* (James Whale, 1931), o *The Mummy* (*La momia*, Karl Freund, 1932). Posteriormente, tras el probado éxito en taquilla de la fórmula, las otras *majors* se lanzaron a la realización de proyectos similares como la Paramount con *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1931) o la RKO con la celeberrima *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933).

aprovechamiento de la organización y jerarquización de los modos productivos (y humanos, según Gomery, la empresa familiar de los hermanos Warner “tuvo el equipo de gestión más estable entre las grandes sociedades de la era de los estudios” [Gomery, 1991:138]). Si, como se ha señalado habitualmente, la *major* desempeñó una labor decisiva en la aparición del cine de gánsters<sup>311</sup>, no es menos cierto que resultó también crucial en la consolidación del *biopic*. No en vano, Altman rastreó minuciosamente los orígenes del género precisamente a partir de *Disraeli* (Alfred E. Green, 1929), la producción de prestigio de la Warner sobre el escritor y político británico que alcanzó un éxito inesperado: obtuvo un premio de la Academia al mejor actor, se mantuvo seis meses en cartel en Nueva York y recorrió una triunfal carrera internacional con 1697 días consecutivos en cerca de 29.000 salas distintas y un total de más de 170 millones de espectadores [Altman, 2000:67].

Sin embargo, al margen de la imposibilidad de utilizar una terminología genérica inexistente en el vocabulario fílmico del momento, afirmar en la actualidad que *Disraeli* es el primer *biopic* de la historia, sería para Altman el típico error de cómo la crítica define habitualmente los géneros de manera retrospectiva; lo único que hizo la *major* cuando produjo el film, fue elegir un guión de probado éxito en la escena teatral a partir de la obra escrita por Louis Napoleon Parker en 1911, recurriendo para ello a una de las grandes figuras del momento, George Arliss. Es más, el éxito de la cinta no radicó en la narrativa biográfica sino en una temática centrada en la historia británica, “sus intrigas políticas y luchas internacionales; en un segundo plano, la obra prestaba atención a temas financieros, al mundo judío y al arte de la oratoria y en última instancia, también se tenía en cuenta a su director, Alfred E. Green y al origen teatral de la cinta” [Altman, 2000:67]. Fue a partir de esta *lectura* del film, que el estudio puso a trabajar a sus dos estrellas inglesas en nómina (Arliss y John Barrymore) bajo las órdenes nuevamente de Green en producciones de marcado tono “británico”, caso de *The Green Goddess* (Alfred E. Green, 1930, sobre la historia de un potentado indio que retiene a un grupo de prisioneros británicos) y *The Man from*

---

<sup>311</sup> Con títulos tan emblemáticos como *Little Caesar* (*Hampa Dorada*, Mervyn LeRoy, 1931), *Public Enemy* (*El enemigo público*, William Wellman, 1931) o *Scarface* (*Scarface, el terror del hampa*, Howard Hawks, 1932).

*Blankey's* (Alfred E. Green, 1930), películas procedentes también de los escenarios teatrales, que dieron buenos resultados en taquilla en las primeras semanas de exhibición en Nueva York y en Los Ángeles. Una situación que no se repitió con *Sweet Kitty Bellairs* (Alfred E. Green, 1930); el fracaso de la producción basada en la vida de una heroína musical británica del s. XVIII, motivó que el estudio abandonara la vía musical concentrándose en los ambientes políticos y financieros, caso de *Old English* (Alfred E. Green, 1930, que obtuvo las cifras iniciales más altas de todas las producciones de la Warner de 1930) y *The Millionaire* (John Adolphi, 1931), película cuyo éxito propició la fructífera colaboración de Adolphi y Arliss a lo largo de ocho producciones. Entre las más importantes destacan *Alexander Hamilton* (1931), centrada en las relaciones sentimentales del político, escritor y fundador del primer partido de la historia de los Estados Unidos, y *Voltaire* (1933), publicitada significativamente como “los *Affaires* de Voltaire” en un intento de capitalizar la tendencia sentimental iniciada por la anterior.

En 1933 Zanuck, que había sido el responsable de producción desde 1931, abandonó la Warner para fundar la 20th Century Pictures, arrastrando consigo al prestigioso actor para que protagonizase una serie de películas sobre la vida de extranjeros famosos. Ansioso por lanzar la nueva compañía con una serie de prestigio, situó a Arliss al frente de films como *The House of Rothschild* (Alfred L. Werker, 1934) y *Cardinal Richelieu* (Rowland V. Lee, 1935)<sup>312</sup>, a la vez que otros actores del estudio protagonizaban películas más o menos biográficas como la ya citada *The Affairs of Cellini*, *The Mighty Barnum* (Walter Lang, 1934) o *Clive of India* (Richard Boleslawski, 1935). Posteriormente, con la fusión de la 20th Century y la Fox, Zanuck fue nombrado vicepresidente encargado de la producción, situando a Kenneth Macgowan al frente de las biografías históricas; comienzo de una fructífera colaboración no exenta de conflictos como *Lloyds of London* y *Suez* (Allan Dwan, 1938), a la que se sumaron *Five of a Kind* (Herbert I. Leeds, 1938), *The Story of*

---

<sup>312</sup> En medio, también protagonizó en Inglaterra una revisión biográfica del duque de Wellington en *The Iron Duke* (Victor Saville, 1935) bajo producción de la Gaumont British Picture Corporation.

*Graham Bell* (Irving Cummings, 1939), *Jesse James* (1939) y *Young Mr. Lincoln* (John Ford, 1939).

Así pues, lejos de considerar *Disraeli* como el primer *biopic*, *actitud arqueológica* que agota su labor en la localización del primer *film-origen* del género, es preferible datar la estabilización discursiva del género en su fecunda *polinización* genérica durante la segunda mitad de la década. A la vitalidad de la Warner y la 20th Century Fox, hay que añadir las películas producidas en esos mismos años por la MGM, caso de *The Barretts of Wimpole Street* (*Las vírgenes de Wimpole Street*, Sidney Franklin, 1934, basada en la relación entre los poetas Elizabeth Barrett y Robert Browning), *Viva Villa!* (Jack Conway, 1934), *Parnell* (John M. Stahl, 1937) o *Marie Antoinette* (W. S. Van Dyke, 1938); las realizadas por la RKO como *Annie Oackley* (George Stevens, 1935), *Daniel Boone* (David Howard, 1936) o *Mary of Scotland* (John Ford, 1936) o, incluso, la Paramount, que produjo *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934) y ya un poco más tarde, *Geronimo* (Paul Sloane, 1939).

De todas formas, la Warner se siguió manteniendo como la columna vertebral del género, principal responsable de la popularización del *biopic*<sup>313</sup>. Sin encogerse con la salida de Zanuck y Arliss, continuó la senda biográfica tras colocar a Hal B. Wallis como principal ejecutivo de producción. Wallis, que continuó el sistema de producción por unidades, trabajaba en 1937 con seis productores adjuntos especializados; mientras que Lou Edelman se encargaba de las películas de “titulares” basadas en acontecimientos recogidos por los periódicos (cuya paternidad parece haber sido de Zanuck), Henry Blanke se concentró en films biográficos junto al director William Dieterle, el director de fotografía Tony Gaudio y el actor Paul Muni, auténticos artífices de la notoriedad del género. Dieterle, que había estudiado en su Alemania natal con el director de teatro Max Reinhardt (influenciado por la estética del *Kostümfilme*, llegó a dirigir e interpretar un film sobre “el rey loco” Ludwig II en 1930, *Ludwig II, König von Bayern*), emigró ese mismo año al continente americano donde comenzó a trabajar en la Warner, al principio dirigiendo las versiones alemanas

---

<sup>313</sup> La respetabilidad alcanzada por el género en estos momentos queda demostrada en el hecho de que las dos películas que obtuvieron el Oscar en 1936 y 1937, estaban basadas en personajes reales, *The Great Ziegfeld* (Robert Z. Leonard, 1936) y *The life of Emile Zola* respectivamente.

de la *major* (bajo la dirección de Blanke), posteriormente películas de serie “B” entre 1931 y 1934, hasta dirigir su primera producción de serie “A”, *Madame Bu Barry* (1934), próxima al terreno biográfico. Su éxito definitivo sin embargo llegó con la realización de *The Story of Louis Pasteur* (1936), película que a pesar de no contar con el entusiasmo de Jack Warner (poco convencido de las posibilidades comerciales del film impuso a Blanke un presupuesto de 260.000 dólares frente al millón que solían costar otras películas de la *major*) alcanzó un gran éxito en taquilla situándose en la lista de los Top Money Making Films de 1935/36. Además, junto a la nominación a la mejor película, logró tres Oscars de la Academia: Paul Muni por su interpretación (fue también la primera estatuilla a la mejor interpretación principal que conseguía el estudio), por la mejor historia original y por el escenario.

Animados por el inesperado triunfo, el estudio realizó rápidamente *The White Angel* (1936) sobre la enfermera Florence Nightingale (considerada la madre de la enfermería moderna), aceptando casi a la par un proyecto sobre el papel de Emile Zola en el *affaire Dreyfus*<sup>314</sup>. Aunque Wallis asesoraba personalmente esta última, era supervisado por Henry Blanke, y a pesar de contar con el doble de presupuesto que el film sobre Pasteur, se encontraba muy lejos todavía de otras producciones del estudio como *Captain Blood*, Michel Curtiz, 1935 o *Anthony Adverse*, Mervin LeRoy, 1936). Los constantes tropiezos de Wallis y Blanke a lo largo de toda la producción ponen de manifiesto dos maneras de entender el género, discutiendo a propósito del maquillaje de Muni (Wallis quería que se reconociera al actor, Blanke era partidario de una mayor semejanza con el modelo), por la distribución de los actores (Wallis quería a Josephine Hutchinson para el papel de la mujer de Zola; Blanke objetaba que ya había actuado como esposa de Pasteur), por los decorados (cuando Wallis rechazó contratar a un decorador exterior para garantizar una mayor autenticidad, Blanke amenazó con

---

<sup>314</sup> Que todo discurso se construye a partir de otros precedentes que le sirven de guía, resulta evidente cuando se comparan las dos producciones: *The Life of Emile Zola* fue deliberadamente concebida de la misma manera que su predecesora, y publicitada como tal (“Pasteur combatía las bacterias, Zola se opuso a las mentiras..., como Pasteur, que tuvo que hacer frente a numerosos obstáculos, Zola tuvo que sufrir la calumnia, la prisión, el exilio y la deportación”. Citado en [Coursodon, 1991:105].

dimitir) e, incluso, por el rodaje; Wallis quería que se añadieran planos de la reacción del público en la defensa de Zola a lo que Blanke se negó arguyendo razones artísticas y económicas (por el contrario, fue Blanke quien exigió que se rehicieran las escenas entre Zola y Cézanne al considerar que el actor que encarnaba a éste último resultaba “mediocre”).

A pesar de las desavenencias y el mal ambiente de producción, el éxito fue rotundo y convirtió a *The Life of Emile Zola* en la película más prestigiosa del estudio en la década, recibiendo los elogios de la crítica (la sociedad de críticos de Nueva York la consagró como el mejor film del año y a Muni como el mejor actor), y compitiendo en ocho categorías de los Oscars (aunque sólo consiguió tres, de entre los que destacaba el de mejor película, logrado por primera vez por el estudio). Como no podía ser menos, el nuevo triunfo alentó al equipo Wallis-Blanke-Dieterle a embarcarse en la ambiciosa superproducción *Juarez* en 1939, proyecto extremadamente complejo que resultó un gran fracaso comercial; aparentemente, el paso del ámbito científico a la intriga política en torno al indio “sencillo salido del pueblo” que derrocó al emperador impuesto por Napoleón III en México, no despertó el interés de sus vecinos del norte. Sea como fuere, el fiasco de *Juarez* puede ser visto como el inicio de la decadencia del ciclo biográfico de la Warner, cuyos síntomas de agotamiento se dejaron sentir en *Dr. Ehrlich's Magic Bullet* (1940), claro ejemplo de *biopic* contaminado de la propuesta de historias inspiradas en la actualidad (con Edward G. Robinson en papel principal, el film relata la historia del científico que descubrió la vacuna contra la sífilis<sup>315</sup>), y la última de las recreaciones vitales de la Warner, *A Dispatch from Reuter's* (1941, repitiendo con Robinson), acerca del empresario y fundador de la famosa agencia internacional de noticias, Paul Julius Reuter.

---

<sup>315</sup> Entre 1937 y 1939, tras la voz de alarma del ministro de Sanidad, la devastación provocada por la sífilis la había convertido en una preocupación nacional. Sin embargo el tema era extremadamente delicado: cualquier alusión a las enfermedades venéreas estaba en principio prohibida por el Código Hays. Para poder llevar a cabo la realización del film, Wallis escribió al presidente de la MPPDA asegurando que no habría ninguna referencia al sífilis ni a la higiene sexual en la publicidad.

Un aspecto a tener en cuenta en estas producciones, y que un análisis sólo atento a las prácticas industriales pasa por alto, consiste en el desplazamiento operado en la *anotación* biográfica respecto a la década anterior. En efecto, con la consolidación del género en el contexto norteamericano y a pesar de la pervivencia de algunos films sobre personajes de la realeza, el interés espectadorial durante los años 30 se vuelve hacia los grandes estadistas (políticos, líderes, etc.) y científicos. Una modulación que alcanza pleno sentido ideológico si se compara con las conclusiones aportadas por Leo Lowenthal en su exhaustivo trabajo sobre las revistas populares norteamericanas en la primera mitad del s. XX (momento de eclosión de un nuevo modelo periodístico surgido de las necesidades de la incipiente sociedad de masas). Al verificar el imparable aumento de las secciones biográficas (que lograron su cima tras la II Guerra Mundial)<sup>316</sup>, Lowenthal constató el progresivo desinterés por las figuras políticas y personajes del mundo de los negocios y la industria (que definió como “ídolos de la producción”), en detrimento de aquellos *Grandes Hombres* procedentes del mundo del espectáculo y del deporte (“ídolos del consumo”), convertidos en el estereotipo hegemónico desde la segunda mitad de la década de los 40 hasta la actualidad. Una configuración que puede ser extrapolada al ámbito fílmico según Custen que confirmó, apoyándose en la investigación del sociólogo, una evolución similar en el terreno cinematográfico, dividiendo la producción de *biopics* durante el *studio system* en dos grandes periodos separados por la Segunda Guerra Mundial; si en el primero (1927-1940), dominado conjuntamente por la Warners, la Fox, y la MGM, destacaron los personajes pertenecientes a la realeza o la elite política y empresarial, en el segundo (1941-1960), dominado básicamente por la Fox, lo hicieron los deportistas y sobre todo los *entertainers*: actrices, músicos y, en general, personajes del espectáculo.

Estas relevantes modulaciones espectadoriales, así como la consolidación del género en los años 30, podrían ser explicadas parcialmente atendiendo al convulso y complejo contexto histórico de la Norteamérica *post-crack*. De hecho, como planteó

---

<sup>316</sup> Sólo en 1941, *The Saturday Post* y *Collier's* recogieron 125 reseñas biográficas, casi tantas (177) como habían aparecido en las dos publicaciones en el periodo comprendido entre 1901 y 1914.



Guiliana Muscio, parece claro que el *New Deal* impulsado por la administración Roosevelt tras su llegada al poder en 1932, determinó la cinematografía del periodo hasta el punto de que se puede lanzar “la hipótesis de que existe una homología entre el cine clásico hollywoodiense y el *New Deal*, sobre todo desde el punto de vista de su función ideológica, ya que ambos tratan de lograr la estabilización social y la articulación de un nuevo americanismo” [Muscio, 1996:15]. En efecto, las conocidas reformas no tuvieron lugar sólo en el plano socio-económico sino también en la constitución de un proyecto ideológico y político que promoviera la recomposición identitaria de una nación aterrorizada, incapaz de entender cómo la economía capitalista más potente del mundo se derrumbó el *martes negro* y el paro, el hambre y la escasez, sumían al país en una crisis sin precedentes. En ese sentido, el mensaje newdealista encontró en el medio cinematográfico un extraordinario vehículo “transmisor” del nuevo espíritu refundador (convertidas en un modo barato de evasión, las salas de cines se llenaron en los años posteriores al *crack*), participando activamente en la construcción de un nuevo perfil nacionalista que confirmaba desde el punto de vista general, “el individualismo, el pragmatismo y la propia iniciativa –es decir, las bases ideológicas del sistema americano incluso en los años más oscuros de la Gran Depresión-” [Muscio, 1996:30].

No es de extrañar por tanto la revalorización en estos momentos de cierto realismo fílmico e interés por lo social (que cristalizó en el cine de gánsters), o la consolidación del *biopic*, dos caras (una, económica, y otra, identitaria) de una misma situación adversa<sup>317</sup>. Es por ello que parece razonable afirmar que un género levantado

---

<sup>317</sup> Tampoco debe sorprender que la Warner, vinculada activamente con la causa newdealista (los hermanos Warner participaron activamente en la campaña electoral de Roosevelt), desempeñara una función decisiva en la consolidación de las dos corrientes. El espíritu “demócrata” de la *major* se puede corroborar tanto en la cantidad de *biopics* que produjo durante todo el *studio system* (61 de un total de 1.371 películas; es decir, el 4,44% de su producción, seguido de cerca por la Fox con un 4,32%) como en el tipo de producción, basadas en muchas ocasiones en personajes aparentemente comunes que alcanzaban el éxito después de muchos esfuerzos como en las ejemplares *Sergeant York* (Howard Hawks, 1941) o *Pride of the Marines* (*El orgullo de los marines*, 1945), dos de sus dos relevantes aportaciones a la causa patriótica durante el conflicto bélico.

sobre la centralidad motora de un protagonista que logra el triunfo social a través del esfuerzo individual, el sacrificio y el enfrentamiento contra poderosas fuerzas impersonales (ya sean las convenciones sociales o los abusos de un sistema injusto), resultara atractivo tanto al proyecto regeneracionista encabezado por Franklin Delano Roosevelt como a una ciudadanía profundamente desamparada. Es la hora de un relato biográfico donde la heroicidad del *Gran Hombre* abraza un programa narrativo que desemboque manifiestamente en la conjunción. Es el momento de la elite política y empresarial<sup>318</sup>, así como de aquellos científicos que hacen avanzar el mundo hacia un futuro próspero y sin conflictos (además de los ya citados, destaca el significativo díptico *Young Tom Edison* y *Edison, the man, Edison, el hombre*, Clarence Brown, 1940, films que aúnan ejemplarmente los dos roles, empresario y científico). Es el turno, en definitiva, de un héroe victorioso y triunfal como adelanta el texto que abre *Young Tom Edison*: “ésta es una historia de valor. El valor y el triunfo de un joven típico Americano”.

### **6.2.1.- De Rembrandt a Rembrandt.**

¿Dónde encajaba el artista plástico en este efervescente proceso de rehabilitación del individuo? En ningún sitio desde luego. Como ya se ha expuesto, su figura no formaba parte de la conciencia social como símbolo de redención o positiva aportación a la comunidad, sino más bien lo contrario, afín a los valores de la bohemia

---

<sup>318</sup> Para Llinàs y Maqua, la necesidad de abastecer el mercado cinematográfico interior (debido a la recesión de la demanda exterior por la guerra) y la necesidad de convencer al pueblo norteamericano de su intervención en ella, sumado a la mitología empresarial norteamericana (los héroes norteamericanos se “hallan escandalosamente ligados al capital”), son los responsables de que en la década de los años 40, Hollywood empiece a poner en escena “numerosas biografías entusiastas de americanos ilustres o populares del s. XIX y principios del XX generalmente relacionados con las ‘finanzas’ (...). Los desbordantes y optimistas periplos sociales de toda una mitología de celebridades americanas, las apologías de la economía liberal, la conquistas heroicas de los pioneros del ‘far west’ (constructores o ancestros de los constructores del Capitalismo Yanqui), invaden el mercado cinematográfico interior” [Llinàs, 1976:15-16].

parisina y unos atributos adyacentes (alcohol, marginalidad, autodestrucción, etc.) que resultan en todo caso idóneos para un relato de corte disjuntivo (es precisamente la melodramatización de la década de los 50 la que abrirá las puertas a la recreación vital del artista malogrado). El fracaso comercial de la británica *Rembrandt* (1936)<sup>319</sup>, expone de manera rotunda el rechazo del público por un sujeto caracterizado por la disjunción de su programa narrativo a pesar de que la posición actancial *Sujeto del pintor*, la imbricación *star*-personaje<sup>320</sup>, la saturación referencial del universo recreado (tanto en el plano espacio-temporal como figurativo<sup>321</sup>), o el enfrentamiento sujeto/comunidad<sup>322</sup>, manifiestan la participación del film en el género en las mismas condiciones que los grandes éxitos del momento.

Es en la tematización del “ascenso social”, y la inversión operada en la conclusión narrativa, donde mejor se puede rastrear la similitud del proyecto de Korda con los *biopics* del periodo. El asunto, que parece quedar mejor especificado con la noción de /reconocimiento/<sup>323</sup>, eje que se despliega en la categoría fortuna/miseria (y

---

<sup>319</sup> Con unos costes de producción de 138.945 libras, en abril de 1937 solo había recaudado 36.141 libras [Walker, 1993:25], debacle que impidió al director abordar el acariciado proyecto de un ciclo de recreaciones de artistas plásticos entre los que se encontraba Van Gogh.

<sup>320</sup> El actor que encarnó a Rembrandt era Charles Laughton, al que Alexander Korda había dirigido anteriormente en otro *biopic* de gran éxito en los EEUU, *The Private Life of Henry VIII, La vida privada de Enrique VIII*, (1933).

<sup>321</sup> En ese sentido, la caracterización de los personajes (tal es la función de los primeros planos de Laughton con el turbante y las reconocidas vestimentas de sus autorretratos), los exuberantes bodegones que aderezan las reuniones hogareñas o la minuciosa recreación de la bulliciosa y próspera Ámsterdam en el único escenario abierto, inciden en la profusión de aquellos detalles *inaprensibles para el análisis funcional*.

<sup>322</sup> Llevado aquí al extremo: no es rechazado únicamente por el filisteo sino también por la clase campesina que lo repudia por su altanería y modales distinguidos; exterioridad presente también en *Basquiat* donde el haitiano es repudiado por su mejor amigo al no lo reconocerlo ya como uno de los suyos.

<sup>323</sup> El “ascenso social” resulta excesivamente dependiente del valor sintáctico. De hecho, su oposición al recorrido “descenso social” revela que no es más que uno de los dos términos-objetos de un semema tipo *posición social*, sinónimo en cierto modo de *reconocimiento* tal como se utiliza aquí. Es preferible de todos modos este último por una sencilla cuestión: por las peculiaridades del universo identitario artístico, la *posición social* deseada por el artista no es tanto la que otorga la riqueza económica que rige el sistema del burgués como el éxito y reconocimiento de su valía

sus pares homólogos, éxito/fracaso, posesión/carencia, fortuna/miseria, etc.), define con claridad *Rembrandt* como se encarga de anticipar ese privilegiado “punto de arranque de la narración clásica” que es la cabecera [Bordwell, 1997:27]:

“en el s. XVIII Holanda era una potencia mundial, sus barcos transportaban tesoros desde Ámsterdam al resto del mundo. Pero su mayor gloria fue el hijo de un molinero de Leiden, Rembrandt Van Rijn, el pintor más grande que jamás haya vivido. Murió en la oscuridad, sus pertenencias no valían más que unos cuantos chelines. Hoy, ningún millonario podría pagar el precio de la obra de Rembrandt, caso de ponerse en venta”<sup>324</sup>.

Al margen de su valor referencial<sup>325</sup>, el párrafo exhibe de manera concisa pero manifiesta la categoría posesión/carencia, recubierta con los calificativos “potencia mundial” y “tesoros”, como términos opuestos a “oscuridad” o “no valían más que unos cuantos chelines”<sup>326</sup>. De igual modo, la expansión sintáctica de la categoría, expone el que va a ser el recorrido narrativo (vital) del personaje a partir de las cuatro posiciones posibles del eje: carencia, no-carencia, posesión, no-posesión. En ese sentido *Rembrandt*, que es *hijo de un molinero de Leiden*, procede de una familia

---

estética. De hecho, Rembrandt da numerosas muestras de desinterés por el valor monetario como se escenifica ejemplarmente en la primera escena donde compra indiscriminadamente todo lo que se pone a su alcance (los vendedores ambulantes, conocedores de su desapego material, no dudan en hinchar los precios de sus productos).

<sup>324</sup> “In the seventeenth century Holland was a world power, her ships carried treasure to Amsterdam from all parts of the earth. But her proudest glory was the son of a miller from Leyden, Rembrandt Van Rijn, the greatest painter that has ever lived. He died in obscurity, his belongings worth no more than a few shillings. Today no millionaire is worth the money the works of Rembrandt would realise, if ever offered for sale”.

<sup>325</sup> En efecto, otra importante función de la cabecera consiste en afianzar el anclaje referencial del discurso. La inserción de dibujos y grabados que alternan paisajes, escenas bíblicas y famosos autorretratos del artista en el fondo, la aparición del título-nombre con un marcado carácter gráfico, huella metonímica del *Gran Hombre*, o los datos aportados por el canónico texto introductor, apuntalan decisivamente el *hacer crear* del film. Un modelo que por otro lado, y con algunas variaciones, se prolonga hasta la actualidad.

<sup>326</sup> La última frase de la cabecera lógicamente, asume la función de demostrar lo *falso* de la escasa valía (hoy nadie puede pagar el precio de lo que valen esas obras).

humilde y un entorno pobre (y por tanto *carece*, como se encarga de exponer *indicialmente* la frugal cena que recibe en su visita al hogar paterno). Sin embargo, en virtud de sus dotes artísticas (*no carece*, posición que permanece implícita en el texto) se convierte en el *pintor más grande que jamás haya vivido*, haciéndose rico y reconocido (*posee*). No obstante, muere en la completa oscuridad con apenas unos chelines (*no posee*, pero es una carencia que a diferencia del punto de partida adopta la forma de *pérdida*; esto es, ahora no tiene lo que *antes* tenía).

Pero si el texto expone de manera concentrada el trayecto vital del pintor (de la carencia a la posesión, y de ésta nuevamente a la carencia), el relato se encarga de mostrar únicamente el recorrido descendente del protagonista, elección que es discursiva en sentido fuerte, manifestando una inversión respecto al recorrido de los *Grandes Hombres* de los *biopics* del periodo, que pasa invariablemente de la carencia a la posesión. Elidiendo los años de aprendizaje bajo la atenta mirada del pintor Jacob van Swanenberg así como su llegada a Ámsterdam, ciudad en la que pronto comenzó a despuntar por encima del resto de los pintores (iniciando además una feliz vida de casado con Saskia van Uylenburch), *Rembrandt* arranca en 1641 con el artista en la cumbre de su éxito, posición confirmada por la primera escena en la tienda de materiales<sup>327</sup>. La entrada del protagonista en el local (primero de los personajes en aparecer en escena, encuadrado por el marco de la puerta), es saludada por otros dos compradores que van a propiciar una conversación de marcada función *indicial*. Uno de ellos, doctor, le inquiriere acerca del estado de su esposa enferma, a lo que Rembrandt responde contrariado que se encuentra perfectamente<sup>328</sup>, mientras que el otro, honorable ciudadano, le conmina a aceptar el encargo de la guardia real, recibiendo una negativa por respuesta. Mientras charla, el pintor está comprando todo lo que se pone a su alcance; además de los pigmentos y materiales más caros, adquiere

---

<sup>327</sup> Lugar utilizado posteriormente para escenificar el declive del personaje; si al principio es tratado como merece un cliente de su categoría, al final es expulsado de ella por las deudas contraídas.

<sup>328</sup> El carácter absorto y distraído del pintor, es clausurado en la siguiente escena que muestra, por corte, a la convaleciente y debilitada Saskia postrada en la cama, que acoge al hijo entre sus brazos.

un enorme ramo de flores para su esposa y un collar de escaso valor que compra a un precio excesivo (conocedores de su voracidad consumidora, los distintos vendedores se acercan a él zalameramente), adquisición que motiva finalmente su aceptación del encargo.

Esta inicial presentación del *Gran Hombre* como un personaje poderoso, es sólo el punto de inflexión a partir del cual comienza una caída en picado, fruto a partes iguales de una mala gestión económica y de las intrigas de sus oponentes, cóctel explosivo que termina con su ruina económica y la soledad, malviviendo al final de sus días en el sótano de su casa y alimentándose de unos míseros arenques ahumados gracias al dinero que le ofrece su único amigo. Sin embargo, el trayecto descendente de Rembrandt es un recorrido que se sitúa en el plano pragmático, no cognoscitivo. No en vano, teniendo en cuenta el sistema de autocomprensión artística y su confrontación con los valores que definen al burgués (emplazados únicamente en el nivel pragmático como expone el característico “tanto tienes tanto vales”), el film recurre a una escena que confirma que el eje /reconocimiento/ se sitúa en otro lugar que en el meramente económico<sup>329</sup>. Tal es la función que desempeña el discurso de clausura del protagonista ya anciano en el que, recurriendo a la conocida cita del Eclesiastés, “vanidad de vanidades, todo es vanidad” (*vanitas vanitatum omnia vanitas*), alerta sobre la evanescencia de los placeres mundanos a una pandilla de jóvenes pintores exultantes que desean celebrar la venta de un cuadro por uno de ellos.

La comparación del film de Korda con la germana *Rembrandt* (Hans Steinhoff, 1942) producida en plena Guerra Mundial, puede resultar útil en la comprensión del uso y circulación de los discursos, identitarios en este caso, en contextos sociopolíticos diferentes. En ese sentido, llama la atención que a pesar de las pequeñas divergencias que muestran los dos films en el nivel superficial<sup>330</sup>, no se ven afectadas las dos

---

<sup>329</sup> La posesión económica presenta un marcado valor disfórico en el film, tematizado bajo la figura de la *avaricia* que define al filisteo (de la que hacen gala los prestamistas), frente al desprendimiento de Rembrandt, siempre dispuesto a comprar regalos y joyas para su amada Saskia.

<sup>330</sup> La segunda por ejemplo, comienza con la boda del pintor con Saskia, presenta algunos personajes inexistentes en la anterior, o redistribuye algunos roles actanciales como el de

nucleicas categorías sujeto/comunidad y fortuna/miseria que vertebran la historia de vida del holandés. De hecho, la alemana utiliza una planificación muy similar repitiendo incluso algunas escenas emblemáticas como el enfrentamiento con los *gentiles hombres* a propósito de *La ronda nocturna*, el viaje al hogar paterno, el despojamiento de sus pertenencias mientras pinta a Hendrikje (que al igual que en la anterior se cuelga una joya al cuello evitando su pérdida), o la visita de los acreedores al negocio que han abierto burlando las leyes (Rembrandt trabaja a sueldo de su pareja, no están casados, por lo que sus pinturas pasan a ser de la empresa).

De todas formas, el film de Steinhoff presenta la ventaja de exhibir de manera más efectiva sus bases temáticas y narrativas; además de que el antagonismo entre las dos posiciones del pintor se escenifica de manera expansiva (la época dichosa y boyante durante su matrimonio con Saskia ocupa más metraje que en la británica contrastando especularmente con la indigencia de sus últimos días), los roles *no-sujeto* y *no-comunidad* se encuentran claramente definidos en las figuras del engréido pintor Ulrico Fischer y Jan Sixl. El primero se muestra envidioso con el maestro por haber sido elegido para pintar al Gremio (estaba convencido de que se lo darían a él y no a ese “pintorcillo sobreestimado” del que no se sabrá nada en menos de cinco años<sup>331</sup>), mientras que el segundo, que es presentado como uno de los ciudadanos más ricos de Holanda, dueño de numerosos negocios y una flota inmejorable, reconoce rápidamente el genio del pintor y es su amigo sincero hasta el punto de comprar los cuantiosos pagarés que adeuda con tal de evitar su descalabro. Sólo al final, acuciado por las millonarias pérdidas de sus últimas transacciones, tendrá que deshacerse de ellos, situación que aprovechan rápidamente los acreedores, de mirada torba, cejas

---

*Oponente* que es soportado, además de por los miembros del Gremio, por la familia de Saskia (un pausado *travelling* recorre los rostros enojados de los familiares mientras se escucha la última voluntad de la difunta en que tutela y bienes pasan a manos íntegramente del pintor).

<sup>331</sup> En otra escena, que lo sitúa bajo el signo de lo ilusorio, verbaliza que prefiere vender bien a ser un gran artista muerto de hambre. Sólo al final, ante la codicia desmedida de los usureros, invertirá su posición actancial situándose del lado del protagonista.

prominentes y nariz marcadamente aguileña<sup>332</sup>, para embargar sus bienes y venderlos en la fraudulenta subasta.

Esta eficacia temática, tiene mucho que ver con una elaborada organización de los procedimientos figurativos que la aleja decididamente del film de Korda; la ilusión referencial buscada insistentemente por el primer *Rembrandt*, es contrarrestada en el segundo por una notable simbolización de los conflictos en el plano visual. La presencia en la dirección artística del mítico decorador de *Das Kabinett des Doktor Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*, Robert Wiene, 1920), Walter Röhrig, es un claro indicio de la concepción plástica de la germana, cuya escenografía se inclina por la visualización del drama antes que por el pictoricismo espacial, haciendo uso de los códigos expresionistas lumínicos desde los que se construye el antagonismo luz/sombra (la amenazadora Geertje aparece siempre bajo el contraste y la oscuridad frente a la luminosidad de las otras dos mujeres del pintor). Es probable que la repetida escena del juicio a Hendrijcke (desplazamiento del típico *public trial* a que es sometido el protagonista<sup>333</sup>), sea el ejemplo que mejor ilustre las divergencias expresivas de los dos discursos sobre un fondo temático similar. Así, lo que apenas se intuye en la primera (el tribunal se sitúa en un lugar más alto que la encausada, las anchas alas de sus sombreros mantienen en penumbra sus miradas acusadoras, el enrejado de la ventana enmarca la figura de la acusada), alcanza cotas de alta estilización en la segunda desde el comienzo de la escena: fundido sobre el rostro de los funcionarios que portan la desagradable citación, aparece la pequeña figura de Hendrijk “encerrada” en una burbuja de luz, al fondo pero de frente, mientras que el tribunal se esparce de espaldas por la zona inferior de la composición en penumbra (estableciendo una isotopía figurativa con el anterior enfrentamiento compositivo de Rembrandt con los *gentiles hombres*). El plano/contraplano con que se construye la

---

<sup>332</sup> No parece casual desde luego la caricaturización judía de los culpables del despojamiento a que es sometido Rembrandt.

<sup>333</sup> Que se juzga de todos modos al pintor, queda claro con la exposición de uno de los miembros del tribunal de la británica: “¿Porqué aquello que está vedado a nosotros, ciudadanos honrados y honorables, debería ser permitido a un pintor de vida disoluta?, ¿porqué debería él vivir en pecado con su concubina si nosotros estamos vinculados con las reglas y las enseñanzas de la Iglesia? No!. Aquí hay que dar inmediatamente ejemplo; la oveja negra debe ser escarmentada”.



acusación y la defensa en un manifiesto picado/contrapicado, mantiene a los miembros del tribunal a distancia mientras se acerca progresivamente a la figura y rostro de una doliente Hendrikk que proclama su amor por el pintor. La definitiva condena de excomuni3n es remarcada por un vigoroso *zoom* hasta el iluminado rostro del juez que da paso de nuevo, por corte, a la figura de la joven encerrada en la burbuja lum3nica [Figs. 54-55].

### 6.3.- la melodramatizaci3n del subg3nero: a3os 50.

El desinter3s de la industria por el subg3nero en los primeros compases del *biopic* contrasta con su desarrollo durante la eclosi3n del g3nero en los a3os 50, punto de inflexi3n en la cartograf3a cinematogr3fica. En efecto, final de una era y comienzo de otra, la d3cada signific3 un “esplendoroso canto del cisne” para algunas de las categor3as tradicionales [Gubern, 1996:70], y el “reciclaje” de otras mediante la promiscuidad (caso de *The African queen, La reina de 3frica*, John Huston, 1952, pr3stina confluencia de los g3neros de aventuras, comedia y cine b3lico) o la *reflexividad*, compleja noci3n que pretende sintetizar el distanciamiento operado por algunos g3neros respecto a sus principales rasgos cl3sicos, as3 como una cierta “p3rdida de inocencia” que el *superwestern* descrito por Bazin<sup>334</sup>, hab3a ya anticipado tras la II Guerra Mundial<sup>335</sup>. S3ntomas de cualquier modo de la inminente crisis del discurso f3lmico cl3sico, conceptos como *reflexividad*, *autoconciencia* o

---

<sup>334</sup> “Digamos que el *superwestern* es un western que se avergüenza de no ser m3s que 3l mismo, e intenta justificar su existencia con un inter3s suplementario: de orden est3tico, sociol3gico, moral, psicol3gico, pol3tico, er3tico..., en pocas palabras, por alg3n valor extr3nseco al g3nero y que se supone capaz de enriquecerle” [Bazin, 2000:257].

<sup>335</sup> L3gicamente el *biopic* no fue inmune a estas tendencias, mostr3ndose especialmente proclive a la mixtura con otros g3neros como el western (*Annie Get your Gun, Calamity Jane, Left Handed Gun*) o el musical (*The Great Caruso, The Glenn Miller Story, Deep in My Heart Interrupted Melody* o *Love me or Leave me*, cruce gen3rico al que hay que a3adir una manifiesta conexi3n con el cine de gangsters).

*manierismo*<sup>336</sup>, parecen explicarse mejor si se atiende a la acentuada estilización expresiva de ciertas formas del periodo, y la germinación de propuestas de reconocidos cineastas como Vincent Minelli, Joseph Mankiewicz, Douglas Sirk o Alfred Hitchcock que, sin salir del marco productivo genérico y mediante un desplazamiento de la supremacía de la narración hacia los valores formales de la representación, plantearon la deconstrucción del relato clásico en favor de un universo ambiguo y distante en el que la mirada, seducida, quedaba “atrapada en los pliegues de la representación” [González Requena, 2006:567].

Román Gubern ha sugerido que el desembarco del artista plástico en la pantalla en este contexto, parece estar motivado en gran medida por la generalización del color en la década [Gubern, 1996:69]. Y es que parece evidente que los denodados esfuerzos de la industria por atraer de nuevo a las salas al público tras el descenso que siguió a la finalización de la contienda bélica<sup>337</sup>, afectaron al profundo replanteamiento industrial y textual hollywoodiense que, apoyado en la consolidación de innovaciones tecnológicas como el cinemascope y el color, desembocaron en la generalizada

---

<sup>336</sup> “Por oposición a lo que sucedía en el cine clásico, donde el trabajo de la representación estaba enteramente subordinado al orden semántico configurado por el relato simbólico, en el cine manierista el trabajo de la representación –de la puesta en escena, del montaje y la escenografía- se configura de manera autónoma –implícitamente antagónica y por eso, finalmente, de modo estructuralmente perverso- con respecto al orden semántico de un relato que ha perdido su espesor simbólico” [González Requena, 2006:570].

<sup>337</sup> Entre los factores socioeconómicos que influyeron en esta situación caben destacar las radiantes expectativas generadas con el recién estrenado “mundo libre”, que favorecieron el aumento del gasto familiar en lo que había ido definiéndose como el *American style life* (básicamente bienes de consumo: coches, ropa y electrodomésticos, entre los que se encontraban los temibles aparatos de televisión, etc.), el sensible incremento de la natalidad (la generación de los *baby boomers*, de gran relevancia en los movimientos espectatoriales de las décadas posteriores) y el desplazamiento de las familias a las zonas residenciales en las afueras de la ciudad, ideal de vivienda por excelencia en la mitad del siglo XX que conllevó el alejamiento de las salas de proyección. A todo ello habría que sumar también el desmantelamiento del modelo *studio system* en el que influyó decisivamente el llamado *Decreto antitrust* de 1948 por el que las *majors* tuvieron que desprenderse de sus cadenas exhibitivas.

espectacularización fílmica<sup>338</sup>. Un proceso que favoreció de manera especial a géneros como los de aventuras, el western, la recreación histórica o el melodrama, que encontraron en el gran formato y la amplia paleta cromática las herramientas perfectas en la constitución de una experiencia *única* contra la que no podían competir los pequeños y monocromos televisores.

Sin embargo, la apreciación cromática no explica suficientemente el vigor del subgénero en estos momentos ni mucho menos el modelo biográfico solicitado por el público, precisamente aquellos que acabaron configurando la leyenda mítica del artista trágico de Montmartre. Por el contrario, resulta más productivo pensar dicha visibilidad en virtud de la relevante posición que alcanzó el arte en la sociedad norteamericana en su nueva etapa de líder mundial, tras la desideologización estética operada en los años 40 [Guilbaut, 1990:14]; con la finalización de la II Guerra Mundial, Norteamérica se planteó decididamente la creación de un arte propio. Si hasta entonces había sido dependiente de Europa (deuda consolidada con el desplazamiento de cientos de artistas europeos desde la I Guerra Mundial<sup>339</sup>), la progresiva ascensión del sentimiento nacionalista y la toma de conciencia del poder simbólico de la esfera cultural en las sociedades contemporáneas, motivaron el interés estatal por el fortalecimiento de los circuitos artísticos del país, poniendo en marcha organismos como la *WPA (Work Progress Administration)*, creado en 1934, encargados de la financiación de proyectos y programas artísticos, o creando fundaciones y subvenciones que patrocinaron importantes exposiciones a ambos lados

---

<sup>338</sup> Espectacularización que no debe ocultar, como apuntó David Bordwell a propósito de una de las más importantes empresas dedicadas al color en el cine, que “como compañía de servicios, Technicolor mantenía un control absoluto de su producto; como proceso de color, el Technicolor tenía que ceñirse a las normas clásicas” [Bordwell, 1997:297], dirigidas básicamente a la supeditación del color a la construcción narrativa: *el color no debía distraer de la historia*.

<sup>339</sup> Todo el grupo surrealista incluyendo Marcel Duchamp, había aterrizado en tierras americanas huyendo de la guerra, influyendo decisivamente en los artistas del país (no se puede olvidar el escándalo de la *Société de Independants* en cuya primera exposición del 9 de Abril de 1917 fue presentado el urinario de “R. Mutt”, seudónimo bajo el que se escondía el considerado padre del arte moderno).

del océano<sup>340</sup>. Como resultado de estas estrategias el público estadounidense, interesado vivamente por la actualidad estética (la portada de la revista *LIFE* en agosto de 1949 estuvo dedicada a Jackson Pollock, revelador punto de arranque del film de Ed Harris), pudo contemplar cómo en la década de los 50 surgía el primer movimiento genuinamente norteamericano de la historia (y último de la modernidad), el Expresionismo Abstracto, que desbancó al arte europeo de la cúspide mundial a pesar de los débiles intentos de éste por reponerse (exhausto después de tantos años de guerra, persecuciones y huidas), e instaló definitivamente la capitalidad artística internacional en Nueva York y el mítico barrio de *Greenwich village*, lugar de encuentro de la “nueva bohemia”.

Pero si la posición central del arte favoreció la constitución del artista como sujeto atractivo a los intereses espectatoriales<sup>341</sup>, la selección biográfica operada por la industria vino determinada básicamente por una prioridad genérica: la reconocida capilaridad melodramática del cine hollywoodiense de los años 50 solicitaba héroes y arquitecturas narrativas disjuntivas que encajaban a la perfección con el artista maldito, muerto trágicamente ante la indiferencia o la animadversión de la comunidad. En ese sentido puede afirmarse que si aparentemente el género, “manifestación literaria y fílmica del ideal igualmente individualista del *self-made man*” ha buscado frecuentes apoyos en mecanismos melodramáticos [Pérez Rubio, 2004:65], es en estos momentos cuando su vinculación deviene constitutiva como se puede observar en la triada del periodo: *Moulin Rouge*, *Lust for Life* y *Montparnasse 19*.

---

<sup>340</sup> “La vanguardia artística siguió el mismo curso que la política gubernamental norteamericana. Con el anuncio del plan Marshall y la política de “contención”, el gobierno norteamericano se dio cuenta de la importancia de establecer lazos más próximos con Francia” [Guilbaut, 1990:193].

<sup>341</sup> Visibilidad que afloró también en el cine de ficción donde, a las ya citadas *Scarlet Street* (1945) y *The Two Mrs Carroll* (1947), hay que añadir *The Picture of Dorian Gray* (El retrato de Dorian Gray, Albert Lewin, 1945), *The Woman on the Beach* (La mujer de la playa, Jean Renoir, 1946), *The Bachelor and the Bobby-Soxer* (El solterón y la menor, Irving Reis, 1947), *Minor Vices* (Ningún vicio menor, Lewis Milestone, 1948), o en la década posterior, *An American in Paris*, *Artists and Models* (Artistas y Modelos, Frank Tashlin, 1955), *A Bucket of Blood* (1959), etc.

### 6.3.1.- El frágil y deforme cuerpo de Henri.

Probablemente, si hubiera que elegir el *biopic* de artista que mejor exhiba la esencia melodramática del subgénero en el periodo, habría que decantarse por el film de Huston antes que por el de Minelli. A la transcripción del drama operado en la configuración de la imagen (ver cap. 2), y la constitución de la archiactancialidad *Sujeto/Oponente* de Toulouse (así como la cicatrización parcial de la herida con el arrepentimiento paterno en la última escena)<sup>342</sup>, se superpone la incapacidad del pintor para revertir su destino, de manera más expresa incluso que en el reiterado enfrentamiento social de Van Gogh<sup>343</sup>. Y es que el film de Huston ilustra de manera ejemplar la tendencia narrativa melodramática a generar callejones sin salida en los que el personaje se ve atrapado, mostrándose incapaz de reaccionar, tomar decisiones, o lograr ningún tipo de objetivo. En efecto, a diferencia del valor activo que presenta el héroe de géneros como el western en la consecución de su felicidad, el protagonista del *biopic* melodramático se integra en una “acción declinada en pasivo, sufrida en lugar de actuada” [González Requena, 1987:40], arrastrado por el destino, la fatalidad o, como ocurre en *Moulin Rouge*, por la propia constitución del sujeto como causa y efecto de su dolencia. No en vano, explicitado el origen incestuoso del *frágil y deforme cuerpo de Henri*, el relato se encarga de poner en escena reiteradamente desde el *flashback*, la imposibilidad de encontrar el amor verdadero. Comenzando por el frustrado amor temprano con una joven del entorno social familiar, pareja de baile del pequeño Henry mientras aprende los modales de su clase social, pero que ante su propuesta de matrimonio huye despavorida liberándose de los fuertes brazos del

---

<sup>342</sup> El altivo Conde reconoce finalmente su ceguera ante la “valía” del hijo al recibir una carta en la que se hace saber que el Louvre ha comprado varias de sus obras: Toulouse se convierte en el primer pintor vivo con presencia en el prestigioso museo.

<sup>343</sup> Una incapacidad que es el sustento de aquella estética del *échec* (próxima a la noción de *hamartía*) tan cara a la programática de Douglas Sirk: “en francés, *échec* significa mucho más que esto [fracaso]: significa no tener salida, estar bloqueado; y por esta misma razón es un término más válido (...). Tanto en *Written on the Wind* como en *The Tarnished Angels* hay un espantoso tipo de fracaso, sin la menor esperanza. Y por esto, una vez más, es por lo que el concepto de *échec* es tan bueno: no hay salida” [Halliday, 1973:112].

“monstruo” (“eres un enano monstruoso, ninguna mujer se casará contigo”, profetiza la joven). Mayor expansión encuentra el episodio que confirma lo apuntado, y que cuenta la relación del protagonista con Marie Charlet, prostituta de los bajos fondos a la que protege de la policía y que se aprovecha cruelmente de él; situándose bajo el signo de lo ilusorio, la joven le hace creer que no puede vivir sin su pequeño Toulouse cuando en realidad, le engaña con su compinche y amante, disfrutando del dinero que generosamente le ofrece su protector<sup>344</sup>. Pero todavía escenifica el film un postrer desencuentro con un personaje ficticio cuya única función consiste precisamente en acentuar la incapacidad del protagonista para revertir su destino. Se trata de su amistad con Miriam, mujer independiente que trabaja como maniquí porque le repugna ser mantenida por ningún hombre y que, a diferencia de las anteriores (incluida Jane Avril, frívola cantante que vuela de brazo en brazo sin ataduras), se muestra afín a los valores morales y culturales del pintor. Los sucesivos encuentros que mantienen desde que el azar los reuniera a orillas del Sena, culminan con el sincero amor de la joven por Toulouse, haciéndoselo saber de manera sutil. Sin embargo, preso de la maldición, éste es incapaz de reconocer las verdaderas intenciones de la modelo; cuando Miriam intenta arrancarle una promesa de matrimonio, el pintor es arrastrado por un malentendido dejando escapar a la única mujer que puede cicatrizar su herida (certificando su nefasto pasado erótico, el retrato de Marie Charlete preside el pequeño apartamento de la modelo, comprado por Miriam y situado en un lugar preeminente al desconocer el doloroso episodio).

Un último rasgo que avala su superioridad melodramática respecto a *Lust for Life*, consiste en la tematización de un aspecto esencial del género, la irreversibilidad del tiempo. Presente de manera anecdótica en las quejas del dueño del floreciente Moulin por la composición social de la nueva clientela tras el éxito del cartel diseñado

---

<sup>344</sup> El descubrimiento de la argucia por parte del pequeño *Gran Hombre*, que en un último intento por recuperarla ha ido a buscarla a su ambiente, será motivo de un conato de suicidio en su pequeña buhardilla, interrumpido sólo por la visión de una obra a medio terminar. La escena, que ha comenzado con un rojo saturado dominando el encuadre que se superpone a la oscuridad de la habitación (las ventanas están cerradas ya que la idea es abrir las espitas de gas), cede el paso a una progresiva luminosidad conforme se enfrasca el personaje en la continuación de la obra, finalizando con la apertura del balcón y una mostración del maravilloso amanecer parisino.

por el pintor (antes alegres y bebedores, ahora serios y abstemios), aparece de forma nítida en la escena en que una decrepita Goulue, borracha y enganchada a una farola, vocifera al resto de vagabundos que una vez fue la principal estrella del cabaret, “la mejor”. Su patética actuación provoca la risa del harapiento auditorio hasta que Toulouse y Miriam, que han asistido a la escena, confirman la autenticidad del relato llevándosela en su carruaje (en el interior, el protagonista lamenta su participación en el declive de la cantante: “mis carteles destruyeron el Moulin. El éxito lo volvió respetable. Ya no tenía sitio para La Goulue ni para cualquiera de nosotros”). Por último, de mayor trascendencia deviene la conversación que mantienen padre e hijo (interpretados por José Ferrer), poniendo en evidencia la enorme distancia que existe entre los *lugares* desde el que se hablan. A los reproches de una vida disoluta y de haber ultrajado la memoria familiar con un cartel que ha visto todo París, Toulouse le responde acusándole de aferrarse al linaje y a un modelo de vida ya desaparecido (“nuestro mundo murió con María Antonieta”). La escena, que tiene lugar en el estudio, refuerza la oposición figurativa situando frente a frente a los dos personajes. En un lado, el padre de pie que, elegantemente ataviado, habla con altivez; en el otro, sentado y vestido con una bata blanca (una botella de coñac se encuentra justo a su lado), el díscolo retoño que defiende su opción vital. Reforzando la identificación del relato con la posición del segundo en lugar de con el primero, la cámara, que ha comenzado la escena encuadrando a los dos personajes en un plano americano, se aproxima sin embargo más al pintor que al Conde en el plano/contraplano de la conversación.

### **6.3.2.- Anhelos de vivir.**

No se puede negar de todas formas que en el ranking melodramático le sigue muy de cerca la primera ficción cinematográfica sobre la vida de Vincent Van

Gogh<sup>345</sup>, vehículo primordial en la divulgación de su legendaria imagen y proyecto especialmente mimado de Minelli (director que estudió pintura en su juventud, y que definió el proyecto de *Lust for Life* como el “más excitante y estimulante de mi vida” [Minelli, 1991:419]). Los elementos que proclaman la adscripción del film en la corriente melodramática son numerosos y se emplazan en diferentes niveles. Entre los más evidentes, destacan el espesor del plano figurativo y la inmoderada gestualidad de Kirk Douglas (retorciéndose y llevándose las manos a la cabeza en elocuentes gestos de dolor y enajenación [Fig. 56]), la construcción espacial del relato (de la artificiosidad de los exteriores “decorados” a la valoración compositiva *a-céntrica* del episodio anterior al disparo mortal), el énfasis emotivo de la música compuesta por el renombrado compositor Miklós Rózsa, o la inserción del personaje en una dinámica fuertemente reactiva de la que se muestra incapaz de escapar (sintetizada en la lacónica nota legada antes del mortal disparo, “estoy desesperado, no puedo prever absolutamente nada, no veo ninguna salida”). Unos fundamentos trágicos que se encuentran ya definidos en la concisa cabecera que, a diferencia de la de Korda, margina su labor referencial para establecer una eficaz analogía con el antiguo mito de Ícaro y su trágico afán por volar más alto, más lejos. La arraigada metáfora del genio cegado por la luz y la inspiración, que aparece intermitentemente a lo largo del subgénero<sup>346</sup>, resulta proverbial en *Lust for life*. Sobre la pantalla aparece uno de los reconocibles cuadros del pintor, *El sembrador* (1888<sup>347</sup>), paisaje de tonos anaranjados

---

<sup>345</sup> No así en el terreno documental: además del conocido *Van Gogh* de Resnais de 1948 (ganador ese mismo año del Premio de Documental en la Bienal de Venecia y un Oscar en 1950), existe una producción italiana (*La follia della notte*, Gian Luigi Rondi, 1952) y otra holandesa (*Vincent Van Gogh*, Jan Hulsker, 1952). La proximidad temporal de todas estas producciones expone claramente la revalorización del pintor operada en esos momentos: la famosa correspondencia que mantuvo con su hermano fue publicada por primera vez en 1952.

<sup>346</sup> En *El Greco* por ejemplo se inscribe la vinculación en los últimos compases: el pintor es cegado por una poderosa luz que inunda el encuadre mientras el narrador certifica que de su sufrimiento salieron sus mejores trabajos, aquellos que “contribuyeron a la inmortalidad de su nombre”. En *Rembrandt* (1999) sin embargo, el tema aparece desplazado en la figura del orador callejero.

<sup>347</sup> La selección de un fragmento del cuadro en lugar de su totalidad, y sobre todo la elisión de la figura que da título al cuadro, privilegia la identificación genio/luz/locura por encima de la



coronado con un enorme sol al fondo, que está oculto parcialmente por el tronco de un árbol [Fig. 57]. Comenzando un suave movimiento lateral mientras la banda sonora impone su solemnidad, un *zoom* de aproximación termina con un primer plano del astro solar que deviene fondo abstracto donde se inscribe el título (con el trazo propio de una firma).

Un ejercicio útil en el desbrozamiento de los pilares discursivos del film, consiste en su examen comparativo con la novela biografiada que le sirve de punto de partida, cotejo que revela palmariamente unas similitudes temáticas tendentes a la caracterización del protagonista como un sujeto abocado al fracaso (en mayor grado incluso en la novela que en el film, inscribiendo premonitoriamente el trágico final del pintor en una conversación que mantiene con un periodista en Arlés). De igual modo, si resulta evidente que la principal diferencia entre el relato biográfico de un novelista profesional y una biografía escrita por un historiador reside en que “los novelistas inventan conversaciones y los historiadores no” [Walker, 1993:15], dichas conversaciones resultan ser entonces el lugar privilegiado desde el que estudiar las operaciones de sentido desplegadas por el discurso. En ese sentido, el narrador omnisciente del relato escrito manifiesta en reiteradas ocasiones la sensación de frustración y desengaño del personaje, ya sea cediéndole la voz (“soy un hombre arrebatado, capaz de actuar bajo el primer impulso en lugar de esperar pacientemente. ¿Querrá decir eso que soy un hombre peligroso, incapaz de decir nada en la vida?” [Stone, 1993:94]), ya sea penetrando en sus pensamientos (“a los veintiséis años había fracasado cinco veces y no le quedaba coraje para recomenzar de nuevo”, “que agradable sería si tuviese un hogar propio, con una amante esposa que creyese en él, e hijos para quienes sería todo el universo. ¿Llegaría para él algún día ese momento feliz?” [Stone, 1993:77 y 114]).

De mayor relevancia son las numerosas elisiones del film respecto del texto escrito, *manques structurants* que denuncian la constitución melodramática del discurso minelliano. La supresión de los primeros compases de la novela, que

---

referencia crítica que, como se encarga de explicitar Theo en *Vincent and Theo*, resulta evidente no sólo en el cuadro, sino en toda la creación pictórica del holandés.

escenifica el desencuentro amoroso del joven de 21 años con Úrsula Loyer, hija de la patrona donde vivía por haberse trasladado para trabajar de dependiente en la sucursal londinense de Goupil & Company<sup>348</sup>, no puede ser más significativa al respecto. Por un lado, elude los evidentes lazos del pintor con el mundo artístico retomando el antiguo asunto biográfico del autodidactismo (contra la que se levantará, aunque sólo parcialmente, *Vincent and Theo*), mientras que por otro, esquiva un episodio amoroso. Si la primera ausencia refuerza la genialidad innata del pelirrojo holandés, el debilitamiento de su “masculinidad” operada con la segunda, delata la constitución melodramática de Vincent; la pasividad del protagonista en el melodrama, encuentra su correlato en una inactividad de tipo sexual (“al menos en contraste a la mítica potencia del héroe del Western” [Nowell, 1977:115]). Desinteresándose del enfrentamiento amoroso que vertebra *Moulin Rouge* en favor del típico antagonismo sujeto/comunidad, el propio Minelli expuso la necesidad de rebajar el perfil sexual de Van Gogh a propósito de la existencia de la enigmática Maya en la novela: “menos mal que Corwin había eliminado a una mujer imaginaria como fantasía amorosa, recurso de Stone en la novela. La intromisión de este elemento estaba tan en las antípodas del carácter asexuado de Van Gogh que nos chocó por absurda”<sup>349</sup> [Minelli, 1991:423].

---

<sup>348</sup> Empresa familiar dedicada al comercio de obras de arte. Con la excepción del padre, el resto de sus tíos se dedicaba al negocio del arte: Hendrick Van Gogh poseía importantes casas de Arte en Bruselas y Ámsterdam, Cornelius Van Gogh era el director de una de las firmas más importantes de Holanda y Vincent Van Gogh (tío) era propietario de la mitad de las galerías Goupil de París, Berlín, Bruselas, La Haya y Ámsterdam.

<sup>349</sup> No prestó atención Minelli al valor metafórico del personaje: la vaporosa mujer de ojos azules y facciones delicadas (vestida únicamente con una larga túnica blanca y un sencillo par de sandalias), es sencillamente la personificación de la Musa del arte, joven Diosa de belleza griega que le comunica su futuro ascenso al parnaso de los genios: “tus cuadros colgarán en los museos de Ámsterdam y de la Haya, de París y de Dresde, de Munich y de Berlín, de Moscú y de Nueva York. No tendrán precio porque nadie los querrá vender. Libros enteros se escribirán sobre tu arte, Vincent. Tu vida servirá de tema para novelas y piezas de teatro. Cuando se encuentren dos hombres que amen la pintura, pronunciarán el nombre de Vincent Van Gogh como algo sagrado” [Stone, 1993:343].

De ahí que *Lust for Life* exhiba sólo dos de las cinco relaciones sentimentales recogidas en la novela, aquellas que están marcadas por el desencuentro: su prima viuda Kay, y la posterior relación con la prostituta Christine que curará la reciente “quemadura” del desafortunado episodio<sup>350</sup>. Si la primera es despachada brevemente en dos escenas (reencuentro y fuga aterrorizada de la joven con el hijo en brazos), la segunda presenta una mayor extensión. A diferencia de la novela sin embargo, en la que llegan a prometerse incluso en matrimonio, la presencia de Christine queda relegada únicamente a desempeñar una funcionalidad *indicial*, mostrando la incapacidad del pintor para soportar las obligaciones que conlleva la confortable vida burguesa; preocupado solamente por la pintura, Vincent se desentiende de la economía familiar, precipitando la vuelta de Christine a la “mala vida”. Más importante de todas formas resulta la supresión de la figura de la soltera y madura Margot (tema ampliamente tratado en la novela) por varias cuestiones. En primer lugar, porque el personaje asume en la narración el rol *Sujeto* desplazando momentáneamente a Van Gogh a la posición de *Objeto*. En segundo lugar, porque a diferencia de las otras relaciones, Margot es el personaje no correspondido, aceptada por el pintor que se siente obligado a mostrarse tierno y cariñoso, aunque “nunca la había amado realmente ni deseado casarse con ella. Estaba avergonzado de su insensibilidad y por ello se esforzaba en demostrarle más cariño del que en realidad sentía” [Stone, 1993:229]. Por último, porque asumiendo el valor pasivo típico del melodrama, es Margot la que se suicida tomando estricnina ante la imposibilidad del matrimonio (el obstáculo no es la negativa del pintor, sino la resistencia de las hermanas a que se marche con alguien al que consideran irresponsable e incapaz de mantenerla).

---

<sup>350</sup> El episodio de Kay termina con el viaje de Vincent hasta la casa paterna de la joven: enfrentándose a su tío que le impide visitarla, y en una macabra demostración de su profundo amor, coloca la mano sobre una vela encendida ante el pavor del familiar. Significativamente en su primer encuentro con Christine, la joven aliviará cariñosamente su mano herida.

### 6.3.3.- Nacido bajo el signo de Saturno.

Pero si las dos producciones norteamericanas ejemplifican la escritura clásica melodramática hollywoodiense, la pertenencia al ámbito europeo de *Montparnasse 19*<sup>351</sup>, el acariciado proyecto de Max Ophüls (llevado a cabo finalmente por Jacques Becker tras el fallecimiento prematuro del mítico director), permite elaborar algunas preliminares conclusiones acerca de la similitud de los *decibles* biográficos también en el viejo continente. Comenzando por la selección del sujeto narrativo, el melancólico y saturnino Modigliani, el film exhibe una idéntica constitución temática y narrativa por debajo de algunas diferencias, caso del innegable atractivo del personaje para las mujeres (a Jeanne se suma la frívola Beatrice, pero también la joven camarera y la dueña de la taberna adonde acude Modi cuando quiere vino gratis) o, en otro nivel, de la formalización audiovisual del relato. De hecho, frente a la profusión referencial que singulariza a las norteamericanas, en la europea, el vestuario de los personajes y el *atrezzo*, la llamativa ausencia de guiños pictoricistas (explicable sólo de manera tangencial por la distintiva producción de retratos y desnudos de Modigliani), o la puesta en escena, presentan una acentuada abstracción. De igual modo, frente al activo cromatismo de aquellas, *Montparnasse 19* se construye desde un riguroso blanco y negro.

Sin embargo, ninguna de estas operaciones distancia a la producción francesa de los ribetes melodramáticos del periodo; a la apoyatura de los insistentes compases de la banda sonora de Paul Misraki desde el comienzo, se añade el blanco y negro que “fomenta la iconografía malditista” de un París nocturno [Foix, 2000:144], ambiguo y

---

<sup>351</sup> Una película que sería glosada desde las páginas de *Cahiers du Cinema* por un joven redactor de nombre Jean-Luc Godard en un artículo titulado *Un salto al vacío*: “*Montparnasse 19* es el film del temor. En este sentido se podría titular: el misterio del cineasta. Pues al incorporar, a pesar suyo, su propia perturbación en el espíritu de Modigliani, Jacques Becker nos introduce –de manera torpe, es cierto, pero cuán conmovedora– en el secreto de la creación artística aun mejor de lo que lo había hecho Clouzot filmando la labor de Picasso. Después de todo, si la novela moderna es el temor de la página en blanco, un cuadro moderno, el temor de la tela vacía, una escultura moderna, el temor de la piedra, un film moderno bien tiene el derecho de ser el temor de la cámara, el temor de los actores, el temor de los diálogos, el temor del montaje” [Godard, 1958:57].

desconcertante, que connota con insistencia el degradado estado anímico del italiano como expone la última secuencia con la muerte del pintor. Abatido después de otro fallido intento de venta, Modi ofrece sus dibujos en la terraza de la Coupole (sin saberlo el pintor, pero sí nosotros que hemos sido alertados por la cámara, se encuentra el ávido y perverso marchante Morel<sup>352</sup>). Ante el desinterés y los desagrazos de los contertulios, el protagonista abandona el Café introduciéndose en ese metafórico callejón sin límites, *puro fondo*<sup>353</sup> apenas alumbrado y cubierto por una espesa niebla, donde se encuentra con el turbio marchante, que ha estado siguiéndolo a una distancia prudencial [Fig. 58]. Al verlo caer, Morel lo recoge y lo lleva al hospital donde sólo pueden certificar su muerte. La secuencia siguiente descubre que el aparente gesto humanitario, es en realidad un acto desalmado; el marchante acude a casa del pintor antes de que Jeanne descubra su muerte, para poder saquear los cuadros amontonados en la esquina (tenebroso rol figurativizado en la sombra que proyecta sobre la pared mientras rapiña literalmente la obra [Fig. 59]).

En la misma dirección operada por la imagen, se sitúan los planos temático y narrativo. No en vano, las dinámicas reactivas que dirigen el recorrido del pintor, prefiguran un final que sólo puede ser negativo (de hecho, *Montparnasse 19* es una *crónica de una muerte anunciada*: pequeñas premoniciones insertas a lo largo del relato preludian el inevitable final, comenzando con la “carroñera” presencia de Morel desde el comienzo, o la escena en el borde del Sena ya destacada). De igual modo, a pesar de la advertencia del texto introductorio de no haber “pretendido hacer una obra histórica” (y la elisión de la hija del pintor con Jeanne así lo atestiguan), el proyecto biográfico del film resulta evidente en el antagonismo sujeto/comunidad que lo

---

<sup>352</sup> El personaje desempeña una funcionalidad bastante anómala en el subgénero ya que, aunque reconoce el auténtico genio del pintor, asume la posición *Oponente* impidiendo el ascenso social del artista como reconoce a Sborowski, vecino, amigo y *Adyuvante* del italiano: espera macabramente a que el personaje se hunda por sí mismo para poder hacerse con su obra a un precio bajo.

<sup>353</sup> Tal es la característica de la *imagen-pulsión* descrita por Deleuze, rasgo constitutivo también de *Pirosmani* y de los exteriores de *Chihwaseon*: “es un puro fondo, o más bien un sinfondo hecho de materias no formadas, esbozos o pedazos, atravesado por funciones no formales, actos o dinamismos enérgicos que no remiten siquiera a sujetos constituidos” [Deleuze, 2001:180].

subtiende, confrontación que se deja sentir con claridad en la incomprensión del valor estético de la obra del *Gran Hombre*. De hecho, la primera escena del film en el Café, comienza con la renuncia de un obrero reacio a quedarse con el retrato que le ha hecho el maestro (subrayando la humillación, el retratado insiste en pagar las consumiciones del pintor y sus amigos como habían pactado, algo a lo que en principio se niega Modigliani pero que tiene que aceptar por falta de liquidez). Más tarde, en su anhelada exposición individual, el desinterés del público es sintetizado en un encuadre subjetivo desde el interior de la galería a la calle, con una mano que repiquetea nerviosa sobre la cortina; se trata de la galerista que mira impaciente a ver si entra algún cliente [Fig. 60]. Fuera, frente al escaparate, se suceden distintas parejas que apenas prestan atención al local (sólo lo hace finalmente la policía que, alertada por un honorable matrimonio, les obliga a retirar un desnudo considerado indecente). Pero seguramente, donde mejor queda definida la oposición, homologada además con el par bohemio/filisteo, es en la entrevista que mantiene el italiano con un multimillonario que ha aceptado examinar su obra ante la insistencia de Sborowsky. La escena, que tiene lugar en la habitación de un lujoso hotel, enfrenta figurativa y temáticamente al burgués (y su esposa) con el grupo de los bohemios, especialmente con la frágil Jeanne. Para empezar, la *francesidad* de los recién llegados se opone a la *americanidad* del rico comerciante: al ofrecimiento de un whisky para beber, Jeanne prefiere un chocolate (encantador, sentencia el norteamericano riendo la ocurrencia). Al igual que los modales delicados y exquisitos de los invitados (Jeanne, coronada con una grácil boina, arranca el sombrero de la cabeza de Modigliani), que contrastan con la desconsideración e irrespetuosidad del burgués, que literalmente deja con la palabra en la boca al pintor en varias ocasiones [Fig. 61]. Peor es aún así su mujer, personaje ofensivo que trata a los invitados como vulgares buhoneros y que, harta de que su marido se gaste el dinero en “nimiedades” (aunque, como reconoce, siempre es retribuida con joyas del mismo valor que los caprichos de su esposo), le conmina a que se deshaga rápido de los vendedores ante la inminencia de su partida. Los americanos quedan así definidos bajo el signo del filisteo: carecen del menor atisbo de sensibilidad artística y su interés por la pintura consiste más bien en una cuestión de prestigio y snobismo (el hombre se jacta de haber comprado un Cézanne porque un crítico muy

inteligente se lo dijo). Al final, después de las constantes interrupciones y de un rápido vistazo a la obra del italiano, los últimos escarceos confirman la imposibilidad del acuerdo. El filisteo se interesa por un retrato femenino con un intenso azul en lugar de ojos, “aunque en ese azul hay una mirada, como a otra vida” apostilla Sborowsky. La afirmación inspira al empresario que piensa lanzar un nuevo perfume (*Blue Waves*) con la reproducción del cuadro; será la marca que podrá verse en todo el mundo y en todos los lugares. ¿También en los “meaderos”?, pregunta un trastornado pintor que se enjuga el sudor de la frente. El empresario no entiende la pregunta y observa atónito como Modigliani se levanta, recoge el abrigo y se marcha; demasiada afrenta para el orgullo del pintor. El desplante hace ya imposible la venta aunque Sborowsky hace un intento desesperado. Pero, ofendido por el descaro y ante el apremio de su mujer, el coleccionista se despide amablemente de ellos con una propina.

#### **6.4.- La reconfiguración de los géneros y los Nuevos Cines: años 60.**

Los síntomas de la reconfiguración en el orden cinematográfico que se habían dejado sentir en la década de los 50 (temblor ya apreciable en el cine roselliniano de la segunda mitad de los 40 pero también en el de Orson Welles), estallaron definitivamente en los años 60 con la eclosión de los *Nuevos Cines* y la desterritorialización del universo fílmico; el cine clásico dejó de ser el “alma del cine” como escribió Deleuze, para convertirse en el modelo a cuestionar (o directamente impugnar) por aquellas propuestas que denunciaron la falacia de una imagen desprovista de responsabilidad. *Nouvelle Vague*, *Free Cinema*, o los nuevos aires procedentes del Este (sin olvidar autores y corrientes como el *New American Cinema* desde la exterioridad de la industria norteamericana) son los nombres que adoptó la renovación de unos *decibles* fílmicos y genéricos, que afectaron también a la consideración de lo histórico y lo biográfico. Operando contra el *barniz de realidad*

que caracterizaba al cine hollywoodiense del periodo [Henebelle, 1977:54], surgieron propuestas como *La battaglia di Argeli* (*La batalla de Argel*, Gillo Pontecorbo, 1966), *La prise de puouvoir par Louis XIV* (*La toma del poder de Louis XIV*, Roberto Rosellini, 1966) o *Chronik der Anna Magdalena Bach*; films que, aunque dispares entre sí, presentaban un común rechazo al modelo espectacular hollywoodiense. Si la primera, apoyada en la inmediatez de los acontecimientos, cuestionaba la construcción canónica *desde fuera* del género mediante una sistemática explotación de las connotaciones veristas y discursivas de las prácticas documentales, las otras dos lo harían *desde dentro* aunque con una importante diferencia: *La prise de puouvoir par Louis XIV* trueca la concepción grandilocuente por la escenografía doméstica y un desbordamiento tumoral de lo *real concreto* (sinónimo en el film de lo cotidiano donde no son representados los grandes acontecimientos sino aquellos *desechados* tradicionalmente por la mirada historicista, condición explicitada inteligentemente en la minuciosa exploración médica de las heces de su eminencia el Cardenal Mazarin), mientras que *Chronik der Anna Magdalena Bach* aboga por una contención que implicando diversos niveles (actoral, espacial y dramática), se designa como su contrapunto materialista, “film a un tiempo marxista y marxiano en el que la biografía, entendida habitualmente en términos psicológicos, es sustituida por el relato de las condiciones de trabajo del músico” [Zunzunegui, 2007:69]. Aquella por tanto, que sustenta en realidad una concepción de la historia como objeto cerrado<sup>354</sup>, se perfila más como punto de llegada que de partida; ésta por el contrario, en su consciente condición discursiva, sería más bien un punto de partida que de llegada.

Como no podía ser de otra manera, esta manifiesta evolución se inscribe en la reordenación del orden social que acontece a mediados del s. XX. Una reconsideración que afectó no sólo al plano discursivo sino también geográfico: el debilitamiento del *biopic* y el subgénero en el contexto norteamericano corrió paralelo al impulso que

---

<sup>354</sup> En el fondo como escribió Monterde, una postura como la roselliniana (que tendría su continuación en diversos films para televisión sobre personajes históricos), “mantiene la tradición historiográfica de Michelet según la cual el pasado a resucitar es un objeto de conocimiento ‘en sí’, por lo que el Cine sólo debería restituir ese pasado, dando de inmediato una fuerte dimensión didáctica” [Monterde, 1986:72].



obtuvo en el viejo continente. En efecto, la aislada presencia de exitosos ejemplos hollywoodienses durante los años 60 como *Lawrence of Arabia* (*Lawrence de Arabia*, David Lean, 1962) o *Funny Girl* (William Wyler, 1968)<sup>355</sup>, junto a otros desastrosos proyectos como *Star!* (Robert Wise, 1968, intento fallido de la Fox por repetir el éxito de *The Sound of Music*, *Sonrisas y lágrimas*, 1965 mediante la utilización del mismo equipo en el *biopic* de la actriz Gertrude Lawrence), motivaron la reorientación de las *majors* hacia formas más rentables, movimiento que provocó un vacío productivo aprovechado rápidamente por la pujante televisión, convertida a partir de entonces en el medio preferido del género<sup>356</sup>.

La pérdida de prestigio del *biopic* en esos momentos puede ser enmarcada en su incapacidad para ajustarse al nuevo orden surgido de la II Guerra Mundial; a diferencia de otros géneros como el western que supieron evolucionar a la par que las nuevas expectativas espectatoriales, el film biográfico continuó vehiculando una “ideología de la fama” que representaba un mundo de valores ya desaparecidos [Custen, 1992:29]. Entre las principales causas de este *desfase*, hay que señalar el decisivo cambio generacional de finales de los años 50 que convirtió en público mayoritario a los futuros protagonistas de los movimientos contraculturales de los años 60, los *baby boomers*, jóvenes pudientes de buena base educativa para los que la noción de *Gran Hombre* elaborada por sus padres resultaba extremadamente problemática<sup>357</sup>.

---

<sup>355</sup> Que decreció en las décadas siguientes: en el periodo 1971-1980, solo *Coal Miner's Daughter* (Michael Apted, 1980) estuvo entre las 50 producciones con más beneficios, situación que contrasta radicalmente con los años 40, donde 12 de las 75 películas con mayores beneficios fueron *biopics* (*Sergeant York* por ejemplo fue la película más taquillera del año 1941).

<sup>356</sup> Pero si la pequeña pantalla en principio heredó los modelos identitarios definidos en el cine, haciéndose eco de la mutación en los gustos espectatoriales, comenzó progresivamente a desviar su atención desde el *Gran Hombre* para centrarse en la gente común a la que les habían sucedido hechos inusuales: “las biografías en televisión se basan en los tabloides periodísticos al igual que las películas de la era de los estudios estaban inspiradas por grandes obras o biografías escritas de su época” [Custen, 1992:216].

<sup>357</sup> Como anotó Anderson: “1966-1975 fue una época en la que nociones como lo heroico resultaban problemáticas para muchos americanos. No sorprende por tanto, que sea la década en que menos películas biográficas se hicieron de todas las de la muestra [1929-1986]. Muchos de los

#### 6.4.1.- Cambio de norma y de geografía: de la agonía al éxtasis.

*The Agony and the Ecstasy*, el estrepitoso fracaso de la superproducción de Twentieth Century Fox, ilustra a la perfección el desconcierto del subgénero en el entorno hollywoodiense. Aunque presenta algunos rasgos que lo alejan en cierta medida de la década anterior (a pesar de que el pretérito del protagonista es convocado verbalmente en numerosas ocasiones, el relato no se estructura según el canónico *flashback*; además, el periodo recreado se aleja del París de finales del s. XIX), el proyecto se construye con los mismos parámetros, comenzando por el antagonismo sujeto/comunidad ya señalado<sup>358</sup>, o la escritura del guión a partir de la novela homónima de Irving Stone. Sin embargo, esta última operación tiene más que ver con un valor publicitario que con una decidida traslación fílmica; *The Agony and the Ecstasy* sólo escenifica la undécima parte de su extensión literaria y al igual que ocurre en *Lust for Life*, presenta relevantes desplazamientos y condensaciones que exhiben su urdimbre melodramática. Evidente resulta el bajo perfil sexual de Miguel Ángel al elidirse su tórrida relación con Clarissa Saffi (a la que el escultor cita verbalmente en el film para ilustrar su desapego por los asuntos amorosos), mostrándose únicamente su platónica relación con Contessina de Medici, hija del protector del joven escultor en Florencia. Si en un primer encuentro se evoca el feliz pasado cuando jugaban juntos en los jardines familiares, en el segundo se explicita la imposibilidad presente del encuentro. Aunque enojada porque Miguel Ángel ha olvidado la cena que se daba en su honor, la joven lo besa con ardor esperando una respuesta que el escultor no puede ofrecer. Confirmando la incapacidad de amar, el *Gran Hombre* reconoce que se encuentra completamente absorbido por el don divino de la creación artística.

La llamativa escasez de *biopics* de artistas en la cinematografía hollywoodiense, contrasta con el progresivo interés del resto de geografías por la historia de vida de sus *Grandes Artistas* durante las décadas 60 y 70, atención caracterizada por una

---

bio-pics producidos reflejaban una ambivalencia de base respecto a sus sujetos, que fueron a menudo proscritos sociales” [Anderson, 1988:336].

<sup>358</sup> De igual modo, a la posición *no-sujeto* ocupada por Bramante, hay que añadir el rol *no-comunidad* asumido por Contessina.

heterogeneidad formal que se convierte a partir de entonces en la norma que gobierna el subgénero. Así, aunque la italofrancesa *El Greco*, la alemana del este *Goya, oder Der arge Weg der Erkenntnis* o la mexicana *En busca de un muro*, se construyen bajo el signo clásico, la mayoría de *biopics* de artista del periodo lo hacen bajo el de la ruptura. Es el caso de la soviética *Pirosmani*, la japonesa *Utamaro: Yume to Shiriseba* (*Utamaro's World* en su traducción inglesa), la española *Goya, historia de una soledad*, la británica *Munch* y la holandesa *Rembrandt Fecit 1669*. Mención especial merecen la británica *Savage Messiah* (sobre la malograda trayectoria de Henri Gaudier-Breszka, dibujante y escultor francés vinculado al grupo *vorticista* británico que murió a la edad de 25 años en la I Guerra Mundial) y la danesa *Picassos aventyr* (Tage Danielsson, 1978), películas que muestran una relevante implicación con lo paródico, discurso connotativo “cuya significación deriva al mismo tiempo del aspecto referencial y de una relación que vincula al aspecto literal con otro texto” [Todorov, 1971:116]<sup>359</sup>. Dualidad presente en la primera (a la construcción narrativa típicamente biográfica, se superpone la gestualidad de los protagonistas o la constante puntuación musical de ribetes cómicos), resulta por el contrario fundamental en la segunda. Por un lado, su participación referencial resulta evidente con la inserción de nombres propios, índices espacio-temporales y fechas que anclan históricamente el relato; desde el nacimiento de Picasso en una “zona pobre de Málaga”, el relato acompaña al *Gran Hombre* en su periplo vital presentando a todos los personajes que le rodearon (sus padres, “Doña María” y “Don José”, pero también los protagonistas del arte moderno: Henri Matisse, Fernand Leger o Gertrude Stein). Por otro lado, su colaboración con otro texto, cómico en este caso, resulta innegable desde el principio con la discrepancia inscrita entre el grano masculino de la voz narradora y su presentación como entidad femenina (“mi nombre es Elsa Beskow”), la construcción del relato como una sucesión de *sketchs* débilmente ligados entre sí (interpretados por unos personajes elocuentemente dinámicos para los que Charles Chaplin se erige en explícito modelo actoral), o una sistemática exhibición de su opacidad discursiva. Es el

---

<sup>359</sup> De mayor trascendencia política para Jameson, la conversión de la parodia en pastiche (parodia vacía, “estatua ciega”), metaforizaría el fin de la modernidad y su sustitución por la postmodernidad [Jameson, 2001:38].

caso del desplazamiento lateral del tren que llevará al joven protagonista a París, o la repetición del encuadre en la presentación de las ciudades que recorrerá a lo largo de su vida: el Madrid que recibe al joven e inexperto Picasso desde sus humildes orígenes andaluces, la bohemia y vanguardista París que lo acogerá entre sus brazos y el Nueva York que cae rendidos a sus pies, son el mismo escenario [Figs. 62-63]. El idéntico emplazamiento de la cámara y la similitud del decorado en los tres espacios (sólo una mínima pero apreciable alteración explícita la repetición-variación en que descansa el guiño: la torre de una iglesia supuestamente madrileña por ejemplo, se transforma en la emblemática torre Eiffel, mientras que la bandera de España lo hace por la de Francia; más difuminada, es de noche, aparece la *Gran Manzana*), atentan provocadoramente contra la típica funcionalidad *descriptiva* del plano de situación en el cine historicista.

Pero lo inusual de las dos producciones y la aparente heterogeneidad formal del subgénero, no oculta su común intervención en un *espacio de dispersión* que tiende a cuestionar abiertamente el modelo biográfico canónico, actitud apreciable en la reconsideración de la tradicional relación entre imagen fílmica y pictórica. Desestimando en gran medida la legitimación referencial del plano-cuadro, se exploran ahora nuevas formas de apelación que pasan por la curiosidad casi entomológica de *Rembrandt fecit 1669*<sup>360</sup>, la sistemática ausencia pictórica hasta el plano final que clausura *Andrei Rubliev* (mostrado significativamente en color a diferencia del resto del film<sup>361</sup>), o la persistente construcción frontal en *Pirosmani* que

---

<sup>360</sup> El minucioso descuartizamiento de *La lección de anatomía* o *La ronda nocturna*, en los que se intercalan los cuerpos fragmentados de los miembros de la guardia con sus equivalentes plásticos, anticipa en gran medida la radical interrogación godardiana de *Passion* (1982).

<sup>361</sup> También en el plano cromático se constatan las nuevas vías del subgénero, caso del almbaramiento (igualmente lumínico) de *Rembrandt fecit 1669*, la sobriedad de *Pirosmani* o la selección cromática de *Munch*, razonada así por el propio director: “Munch estaba preocupado por el color. Estuvo obsesionado con el azul en un periodo determinado; para él, era el color de la muerte. Había que traducirlo en el film. Un día, por accidente se rodó en el exterior con una película destinada a los interiores y nos dimos cuenta de que viraba hacia el azul. Algunos colores, como el rojo, fueron excluidos del rodaje. Nada de iluminación frontal. Filtros: uno para el azul, otro para atenuar los contornos. Todo ello, en cierto modo, para alejarse de la estética hollywoodiense” [VVAA, 2005:84].

elimina cualquier atisbo perspectivo, acercando la composición al aplanamiento típico de la pintura *naïf* realizada por el georgiano.

Una reformulación de la pantalla que es sólo el rostro manifiesto de una turbación más profunda. Siguiendo la argumentación deleuziana, puede decirse que el *biopic* de artista se vio afectado también por la crisis de la *imagen-acción*, situándose del lado de esa nueva imagen caracterizada por “la situación dispersiva, los vínculos deliberadamente débiles, la forma-vagabundeo, la toma de conciencia de los tópicos, la denuncia del complot” [Deleuze, 2001:292]. Habría que matizar, más lo primero que lo último: no hay denuncia de complot ni conciencia de los tópicos con la notable excepción de *Picassos aventyr* (y en cierta medida *Caravaggio*), pero sí una generalizada tendencia a la dispersión, la construcción lacunar del relato y una ruptura de “la línea o la fibra de universo que prolongaba unos acontecimientos en otros o aseguraba la concordancia de las porciones de espacio” [Deleuze, 2001:288]. Ya no resulta tan fácil localizar en estos ejemplos, como ocurría emblemáticamente con *Moulin Rouge*, el principio motor que aglutina las acciones-reacciones en torno al personaje, el núcleo temático textualizado en la repetición con variación de las acciones (variación de los cuerpos objeto del deseo de Lautrec, repetición inalterable de la imposibilidad amorosa). Por el contrario, la inflexión originada en los nuevos modelos biográficos se sitúa ahora bajo el dominio de la *discontinuidad* anotada por Foucault. En efecto, la homogeneidad en la heterogeneidad que presenta el subgénero en estos momentos, parece apuntar hacia aquel cuestionamiento del sujeto en el horizonte de la crisis de la historia que Bourdieu denunció, y que Jameson situó en el paso de la modernidad a la postmodernidad: el individuo modernista, entidad unitaria y permanente que en el ámbito estético encontraba su máxima expresión en el “estilo” personal y único, es desplazado ahora por un sujeto *descentrado* que parece encontrar en la categoría de la esquizofrenia su más clara definición (en un sentido descriptivo y cultural más que como diagnóstico clínico). Al igual que el esquizofrénico, gobernado por una disfunción que lo sume en una realidad fragmentaria (sin un todo que garantice desde la unidad la relación de las partes sino *desde la diferencia*, es la

distinción entre el detalle y el fragmento analizada por Omar Calabrese<sup>362</sup>), el nuevo sujeto parece quedar reducido “a una experiencia de puros significantes materiales o, en otras palabras, a una serie de presentes puros y sin conexión en el tiempo” [Jameson, 2001:48].

De ahí que la postmodernidad pueda ser pensada más fácilmente en términos espaciales que temporales, corroborando la tendencia de la nueva imagen señalada por Deleuze (la implícita espacialidad de la idea de *dispersión* resulta de por sí significativa) y su operatividad como criterio decisivo en la formalización del subgénero en el periodo: el relato biográfico fílmico, entendido como la sucesión de acontecimientos agrupados bajo la unidad del sujeto, ha sido contestado desde nuevos posicionamientos narrativos que, actuando contra el doble ordenamiento lógico y cronológico, exploran los límites del relato orgánico, proclaman su disolución temporal y una decidida quiebra del eje causal. Peter Watkins lo resumió concisamente a propósito de *Munch*; a diferencia de su anterior proyecto (*La Comunne*, 2000) en que los planos secuencias favorecían un fuerte sentido de comunidad, “la estructura en mosaico de *Munch* se prestaba menos a la cohesión”<sup>363</sup> [VVAA, 2005:86]. Visible en la arquitectura episódica que vertebra *Andrei Rubliev*<sup>364</sup> (compárese la desconexión entre las secuencias con la férrea disposición de *Goitia un dios para sí mismo o Carrington*), no lo es menos en la diseminación que preside *Pirosmani*; la casi mimética repetición de algunas escenas (la secuencia de la tienda, y en general todas

---

<sup>362</sup> “A diferencia del detalle, el fragmento, aun perteneciendo a un entero precedente, no contempla su presencia para ser definido; más bien: el entero está *in absentia*” [Calabrese, 1994:89].

<sup>363</sup> También Straub lo expuso claramente a raíz de la construcción vital de Bach: “en los intervalos, están las secuencias, ni escenas ni episodios (estuvimos borrando hasta no tener ya ni escenas ni episodios), sino sólo lo que Stockhausen llamaría “puntos”. Todo lo que se muestre, fuera de las ejecuciones musicales, serán “puntos” de la vida de Bach” [Straub, 2007:63].

<sup>364</sup> El propio director lo anotó: “los episodios no se unirán entre sí de un modo directo, inmediato, con la fuerza de la necesidad lógica; se vincularán más bien por medio de una corriente interna de ideas: aquéllas que corresponden al nacimiento de la concepción del mundo de Rublev (...). Este método, además, nos permitirá evitar la estrechez canónica y el esquematismo formal de la dramaturgia tradicional, cuando ésta se atiene a una línea estrictamente cronológica, pues muchas veces impide que el relato exprese la plenitud y la complejidad de la vida, con toda su pujanza”. Citado en [Llanos, 2002:181-182].

las reuniones en los interiores de las casas, adoptan el mismo punto de vista frontal) y el continuo vagar del protagonista por los caminos, impiden el acoplamiento de los distintos episodios según un antes y un después [Figs. 64-65]. Más relevante incluso resulta en *Munch* o en *Rembrandt fecit 1669*. Si en la primera la estructuración característica en *flashback* no oculta su distancia de la mirada clásica en la no concluyente marcación del salto temporal (la continuidad de la voz narrativa extradiegética o la banda sonora por encima de la imagen, opera hacia la superposición de los tiempos convocados *rozándose*), en la segunda asistimos a la desintegración del periplo vital del “hijo del molinero” en una constelación de momentos desencajados del trenzado causal. *Rembrandt fecit 1669* comienza con un plano medio del anciano pintor en los últimos compases de su vida (sin embargo ningún título anuncia su condición de *Gran Hombre*, sólo en la mitad del relato sabremos que se trata de él<sup>365</sup>). La cámara se aproxima hasta encuadrar su rostro, que se gira hacia el fuera de campo; el contraplano es ocupado por un niño pequeño que le devuelve la mirada. Por corte, se superponen una serie de fragmentos inconexos: a unas olas rompiendo en la orilla, le sigue un cuadro de un paisaje que funde con un paisaje real (el movimiento de la cámara en la misma dirección secunda el nexos entre las dos imágenes), una mano masculina acaricia un torso femenino, los engranajes de un molino, el rostro milenario de un anciano que lee; de nuevo, el niño y un primerísimo plano del anciano, libros, cuadros, y una ventana abierta que deja ver un temporal y que funde con la misma ventana cerrada cubierta de polvo [Figs. 66 a 69]. Una puesta en continuidad que en principio insinúa una mirada atrás a los orígenes del pintor y su infancia en el molino de Leyden. Sin embargo, la supuesta compleción pretérita se ve rota bruscamente a lo largo del relato en diversas ocasiones: el torso acariciado resulta ser el de Saskia (y la mano masculina la del pintor), y el niño aparece de nuevo al final, en la iglesia donde se están celebrando los funerales por la muerte de Titus. De este modo, lo que supuestamente era un *flashback*, se desvela ahora en realidad como un *flashforward*, y su condición informativa se convierte en anticipo temático, síntoma de la embrionaria

---

<sup>365</sup> Reforzando la indefinición se sitúa la conversión en el genérico del dibujo autobiográfico del Rembrandt-joven en el actor que lo encarnará la mitad del metraje y que es distinto del que da vida al Rembrandt-viejo.

institución de la *imagen-tiempo* que se desplegará en toda su intensidad en *Frida*, *Naturaleza viva*, *Goya en Burdeos* y *Klimt*.

A esta desordenación e inestabilidad temporal, que se deja sentir en el esbozo de *flashback* de *Pirosmani* por el que el protagonista se *roza* con su Yo infantil, se añade además la decidida indistinción entre los *núcleos* y las *catálisis* mediante una revalorización de las segundas, que acentúa la tendencia centrífuga del relato vital. Así, los episodios más conocidos y decisivos de la vida de Rembrandt (matrimonio con Saskia, nacimiento de Titus y muerte de su esposa, las relaciones con la viuda Gertjee y su posterior sustitución por Hendrickje, el nacimiento de su hija Cornelia, etc.), son marcados fugazmente por la voz del propio pintor aunque sin diferenciarse claramente de aquellos incidentes que, *llenando* los acontecimientos, se expanden por la superficie del film. La cámara recorre pausadamente las distintas estancias donde se aglutinan y preparan los pigmentos, se muestran los detalles rutinarios del día a día (la limpieza, los juegos con el pequeño Titus, etc.), aparecen las largas jornadas de taller donde se deciden las composiciones pictóricas y se prepara la disposición de los modelos, etc.

La diseminación y deflación de los episodios que lo constituyen, se ve apoyada por la acción del plano espacial, que se aleja decididamente de la experiencia clásica y la ilusión de uniformidad e infinitud que constituye la *imagen-acción*. Por el contrario, las estancias y las habitaciones encuadradas, pero también los exteriores, asumen los rasgos del *espacio cualquiera* que, abstraído de sus coordenadas espacio-temporales, manifiesta “la inestabilidad, la heterogeneidad, la ausencia de vínculo de un espacio semejante”<sup>366</sup> [Deleuze, 2001:160]. No es, como señaló el filósofo, un espacio universal abstracto sino uno perfectamente singular que ha perdido su homogeneidad, es decir, “el principio de sus relaciones métricas o la conexión de sus propias partes”.

---

<sup>366</sup> Y es que el *espacio cualquiera* es, junto al primer plano, uno de los dos signos que configuran la *imagen-afección*. Independiente de todo espacio-tiempo (y de las causas y efectos que los constituyen, caso de la *imagen-acción*), la *imagen-afección* se inscribe en el terreno del puro *poder-ser* como escribiera Deleuze, cualidad que se manifiesta en el conflicto surgido entre *una percepción perturbadora* y *una acción vacilante*: “es una coincidencia del sujeto y el objeto, o la manera en que *el sujeto se percibe a sí mismo, o más bien se experimenta o se siente -por dentro-*”. El subrayado es mío, [Deleuze, 2001:100].



Está por tanto desconectado, ya no forma parte de un mundo unitario y constante sino que borra su determinación espacial en favor de la a-sistematicidad y una fragmentación que resulta proverbial en *Rembrandt fecit 1669*. Los lugares habitados por el pintor (el molino de su infancia, la antigua iglesia que ve nacer y morir a su hijo, las dependencias de la casa familiar, e incluso el estudio), son apenas esbozos comparados con los apabullantes y minuciosos decorados de los films de Korda y Steinhoff, fragmentos que no encuentran acomodo en un mapa común abarcable por el espectador. De hecho, si en las dos anteriores el puente (único escenario exterior de la británica con la salvedad del molino paterno) funcionaba como nexo aglutinante de los distintos lugares recreados en una imaginaria aunque *pensable* ciudad de Ámsterdam, no existe en el film de Stelling ningún espacio transitable que permita restituir la integridad de la geografía vital del sujeto. Lo mismo ocurre en *Savage Messiah*: la biblioteca donde se conocen el escultor y la que será su conflictiva pareja, la casa familiar de campo de donde serán expulsados por indecorosos, la playa donde se guarecen después del rechazo, la misérrima guarida que habitan bajo el puente, o el cabaret *vorticista* al que acude el protagonista, aparecen como pequeños islotes aislados, sin ningún tipo de vínculo entre sí salvo la del mero contraste. Sin embargo, si lo *cerrado* de la biblioteca o el sótano se oponen espacialmente a lo *abierto* de la playa, no existe entre ellos ningún fondo de semejanza que permita su comparación temática, ni siquiera con la acción que acogen; la escenografía podría intercambiarse fácilmente sin alterar apenas lo *dicho* en las secuencias.

Los efectos en la institución del sujeto biográfico con el radical desmembramiento operado no se hacen esperar: desgajado de las dinámicas reactivas que exigen su respuesta, el protagonista abandona su funcionalidad motora hasta convertirse en otro personaje más de los que pueblan el relato. Como en *Munch*, en la que se quiebra de manera constante la centralidad del pintor mediante la sistemática caracterización de los grupos, personajes y movimientos que configuraban la realidad social de Christiania. Corroborando dicho estatuto, se le retira al protagonista el privilegio de ser el único sujeto diegético capaz de situarse *dentro* y *fuera* del relato; su presencia como voz narradora en diversas ocasiones (fragmentos de su diario), es compartida con otras voces de su entorno. Es más, en ningún momento es interpelado

directamente por el narrador como sí hace con otros personajes a los que entrevista, caso del marido de la amante del pintor, la humilde familia de obreros que trabajan doce horas diarias (incluidos los hijos), o las prostitutas que se quejan de las duras condiciones laborales. También en *Rembrandt fecit 1669*, los personajes del entorno del pintor, especialmente sus hijos, adoptan un perfil más definido como se ha visto a propósito de Cornelia, convertida al final del relato en la gestora de la información por la que conocemos los últimos días de su anciano padre, o Titus, que sin ser fuente narradora, adquiere una cierta profundidad psicológica quejándose a Rembrandt por su indiferencia paterna. De igual modo, en *Savage Messiah*, asumiendo un valor característico del *biopic* de artista femenino, Henri Gaudier comparte el protagonismo con Sophie Brzeska, la aprendiz de novelista con la que mantiene una tumultuosa relación a raíz de la inestabilidad del personaje y una diferencia de edad que es percibida como un lastre.

La disminución funcional del *Gran Hombre* en el relato se deja sentir también en el plano figurativo; si como se ha destacado, un importante valor de lo melodramático residía en la capacidad gestual del actor para hacer visibles los conflictos psicológicos, los personajes-actor de *Munch*, de *Andrei Rubliev*, de *Pirosmani* o de *Rembrandt fecit 1669*, se singularizan por una actuación *minimalista* que se aleja de la teatralidad actoral para aproximarse al *tipo*, al *modelo* bressoniano en ese movimiento que va del exterior al interior<sup>367</sup>, de la inmutabilidad del rostro a la esencia del sujeto. El hieratismo y la inexpresividad es la marca del nuevo actor-personaje<sup>368</sup>, despojado incluso de la palabra: frente a la vocinglería del *biopic* clásico, el silencio que es verbal, pero también musical<sup>369</sup>, se convierte ahora en la norma. Así,

---

<sup>367</sup> “Modelos: movimiento del exterior al interior. (Actores: movimiento del interior al exterior)” [Bresson, 1997:16].

<sup>368</sup> En ese sentido, la gestualidad desmedida de Anthony Scott en el papel de Henri Gaudier en *Savage Messiah* sólo puede ser vista como un desbordamiento paródico de la actuación melodramática: el rostro del protagonista es una mueca de la mueca.

<sup>369</sup> La música se desliga en estos ejemplos de su función dramática para mostrarse contrapuntística, mordaz o desaparecer sencillamente. Táctica que supone una revalorización del sonido asumida conscientemente por Peter Watkins: “el sonido es tan importante como la imagen (...). En mis

tendremos que esperar casi quince minutos para oír por primera vez la voz del “hijo del molinero” en *Rembrandt fecit 1669* (tras la consumación del encuentro sexual con Saskia), o contentarnos con los breves y diseminados fragmentos de observaciones y comentarios del pintor georgiano en *Pirosmani*.

Depreciación narrativa y figurativa, las consecuencias temáticas resultan todavía de mayor calado para el *Gran Hombre* ya que, inscribiéndose en un medio amenazado constantemente por la desestructuración y la entropía<sup>370</sup>, llega a situarse incluso *al margen* de su propia historia. Podría decirse, como escribió Deleuze a propósito del protagonista en el cine de Cassavetes, que los acontecimientos que le rodean “no llegan a concernir realmente a quien los provoca o los padece, aunque le afecten carnalmente: acontecimientos cuyo portador, un hombre interiormente muerto (...), tiene prisa por quitárselos de encima” [Deleuze, 2001:289]. Despojada de su condición de agente narrativo, el *Gran Hombre* se convierte en una suerte de espectador que, más que reaccionar a los envites del entorno, los *registra*, se convierte en el notario de su existencia como ocurre con *Pirosmani*, fantasma que sobrevuela el relato (ejemplar resulta la secuencia en que asiste a su boda, engañado por unos ávidos familiares, como si fuera otro invitado más; incómodo en un sitio que no le corresponde, termina huyendo despavorido), sin rumbo ni destino fijo por una geografía que se muestra ignota, sucesión de parajes desérticos raramente atravesados por algunos aldeanos y sus bestias, sin otra relación entre sí que la presencia *ajena* del personaje (condición figurativizada en la construcción de los encuadres en planos generales que niegan al pintor la posición de dominio ni su diferenciación del resto de figuras [Fig. 70]). Una indolencia similar a la que parece guiar al protagonista de *Rembrandt fecit 1669*, sujeto que al igual que el doctor Tulp cuando examina el cuerpo yacente en *La lección de anatomía* (significativamente y al contrario de lo que ocurre

---

películas, se escuchan los dedos que frotan la piel. Hay algo sensual que el sonido puede transmitir”. Peter Watkins en [VVAA, 2005:85].

<sup>370</sup> Lyotard lo expuso claramente: “la función narrativa pierde su funtores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos, narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas *sui generis*. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas” [Lyotard, 1998:10].

habitualmente en el subgénero, el *tableau-vivant* muestra al artista no en el acto de pintar, sino en el de *contemplar*), aparece como el observador atento pero distante de los avatares más importantes que marcan su trayectoria vital: la muerte de Saskia y de Hendrickje por ejemplo, son vislumbradas por el protagonista desde *fuera* de la habitación, a través de una puerta entreabierta que deja ver lo que ocurre *dentro* [Figs. 71-72].

## Cap 7.- EL *BIOPIC* DE ARTISTA EN LA ERA DEL AUDIOVISUAL

Las transformaciones de las dinámicas socioeconómicas en el seno de las sociedades capitalistas avanzadas han contribuido decisivamente en la evolución y redefinición del fenómeno cinematográfico en las últimas décadas del s. XX; el cine, como se ha señalado desde numerosos sectores, ha sido subsumido en la categoría *audiovisual*, “magma de prácticas representacionales, comunicativas o estéticas, utilitarias, perversas o triviales, extremadamente heterogéneas, sobre soportes y formatos tan diversificados” [Gubern, 1995:307]. Humeantes los rescoldos de una incipiente tregua firmada con su tradicional competidora, la televisión (básicamente por haberse convertido en la principal ventana de explotación comercial de la producción fílmica), emergentes fenómenos como la incursión del cine en el museo, la irrupción cada vez más enérgica de Internet en el campo de los relatos audiovisuales o los declarados intereses de la industria del videojuego por captar a los nuevos públicos<sup>371</sup>, han redibujado el objeto cinematográfico en la actualidad (una desmembración del sujeto espectral que no esconde la primacía del consumidor doméstico, dueño absoluto del tiempo de visionado).

Sin entrar a valorar exhaustivamente la nueva situación (y teniendo en cuenta que la mayor parte de reflexiones realizadas sobre la contemporaneidad tienen como

---

<sup>371</sup> Así de perspicaz se mostraba James Cameron al respecto: “todos nosotros hemos visto en los últimos años las sinergias que se han creado entre las películas, el video, la música, los videojuegos, los juguetes y demás. Este proceso seguirá, a medida que se consoliden los medios interactivos. Veremos más proyectos conjuntos [*joint-venturing*] entre los estudios cinematográficos y las compañías de medios interactivos y de juegos”. Citado en [Rubio, 2006:353]. Como muestra un botón: John Woo, director chino de éxitos como *Windtalkers* o *Misión imposible 2*, ha realizado una secuela del film que lo consagró en los círculos cinéfilos (*Hard boiled*, 1992) en formato videojuego (*Stranhold*, 2007), en la que participa el mismo actor protagonista.

corpus privilegiado el cinema norteamericano), entre los rasgos que parecen determinar la fisonomía del cine de finales del s. XX, cabría destacar la polarización entre las grandes superproducciones hollywoodienses y el aumento de pequeños productores y nuevos directores que han desarrollado formas narrativas y estilísticas más experimentales. Por un lado, la gran industria cinematográfica ha evolucionado condicionada por los avances tecnológicos y la necesidad de contar con mayores capitales debido a la creciente inflación de los costes de producción, circunstancias que han favorecido la proliferación del *blockbuster*<sup>372</sup>, modelo fílmico hegemónico en la actualidad, caracterizado por la subordinación de la dimensión narrativa y el perfil psicológico de los personajes a “una puesta en escena basada en el golpe visual” [Company, 1999:39]. Por otro lado, el declive en cifras de audiencia de películas de habla no inglesa desde principios de los años 80 y la creciente especialización del cine comercial, parece situarse en el origen de la consolidación del denominado cine independiente, proceso que para algunos, habría finalizado con su indiferenciación respecto del cine *mainstream*. En ese sentido, si el origen del fenómeno independiente se sitúa en la década de los 60, películas como *Stranger than Paradise (Extraños en el paraíso*, Jim Jarmusch, 1984), *París, Texas* (Wim Wenders, 1984) o *Blood Simple (Sangre fácil*, Joel Coen, 1984), inician una nueva etapa que ha culminado con la interdependencia de las pequeñas productoras y los grandes estudios que, conscientes de las cuotas de pantalla que pueden alcanzar algunas de estas películas, han aceptado de buen grado su proyección en sus circuitos exhibitivos.

---

<sup>372</sup> Ambigua denominación que como recordó Rubio Alcocer a propósito de su origen etimológico (*block*, manzana, y *bust*, quebrar o romper), surgió para nombrar aquellos films cuya popularidad provocaban largas colas que doblaban las esquinas de la manzana [Rubio, 2006:369]. Aunque el término empezó a circular en la década de los 60 para referirse a producciones tan dispares como *West Side Story* (Robert Wise, 1961) o *Lawrence of Arabia*, no sería hasta el éxito de películas como *Jaws (Tiburón*, Steven Spielberg, 1975) y *Star Wars* que alcanzara una posición central en el vocabulario crítico.

## 7.1.- El *biopic* en la era del audiovisual.

La doble tendencia del universo cinematográfico en la actualidad (*blockbusterización* y cine independiente) se convierte en un valor decisivo a la hora de establecer la cartografía del *biopic* de las últimas décadas: al margen de su estabilidad en el seno de los estudios (a pesar de que continúa siendo un género arriesgado financieramente<sup>373</sup>), se constata el progresivo interés de pequeñas productoras que han asumido los proyectos biográficos de prestigiosos directores como Milos Forman o Oliver Stone<sup>374</sup>. Unas propuestas que han contribuido al ensanchamiento de los *decibles* biográficos de la sociedad contemporánea con la redención de aquellos personajes que la norma moderna dejó en los márgenes de la representación. El caso del checoslovaco resulta notable ya que, además de *Amadeus* (1984), ha realizado las biografías del conocido editor pornográfico y dueño de la revista Hustler en *The People vs. Larry Flynt (El escándalo de Larry Flynt, 1996)*, así como del excéntrico comediante Andy Kaufman en *Man on the Moon, 1999*). Más relevante de todos modos es el caso de Stone y su dilatada incursión en el género; en *Born on the 4th of July (Nacido el 4 de julio, 1989)*, trazó el periplo biográfico de Ron Kovic, veterano de la guerra del Vietnam, en *The Doors* (1991) revisó la mítica figura

---

<sup>373</sup> De hecho, solo cuatro de entre dieciséis *biopics* realizados en la década de los 90 superaron los 100 millones de dólares de recaudación: *Schlinder's list (La lista de Schlinder, Steven Spielberg, 1993)*, *Patch Adams (Tom Shadyac, 1998)*, *Remember the Titans (Titanes, hicieron historia, Boaz Yakin, 2000)* y *Erin Brockovich (Steven Soderbergh, 2000)*. Escaso éxito económico que se contrapone con el prestigio institucional alcanzado por producciones como *Raging Bull (Toro Salvaje, Martin Scorsese, 1980; ganadora de 2 Oscars)*, *Chariots of Fire (Carros de fuego, Hugh Hudson, 1981; ganadora de 4 Oscars)* o *Gandhi (Richard Attenborough, 1982; ganadora de 8 Oscars)*.

<sup>374</sup> Habría que destacar también las figuras de Phillip Kaufman con *Henry and June (1990, a propósito de las tórridas relaciones que mantuvieron Henry Miller y Anais Nin)* o *Quills (2000, sobre el Marqués de Sade)*. Martin Scorsese por su parte dirigiría además de *Raging Bull, Goodfellas (Uno de los nuestros, 1990, sobre el mundo de la mafia)*, *Kundun (1997, en la que trataba la vida del decimocuarto líder espiritual tibetano)* y finalmente *The Aviator (El aviador, 2004, sobre la polidrica figura del inventor, productor y director de cine además de emprendedor empresario aeronáutico Howard Hughes)*.

de Jim Morrison, convertido en un importante icono de los movimientos contraculturales de los años 60, en *Heaven and Earth (El cielo y la tierra, 1993*, basada en los escritos autobiográficos de la escritora vietnamita Le Ly Hayslip) relató la difícil relación de la joven extranjera con su marido norteamericano, el también veterano de guerra Steve Butler, en *Nixon (1995)* se acercó al polémico presidente del escándalo *Watergate*, mientras que en el nuevo siglo y desde el territorio documental, se ha aproximado a la carismática figura del líder cubano Fidel Castro en *Comandante (2003)*.

Una apertura biográfica que se inscribe en la aparición en la escena pública (que es decir política) de unos nuevos *sujetos* que, conscientes de su progresivo poder, comenzaron a exigir su reinserción en la Historia desde la mitad del s. XX. Los colectivos femeninos, homosexuales, negros, hispanos, etc., plantearon un beligerante rechazo a la norma *WASP* (acrónimo de *White Anglo-Saxon Protestant*) con que se había tejido la historia norteamericana, reconsiderando lo pretérito desde una perspectiva plural y multicultural que pretendía dar cuenta de todas aquellas historias, con minúscula, que formaban parte de la nueva realidad social. Es en este contexto especialmente activo durante los años 60 y 70, como puede ser explicado el significativo aumento de *biopics* sobre *Grandes Mujeres* (muy notable en el subgénero como se verá), o la revalorización de los sujetos pertenecientes a las minorías étnicas y que en su gran mayoría, con la honrosa excepción de películas como *Geronimo: An American Legend (Jerónimo, una leyenda, Walter Hill, 1993)*, o *Dragon: The Bruce Lee Story (Dragón, la vida de Bruce Lee, Rob Cohen, 1993)*, pertenecen básicamente a la realidad afro-americana<sup>375</sup> (del 5% de la producción total en el *studio system*, pasó a

---

<sup>375</sup> Con un nombre propio: Denzel Washington, convertido en el principal capital estelar de la revisión étnica del género (no por casualidad, el actor que dio vida a Malcolm X). Su primera aparición tuvo lugar en *Cry Freedom (Grita libertad, Richard Attenborough, 1987)* dando vida al martirizado líder surafricano Steve Biko; posteriormente, en *Glory (Tiempos de gloria, Edward Zwick, 1989)* recibió el oscar al mejor actor secundario por su interpretación de un antiguo esclavo convertido en soldado de la Unión. Posteriormente seguiría encarnando personajes de elevado perfil político como Rubin “Huracán” Carter, el boxeador encarcelado injustamente en *The Hurricane (Huracán Carter, Norman Jewison, 1999)* y, en *Remember the Titans*, dio vida a Herman Boone, legendario entrenador de fútbol americano que creó el primer equipo interracial en



ocupar un 24% en la década de los 90 [Anderson, 2002:92]). En la misma dirección se sitúa la visibilidad alcanzada por los *Grandes Homosexuales* con películas como *Wilde* (Brian Gilbert, 1997), *De Lovely* (revisitación de la figura del compositor Col Porter que, a diferencia de *Night and Day*, no rehuye su homosexualidad), o la activa participación del británico Derek Jarman que, además de *Caravaggio*, ha centrado gran parte de su filmografía en la construcción biográfica de insignes personajes homosexuales desde su polémica hagiografía *Sebastiane* (1976, fue rodada en latín, convirtiéndose rápidamente en obra de culto en los ambientes *Queer*), dirigiendo con posterioridad *Edward II* (rey que abandonó a su esposa por un amante masculino y terminó sus días ajusticiado con un hierro candente en el recto) o *Wittgenstein* (1993) a propósito del reconocido filósofo.

Matizando sin embargo el potencial catártico de la actitud revisionista, Anderson y Luppó han sabido valorar la nueva visibilidad de estos sectores como una venturosa confluencia de las necesidades identitarias de unos colectivos elididos de la pantalla con el interés estratégico de la gran industria. Puede decirse que los imperativos comerciales hollywoodienses actuales no han variado en exceso sino que, atendiendo a la nueva demanda genérica, han “abierto” su atención a los emergentes consumidores<sup>376</sup>. Es más, si resulta evidente que el *biopic* del *Gran Hombre* de color ofrece al mercado un tipo de producto fácilmente *etiquetable* como político en un contexto histórico reconocidamente racista (*Malcolm X*, Spike Lee, 1992, se erige en el ejemplo por excelencia)<sup>377</sup>, no parece tan clara su capacidad transgresora al haber

---

una escuela de Virginia logrando grandes éxitos deportivos. Significativamente, éxitos como *Ali* (Michael Mann, 2001), *Ray* o *Dreamgirls* (Bill Condon, 2006) parecen confirmar la tendencia alcista en el nuevo siglo.

<sup>376</sup> Como señaló Deleyto, “la indudable vocación multinacional de una industria como la de Hollywood, que cada vez depende más de los mercados internacionales para la obtención de beneficios, hace que historias y personajes no sólo sean cada vez más indefinidos desde un punto de vista de identidad nacional sino que a la vez estén dirigidos a grupos culturales específicos” [Deleyto, 2003:19].

<sup>377</sup> Su realización ilustra las tensiones propias de una recreación de la contrafigura política norteamericana por excelencia; no en vano, fue el primer *biopic* financiado por un estudio (Warner Bros) aunque controlado completamente por un equipo afro-americano (aspecto ampliamente publicitado). Sin embargo, la enorme importancia del proyecto propició numerosos roces entre las

asimilado muchos de los valores del *biopic* canónico. Por un lado, al describir el contexto histórico como perteneciente al pasado y asumir la constitución del relato biográfico en torno a la motivación psicológica del personaje, se inactivan las determinaciones sociales que han originado dicha situación. Por otro, celebrando “el triunfo personal del protagonista y su entrada en lo que es presentado como la contemporánea meritocracia americana” [Anderson, 2003:93], se asumen los tradicionales valores del individualismo y el pragmatismo en la consecución del ascenso social, fin último de la realización personal.

Una dualidad definitoria de un *biopic* como *The Pursuit of Happyness* (*En busca de la felicidad*, Gabriele Muccino, 2006), donde Will Smith, una de las más importantes estrellas negras en la actualidad, da vida a Chris Gardner, un padre sin trabajo y recientemente divorciado (las penurias económicas han minado el aguante de su esposa), que se encuentra acompañado de su hijo de cinco años. De carácter imaginativo y emprendedor, los reveses fortuitos van minando poco a poco su capacidad de superación (le roban un aparato médico muy valioso), llegando a una situación extrema de penuria y desolación. Sin recursos económicos, se ven obligados a vivir en centros de acogida, durmiendo incluso en los baños de las estaciones de metro. Sin embargo, fruto del esfuerzo y la abnegación del personaje, consigue demostrar su valía en unas pruebas para realizar un curso de correduría bursátil, logrando finalmente el deseado ascenso social (y económico) a pesar de los inconvenientes (comenzando por que es negro). En ese sentido, las evidentes similitudes de *The Pursuit of Happyness* con los *biopics* financieros de los años 30 y 40, pone de relieve en el fondo, como se verá más detalladamente en el caso del *biopic* de artista femenino, la incapacidad de los nuevos modelos biográficos para articular un discurso que refute aquél contra el que supuestamente se levantaban.

---

dos posiciones a lo largo de todo el rodaje (Spike Lee no escondía su desprecio por lo que llamaba “la plantación”) hasta el punto de que la negativa del estudio a aumentar el presupuesto del proyecto, lanzó al director a una activa campaña solicitando dinero de los afro-americanos acaudalados.

## 7.2.- El *biopic* de artista en la era del audiovisual.

El elevado número de recreaciones biográficas de artistas en las últimas décadas del s. XX, mayoritariamente europeas, se inscribe en el aumento generalizado de películas clasificables dentro del género. Un despliegue que debe ser analizado teniendo en cuenta por un lado, la pervivencia de la heterogeneidad formal iniciada con la *desterritorialización* del subgénero y, por otro, siguiendo la dirección del *biopic*, una marcada tendencia revisionista de la norma artística moderna que se ha dejado sentir, por un lado, en la *relectura a la baja* de las historias de vida de artistas ya retratados (manteniendo los valores clásicos audiovisuales y del relato, caso de *Van Gogh*, *Lautrec* o *Rembrandt*), y por otro, en la nutrida aparición de nuevos modelos de artista que, en un generalizado envoltorio rupturista, han ensanchado los *decibles* del *Gran Artista* (negros como *Basquiat*; homosexuales como *Caravaggio* o *Love is the Devil*; femeninos como *Camille Claudel*, *Carrington* o *Artemisia*).

### 7.2.1.- La nueva función del artista

Al margen de reflejar el buen estado de salud del género, la relevancia del *biopic* de artista en estos momentos supone la constatación de un renovado interés social por su figura. El *boom* artístico de la década de los 80, eminentemente pictórico<sup>378</sup>, y la centralidad de la esfera cultural en la sociedad actual (rasgo definitorio para Jameson del nuevo orden social junto al desvanecimiento de las fronteras entre la alta y baja cultura, o la generalizada desmaterialización del objeto

---

<sup>378</sup> Aunque sea ahora cuando se reconozca el estatus plástico de la fotografía y comience a ser tenido en consideración el videoarte, el boom artístico de los años 80 giró sobre el eje constituido por la *transvanguardia* italiana y el *neoexpresionismo* alemán, junto a la aportación de algunos pintores norteamericanos.

artístico), son factores que parecen haber influido en la visibilidad del artista en estos momentos<sup>379</sup>.

Un resurgir inscrito en la reordenación social de las décadas centrales del s. XX. La renovada función de la cultura y el arte en las sociedades capitalistas avanzadas, no sólo han alterado los planteamientos y fundamentos estéticos, sino los cimientos identitarios del sujeto artista; al igual que el arte postmoderno se construye contra el moderno<sup>380</sup>, el artista se construye como entidad contraria a su par moderno. Al grito de “quiero ser una máquina” de Warhol y tras la constatación del fracaso de las vanguardias históricas en su intento de reconducir el arte a la esfera de la *praxis* vital del individuo [Bürger, 1997], el artista deja ahora de asumir un destino trágico y oponerse a la figura del burgués (salvo la mascarada con que apuntalar su valía), para convertirse en un profesional que ha sustituido el estudio por el aeropuerto como expuso en un insólito arranque de sinceridad Francesc Torres<sup>381</sup>. Una modulación

---

<sup>379</sup> El paso a la dirección cinematográfica de algunos de los buques insignias de la “década prodigiosa”, que vienen desarrollando su labor en el seno de la institución cinematográfica (a diferencia del periodo de las vanguardias históricas), es otro síntoma evidente del rol desempeñado por el artista en estos momentos. Es el caso, además de Julian Schnabel, de Larry Clark y Cindy Sherman que iniciaron su actividad en los 70, eclosionaron en la década siguiente y se lanzaron al cine en los años 90 con diferentes resultados: el reconocimiento crítico y espectacular de los dos primeros, contrasta con el descrédito del único film de la tercera, *Office Killer (La asesina de la oficina)*, 1997).

<sup>380</sup> Sistema estético que empezó a dar numerosas muestras de agotamiento hacia la mitad de la década de los años 50 (el expresionismo abstracto sería el punto de llegada, Warhol y el *pop art* de salida) dando paso a una nueva situación cultural caracterizada por el “desmoronamiento del progreso en las artes, la pérdida del entusiasmo por lo *novedoso*, el quebrantamiento del *experimentalismo* y el cambio de *paradigma estético*” [Marchán, 1994:305].

<sup>381</sup> A la pregunta de Juan Antonio Ramirez de cómo era el artista de finales del s. XX el artista contestaba: “yo diría que lo que ha tenido lugar es una agudización de lo puramente profesional que desplaza, en cierto grado, la idea del “artista-niño-enajenado”. Tampoco se trata de algo tan nuevo. Prácticamente todos los artistas occidentales conocidos, sobre todo desde el Renacimiento hasta nosotros, han sido profesionales. En este siglo, me parece a mí, esta agudización se produce en el momento en que las vanguardias dejan de serlo para transformarse en el arte oficial de las democracias formales. El *boom* del mercado de los ochenta fue el golpe de gracia en el desplazamiento del artista del estudio al aeropuerto, y de la academia a la industria en el caso de los museos” [VVAA, 1995:117].

anotada por Jameson al comparar las botas de campesino pintadas en varias ocasiones por Van Gogh, y los *Diamond Dust Shoes* (Zapatos de polvo de diamante) de Andy Warhol, metafórico paso de la heroicidad moderna a la *fetichización* superficial de la postmodernidad. Así, la reclamación de las humildes botas de una lectura *hermenéutica* que conciba la imagen en cuanto síntoma de una realidad mayor constituida en su verdad última, lectura realizada por Heidegger en *El origen de la obra de arte* por la que los agujereados zapatos encontrarían su sentido en la revelación de *todo lo ausente* a su alrededor (el abrupto mundo rural y sus duras condiciones de vida, la tierra húmeda y fértil, etc.), se contrapone a la gratuidad del gesto inerte de los *Diamond Dust Shoes*, superposición colorista de zapatos de tacón que no permiten la restitución del contexto en que se inscribe, el mundo de la moda y la frivolidad del que forman parte [Figs. 73-74]. La merma de la *afectividad* que parece acontecer de un calzado a otro, síntoma generalizado de la obra postmoderna para Jameson (la anomia y soledad de cuadros como *El grito* de Munch, no encuentran su equivalente en la representación warholiana de estrellas como Marilyn Monroe), parece sugerir una hipótesis histórica más general:

“que conceptos como los de angustia y alienación (y las experiencias a que corresponden, como en *El grito*) ya no son adecuados en el mundo de lo postmoderno. No parece que las grandes figuras de Warhol –la propia Marilyn o Edie Sedgwick–, los célebres casos de agotamiento prematuro y autodestrucción a finales de los años sesenta y las grandes experiencias dominantes de la droga y la esquizofrenia tengan ya nada en común con las histéricas y los neuróticos de los tiempos de Freud, ni tampoco con las experiencias típicas de aislamiento y soledades radicales, anomia, rebelión privada y locura a lo Van Gogh que dominaron en el período del modernismo. Se puede definir este cambio en la dinámica de la patología cultural diciendo que la fragmentación del sujeto desplaza a su alienación” [Jameson, 2001:35].

El fin del ego moderno, que es a un tiempo el fin de las psicopatologías que lo definen, parece haber repercutido en la constitución identitaria del artista, verificándose una desacralización del artista y un sensible resquebrajamiento del modelo sufriente hegemónico de la modernidad. La repercusión en el ámbito fílmico

parece evidente si se atiende a la construcción del *Sujeto* artista en *Le mystère Picasso* y *El sol del membrillo*, dos películas que, asentadas en un mismo gesto (la captación de ese acontecimiento secreto e íntimo en que algo se convierte en obra de arte), sostienen proyectos identitarios abiertamente enfrentados. La orquestada organización dramática de la luz (deudora de los códigos genéricos del cine negro que enfatizan el contraste luz/sombra) y el espacio ambiguo y desconcertante de la primera, creando una atmósfera íntima donde escenificar el momento mágico, instituyen a Picasso en el *Artista* demiurgo capaz de superar el envite de una cámara convertida en espada de Damocles (faltan pocos metros para que termine la cinta y el malagueño se encuentra en mitad de la realización de uno de los dibujos; sólo *in extremis*, mediante una inteligente activación del suspense en el montaje alternado, consigue Picasso concluirlo). Por el contrario, la sabia naturalización de los recursos estilísticos y la humilde “noción de la espera” en la segunda, invisten a López del valor del *artista* con minúsculas que sepulta literalmente la obra fallida para recomenzar de nuevo, sin dramas, la labor de “acompañar” al joven membrillero. Una divergencia que es condensada en la distinta la funcionalidad del primer plano en los dos films: la intimidatoria presencia de los ojos del malagueño ocupando toda la pantalla en el desafío de la cámara, es respondida por el gesto pausado y minucioso de las manos del madrileño preparando los materiales de trabajo [Figs. 75-76].

### **7.2.2.- Revisando la historia de vida de los *Grandes Artistas*.**

La normalización del sujeto creador se perfila como uno de los rasgos que mejor parece caracterizar el tejido temático del subgénero, de manera especial en su resurgir durante la década de los 90, y sobre todo en aquellos ejemplos que han revisado los iconos míticos de las prevanguardias parisinas. Si la conversión de unos títulos fuertemente connotados (*Lust for Life*, *The Agony and the Ecstasy*) por el lacónico nombre del personaje (*Vincent and Theo*, *Van Gogh*), son un claro indicio de los nuevos derroteros que sigue el *biopic* de artista, es la desvinculación melodramática lo que proclama de manera más decidida la concepción a la baja del

sujeto biografiado. Comenzando por la generalizada ausencia de música extradiegética que enfatice el drama y la naturalización de la imagen que se aleja de la densidad de *Lust for Life* o *Moulin Rouge*, dos estrategias emplazadas en el plano expresivo que son el correlato de la desactivación melodramática operada también en el plano del contenido. En primer lugar, con la desactivación (o al menos relajamiento), del antagonismo sujeto/comunidad como principal núcleo dramático del relato; la marginalidad del *Gran Hombre* no desemboca ahora en un enfrentamiento mortal con la sociedad. En segundo lugar, con la disolución de la construcción archiactancial *Sujeto/Oponente* que, como se ha visto, resultaba fundamental en la caracterización melodramática del artista moderno.

#### **7.2.2.1- Vincent y Theo; Theo y Vincent.**

Los primeros síntomas del agrietamiento se pueden intuir con timidez en *Vincent and Theo* (Robert Altman, 1990), coproducción europea realizada originariamente como una miniserie de cuatro horas, que desplaza su atención desde la figura del pintor a la compleja e intensa relación mantenida con su hermano. Abandonando el rol *circunstancial* que desempeñara en *Lust for Life*, Theo es investido ahora con una mayor profundidad psicológica hasta el punto de compartir la función *Sujeto* con Vincent. Una revalorización del personaje, inscrita en el film desde el comienzo (el nombre de los hermanos ocupa el mismo tamaño y posición en la cabecera [Fig. 77]), que es tematizada formalmente gracias al concurso del montaje paralelo que yuxtapone las experiencias vitales de uno con las del otro. Así, las dificultades de Vincent por encontrar su camino estético y el reconocimiento de su entorno, se equiparan con las de Theo por abrirse hueco en el difícil mundo de las galerías y los negocios; asalariado en la empresa familiar (hasta en dos ocasiones solicita un aumento de sueldo que le es negado), choca con los gustos relamidos y anticuados de sus jefes que, sólo ante el incipiente mercado de obras modernas que está surgiendo en Montmartre, le permiten abrir su propio espacio con los artistas que desee. De igual modo, la progresiva degradación del pintor a lo largo del relato es

acompañada por la del galerista, que se ve afectado no sólo por los problemas emocionales y psicológicos de Vincent, sino también por los conflictos matrimoniales y los apuros económicos con los que se tiene que enfrentar después de tener al pequeño Vincent.

El paralelismo de las acciones, que apuntala la identificación de los personajes, se condensa en una de las primeras secuencias en que los protagonistas rompen con sus respectivas parejas (el pintor con la prostituta Christine con la que ha convivido durante un tiempo, el galerista con una joven ofendida al hacerle entender que es la responsable de sus problemas sifilíticos). La concordancia de los pequeños gestos lo confirman: Vincent prueba las pinturas enviadas por su hermano mientras juega cariñosamente con el hijo menor de la prostituta, a la vez que Theo juega amorosamente con su amante mientras dibuja sobre su cuerpo con un pintalabios. De igual modo, la bofetada que recibe el pintor marcando sonoramente el final de su relación con Christine, rima con el portazo de despedida de la agraviada por el insulto del galerista. Por último, la identificación entre los personajes es clausurada mediante el recurso de un espejo, metafórica superficie especular donde se encuentran la mirada y el busto de los hermanos mientras se embadurnan los rostros (uno con pintura, premonitoriamente una calavera, el otro con los cosméticos femeninos [Figs. 78-79]).

Consecuencia lógica de este ascenso protagónico, es que el film no concluye con la muerte del pintor sino con la de su hermano unos meses más tarde. Tras el suicidio del primero, los últimos minutos del relato dan forma de manera concentrada a la degradación física y psíquica de Theo ante una ausencia que sólo puede concluir con la reunión fraternal (preludio textualizado en su inmersión, abandonando el cortejo fúnebre, en el trigal que fue testigo del disparo). Consternado y aferrado de un modo huraño a los recuerdos del hermano (figurativizado metonímicamente en el abrazo de sus lienzos), el galerista se aleja poco a poco de sus seres queridos hasta expulsar a su esposa y cuñado de la habitación que ha alquilado para que se pueda contemplar la obra del pintor. “Es la habitación de Vincent; de Vincent y mía” grita mientras se encoge en la puerta sollozando, postura que confirma su agotamiento y el inminente tránsito *al otro lado* que confirma el plano siguiente; en la misma posición, Theo se agarra a una ventana enrejada por la que penetra una tenue luz mientras llama a su



hermano solicitando su ayuda. La monocromía y oscuridad del espacio, una celda, así como la inserción de la destemplada música de la cabecera en el momento que la cámara se posa sobre el rostro del personaje, avisan de lo inevitable. Por corte, aparecen las tumbas gemelas de los hermanos, correlato necrológico de su primera e igualitaria presencia en los títulos de crédito [Fig. 80].

Pero es en el abierto diálogo que mantiene con *Lust for Life* donde *Vincent and Theo* alcanza todo su sentido y donde mejor se puede constatar la ambivalencia de su postura. De hecho, el film de Minelli se convierte en el discurso referente desde la cabecera, construida también bajo los mismos parámetros de materialidad pictórica y desplazamiento de la cámara<sup>382</sup>. Sin embargo, al margen de la escritura igualitaria de los dos nombres, presenta algunas sutiles discrepancias que marcan su distancia con aquélla, anticipando lo que será la norma naturalista del film. Si la música de acentuado cariz atonal remite a una contemporaneidad espectral alejada tanto del periodo vital de los personajes como de la polifonía trágica de Rozsa, la inscripción “real” del texto en el fondo denuncia *por contraste* la impostación de la anterior. Se define así desde el inicio la elección de la nueva versión, consistente en la formalización del relato bajo una pátina realista que es sobre todo de los espacios y la escenografía (alejados del engolamiento de la transposición pictórica para convertirse en documentos testimoniales del periodo), pero también de los valores cromáticos y lumínicos del film que se alejan de la densidad melodramática, restituyendo a la imagen su valor ambiental. Lo mismo puede decirse de la música, que sólo aparece extradiegéticamente en contadas ocasiones (y cuando lo hace, se libera de la desmesura emocional), o del comedimiento actoral; sin llegar al mutismo de los protagonistas de *Pirosmani* o *Munch*, Vincent y Theo se construyen desde la contención.

La repetición de algunas secuencias emblemáticas bajo el nuevo signo, corrobora la *similitud divergente* que presenta el film respecto de la anterior. El encuentro del todavía aprendiz de pintor con su primo Mauve en el estudio, la escena

---

<sup>382</sup> La cita se desdobra con la aparición del cuadro-fondo del genérico de *Lust for Life* en una escena de la segunda, donde el movimiento inverso de la cámara, abre el campo desde la figura que preside *El sembrador*, hasta encuadrar a Theo que propone a Gauguin su partida para Arlés

del tiro en el costado (de mayor plasticidad)<sup>383</sup>, o la temporada que pasa con el salvaje Gauguin en Arles, se construyen como un calco de su predecesoras. La lección de cocina de Gauguin al desordenado Vincent por ejemplo, o las salidas conjuntas a pintar o al burdel (en las que sin embargo no se elide ni el encuentro sexual ni la sonrisa) utilizan una similar planificación. Manifiesta resulta la depreciación dramática de la segunda en el emblemático local motivo del *Café de noche*. Imagen simbólica de gran relevancia en el episodio de la amputación como ya se apuntó a propósito del film de Minelli, es despojado por el contrario en *Vincent and Theo* de cualquier funcionalidad trágica, apareciendo en dos ocasiones aunque sin adoptar el punto de vista del pintor, ni respetar siquiera la posición de los personajes. De hecho, la primera vez es mostrado visiblemente de día, reemplazando el luminoso color rojo de las paredes (matizado por la luz anaranjada que procede de las lámparas que penden del techo), por un rojizo parduzco que impone un tono apagado y terroso muy alejado de la estridencia que presidía el local en *Lust for Life*.

Pero no sólo en el plano figurativo tiene lugar este distanciamiento, también en la valoración temática de la historia de vida de Vincent puede señalarse su actitud ambivalente. En ese sentido, la relajación del enfrentamiento del pintor con la comunidad (a diferencia de la anterior, la disputa con Mauve no es tanto una cuestión vital como un asunto de hipocresía), no oculta la constitución de Van Gogh desde la locura<sup>384</sup>. Una condición, a la que accede también su hermano confirmando su rol protagónico, que se deja sentir desde el principio con la acalorada conversación entre Vincent y Theo en el Borinage y la mirada huidiza del primero. Es sin embargo en el suceso de la oreja donde el film incide de manera más decidida en la enajenación del

---

<sup>383</sup> El pintor se introduce en un campo espigado hasta que, llegando al centro de la composición (el lienzo inmaculado, en la izquierda, contrasta con la tonalidad amarilla) se dispara en el costado; asustados por el ruido, una banda de cuervos levanta el vuelo.

<sup>384</sup> De hecho, en una ocasión es rota la serenidad de la cámara a lo largo de todo el relato. Se trata de la escena anterior a la visita de Gauguin en que el holandés, azotado por el mistral, pinta en un campo de resplandecientes girasoles. La cámara, se lanza entonces a un violento zigzagueo entre las flores, enfocando, retrocediendo, girando o deteniéndose en algunos (uno de los cuales está significativamente mustio), mientras el pintor lucha a brazo partido con su caballete hasta que decide destruir el cuadro.

personaje. Aunque de planificación similar, en ésta se escenifica de manera más detallada el progresivo deterioro de sus relaciones con Gauguin. Encerrados en la casa amarilla por la mala climatología, Vincent deambula alrededor de Gauguin (“no estoy loco”, le dice, “tú me vuelves loco”), mostrándose cada vez más huraño e irascible; escribe consignas sobre las paredes (“soy el espíritu santo”), amenaza a su compañero con un cuchillo cuando le dice que va a regresar a París, se bebe el aguarrás del bote para pintar, o lo sigue por un callejón como hiciera anteriormente Van Gogh-Douglas. Al final, de regreso a casa, se corta la oreja delante de un espejo (gesto mostrado en toda su crudeza a diferencia de *Lust for Life* que ocurría en fuera de campo).

#### **7.2.2.2.- Un hombre como los otros.**

La tibia actitud del film de Altman es contestada con rotundidad por la francesa *Van Gogh*, erigida sin duda en el ejemplo emblemático de relectura “a la baja” no sólo del periodo, sino del subgénero. Si la merma protagónica del pintor en la anterior consistía básicamente en la revalorización narrativa de Theo y su adopción de los rasgos del héroe moderno, ésta recorre el camino contrario atacando frontalmente la imagen del artista enajenado y genial. Una depreciación operada a partir del sistemático despojamiento de todos los valores que instituyen al *Sujeto* como tal: su centralidad motora es menoscabada en la detallada atención del relato a los personajes de alrededor (sobre todo Marguerite, la hija del doctor Gachet, pero también el doctor, Theo y Jo, o incluso la hija del tabernero, sujetos que manifiestan sus deseos, inquietudes y esperanzas en mayor medida incluso que Vincent, despojado de cualquier profundidad psicológica), a la vez que se suprime cualquier valor temático que destaque al protagonista sobre el resto. No obstante, en ningún momento presenta algún atisbo que lo defina como personaje diferenciado por su excepcionalidad (como expuso Magny, “nada en el film, permite decidir si Van Gogh es o no un gran pintor” [Magny, 1991:28]), ni se define como tal a partir del enfrentamiento con la comunidad (el pintor es apreciado por todos).

El propio director expuso con claridad la radicalidad del planteamiento:

“yo quería sobre todo ir contra la leyenda del pintor loco, del pintor maldito, del pintor muerto de hambre, inventado en todos los textos. (...) Vincent Van Gogh era un hombre como los otros. (...) Hay que revelarse contra ese lugar común que quiere que el artista sea por esencia un ser anormal, (...) mostrar un hombre normal. (...) Yo creo estar más cerca de la verdad, de la autenticidad que todas las biografías – autorizadas-”<sup>385</sup>.

Rotunda declaración de intenciones que es secundada íntegramente por el film. *Van Gogh* opera contra la leyenda mítica del pintor y la insubordinación al modelo canónico que representan los *biopics* melodramáticos de la década de los 50. De hecho, la impugnación puede ser localizada precisamente en la omisión de cualquier referencia a *Lust for Life*, negación que excede la simple distinción temporal (la nueva recreación abarca sólo un periodo de 67 días, desde la llegada del pintor a Auvers-sur-Oise el 20 de mayo de 1890 hasta su muerte el 29 de Julio<sup>386</sup>), para convertirse en una auténtica *manque structurant*.

Distanciándose además de la apuesta de *Vincent and Theo*, el film de Pialat recupera aquellos valores adoptados por los *biopics* rupturistas de los años 60 y 70, sustituyendo las dinámicas reactivas por un fluir narrativo que soslaya el encadenamiento causal y la linealidad de los acontecimientos. Roto el vínculo de la acción-reacción, los episodios se organizan según un principio de mera acumulación; el orden de las secuencias, al igual que se intuía en *Savagge Messiah*, podría ser cualquier otro como confirma la dislocación temporal y disolución de los *raccords* en la secuencia del burdel. En efecto, lo anómalo de la operación de distanciamiento de estos dos recursos respecto a la norma verista que guía *Van Gogh*<sup>387</sup> (presente también en el resto de secuencias aunque de manera prácticamente imperceptible), apunta a la socavación de las relaciones causa-efecto y la constitución *dispersiva* del relato en unidades dramáticas independientes, sin ningún vínculo de necesidad temática o

---

<sup>385</sup> Entrevista a Maurice Pialat (Le Monde, 9 de mayo de 1991), citado en [Corominas, 2002:179].

<sup>386</sup> Corto periodo de tiempo que sin embargo fue especialmente fructífero para el pintor, que realizó aproximadamente 80 cuadros.

<sup>387</sup> Joël Magny constató esa “doble relación de complicidad y exterioridad” que mantiene Pialat con los valores y referencias de la Nouvelle Vague [Magny,1991:26].

psicológica que reuna las acciones bajo su ley. En ese sentido, la realización del retrato del tonto del pueblo por parte de Vincent, no establece ninguna relación de necesidad con la posterior visita del pintor al doctor Gachet que le muestra orgulloso su colección, ni ésta con la escena siguiente en que Marguerite toca el piano bajo la atenta mirada de la profesora de música; la alteración sintagmática de los episodios no supondría una alteración paradigmática en el contenido del film.

De ahí que *Van Gogh*, aunque comienza con un característico *in medias res*, no recurre al *flashback* en su constitución. Una elección *a posteriori* según el montador Yann Dedet<sup>388</sup>, que ilustra la renuncia del film a la construcción psicológica característica del género: se niega la puntuación narrativa que aporte pistas sobre la naturaleza psíquica del pintor, sobre su *porqué*, por la sencilla razón de que no existe ningún *porqué* que explicar, ninguna carencia que situándose en un adánico pasado como ocurría en *Moulin Rouge*, haya que purgar en un presente infeliz o trágico.

Esta desmembración del tejido narrativo, que retoma la senda de *Pirosmani* o *Rembrandt fecit* desde una provincia formal abiertamente naturalista, proclama a *Van Gogh* como el relato *vacío* por excelencia de todo el subgénero, rechazo de cualquier presunción trascendental en favor de la cotidianidad y la debilidad dramática de los momentos (“ni religión del arte, ni visión ideal del artista sobre su cruz; eso apenas importa al cineasta” [Toubiana, 1991:21]). Constantemente se describen banales acontecimientos despojados de cualquier *indicio* que resulte trascendental en la comprensión del *Gran Hombre*, sujeto preso de las mismas pasiones rutinarias que los demás personajes, vagando al igual que el pintor georgiano por una red de secuencias *de relleno* en los que es un simple espectador de lo que acontece a su alrededor. Vincent sella el compromiso del retrato al joven deficiente con una copa de vino en su casa, visita a Gachet varias veces a la semana, pasea por el pueblo o sale al campo a pintar mientras las mujeres se dedican a los quehaceres diarios y el dueño de la pensión gestiona su negocio.

---

<sup>388</sup> En principio estaba previsto que el film comenzara con la última secuencia en que Marguerite, paseando por el pueblo, se encuentra con un joven pintor que le pregunta si conoció a Van Gogh. La joven se levantaba el velo diciendo “éramos amigos” mientras por corte se encuadraba el piano con Marguerite y la profesora de música.

De todos modos, ninguna secuencia resume mejor el *ahuecamiento* narrativo de *Van Gogh* como la feliz reunión familiar que mantienen los personajes en casa del doctor Gachet, situada estratégicamente en el ecuador del relato. Por la mañana, Vincent va a recoger a Theo y Johanna que han venido en tren desde París con su hijo recién nacido mientras el doctor hace algunos ejercicios gimnásticos y las cocineras preparan el menú. Durante la comida, todos charlan animosamente sobre los beneficios de la homeopatía, las nuevas teorías psiquiátricas (Vincent padece crisis de tipo histérico según Gachet), o bromean sobre los asuntos más banales. Corroborando el buen ambiente de la tertulia, las mujeres se lanzan a cantar “El tiempo de las cerezas” para agrado de los varones que aplauden al finalizar la actuación. Después, haciendo tiempo para coger el tren, el grupo da un paseo por la rivera del río hasta llegar a una verbena donde se mezcla con el resto de personajes anónimos que disfrutan del baile y la música [Fig. 81].

La radicalidad del doble desplazamiento (del protagonista hacia el resto de personajes y de los *nudos* a las *catálisis*), encuentra su correlato en la minusvalía temática de aquellas anécdotas biográficas que definen al mito holandés como sujeto enfermo. A la elisión del episodio de la oreja (a pesar de que el relato transcurre con posterioridad al emblemático suceso, las dos orejas son manifiestamente visibles en el actor<sup>389</sup>), se añade el disparo en el costado y el final del *Gran Hombre*, elipsis contrapuesta a la ceremoniosidad de la minelliana. En efecto, en *Lust for Life* como se apuntó en el cap. 2, el episodio se encabalga con una secuencia anterior que preludia el fatal gesto según una planificación similar a la de la feria en *Some came running*. Vincent, que rumia su desgracia en el apartado rincón de un Café, huye de una tumultuosa jornada festiva marcada por el dinamismo y la excentricidad compositiva que enfatizan el ambiente opresivo e irrespirable para el solitario pintor. Alejado del bullicio por fin, intenta pintar un campo de trigo ante la amenazadora presencia de una bandada de cuervos negros. Con evidentes signos de desgarró anímico, escribe una

---

<sup>389</sup> De hecho, en un momento dado, Cathy le recuerda el episodio y le tira de la oreja izquierda; Van Gogh se queja y le exhorta a que no hable más del asunto. Mas tarde Gachet le recuerda también el episodio cuando descubre la relación de su hija con el pintor.

nota de despedida y empuña la pistola. Por corte, ya en la habitación del hostel, Theo apenas tiene tiempo de despedirse de su hermano.

Por el contrario en *Van Gogh*, la secuencia se dilata más allá de los diez minutos y nada hace presagiar lo que va a acontecer: después de mantener relaciones con Cathy (la prostituta se muestra especialmente cariñosa, haciéndole saber que su relación va más allá de la puramente comercial), Vincent ordena sus utensilios, se lava y afeita tranquilamente. Por corte, aparece entonces en el fondo del encuadre con la mano en el costado, tropieza con el grupo de prostitutas que lo llevan a la pensión donde sube por su propio pie a la habitación sin decir nada. Extrañados de su ausencia, los caseros descubren la herida y llaman a un doctor para que le reconozca. Decidida la imposibilidad del traslado por la ubicación de la bala, Vincent permanece acostado en la cama mientras le cambian las sábanas, recibe la visita de Gachet, de su compañero de estudio y de su hermano, hasta que al final, sin ruido ni señal dramática (en realidad es un Van Gogh más aburrido que agonizante), Theo constata lacónicamente su muerte. Corroborando su escasa funcionalidad motora, al igual que en *Vincent and Theo*, la muerte del *Gran Hombre* no clausura el relato como sería de esperar; antes bien, su pérdida es otro hecho más en el acontecer diario de la vida. Así, las mujeres recogen y preparan la habitación vacía para los futuros clientes, Theo paga las deudas de su hermano mientras se despide del doctor Gachet o, en un fortuito accidente, la dueña de la pensión se aplasta el pie con una puerta y tiene que ser atendida.

La elisión de las dos emblemáticas anécdotas contrasta especularmente con la inclusión de aquellos valores (negados en *Lust for Life* y apenas señaladas en *Vincent and Theo*), que restituyen a Van Gogh su “*status* de persona” [Corominas, 2002:180]. Por un lado, presenta un acentuado sentido del humor que es escenificado en la parodia que realiza de su amigo Lautrec durante la reunión en casa de Gachet, mientras que por otro, a diferencia de *Vincent and Theo* donde la sexualidad del protagonista estaba amenazada por la impotencia (reconocido por él mismo), mantiene una satisfactoria actividad sexual. Una plenitud que procede de su importante carisma erótico para las mujeres que le rodean, manteniendo asiduas relaciones sexuales con

Marguerite<sup>390</sup> y Cathy (aquella, celosa de ésta por los encuentros que mantiene con su hombre en la rivera del río, ésta, celosa de aquella en la escena del burdel), despertando además el interés de la joven hija de sus caseros que hace lo posible para ayudar en la casa del doctor y estar en contacto con el pintor.

Completando la desintegración del sujeto mítico se sitúa la formalización audiovisual, puntal decisivo en la apuesta ideológica del film que se deja sentir con rotundidad en la elección del actor-cantante Jacques Dutronc como protagonista<sup>391</sup>, manifiesta afrenta a la imagen canonizada por el exuberante Kirk Douglas; al físico escuálido y la ausencia de barba o tono rojizo de los cabellos se suma el vestuario descontextualizado, vagamente contemporáneo. Más sutil pero por ello más eficaz, es el recurrente desalojo del personaje del centro del encuadre. Apenas existen primeros planos de su rostro, ni siquiera de su figura, por lo general son encuadres de conjunto que evitan el plano-contraplano, eludiendo la centralidad figurativa del protagonista<sup>392</sup>. Negado el privilegio compositivo, Vincent sólo puede compartir el espacio en igualdad de condición con otros personajes, desplazamiento operado desde su primera aparición en pantalla. Con la llegada del tren a la estación<sup>393</sup>, la cámara realiza una pequeña panorámica que sigue el movimiento de la máquina hasta su detención. Con el descenso del pintor, la cámara deshace el camino recorrido situándolo,

---

<sup>390</sup> Hecho aparentemente inventado, es también abordado por *Vincent and Theo*, aunque en ésta el pintor rechaza los requerimientos de la joven.

<sup>391</sup> Para Camille Taboulay, “Pialat no niega el personaje Dutronc para crear su Van Gogh, al contrario, lo utiliza, lo tiñe de él mismo de igual modo que Dutronc absorbe el rol, lo *dutriniza*” [Taboulay, 1992:30].

<sup>392</sup> Aún así, cuando el *Gran Hombre* ocupa el centro compositivo lo hace siempre de manera inestable, amenazado por la presencia de otros cuerpos como cuando se sienta en el burdel a comer una sopa de cebolla. En seguida es increpado e interrumpido por las prostitutas que requieren su atención en todo momento.

<sup>393</sup> Imagen mítica que señala uno de los pilares en la adscripción del film a una determinada corriente naturalista, que enlazaría directamente a *Van Gogh* con la herencia *documentalista* de Lumière como expuso Magny: “en línea directa de Renoir o, lo que es lo mismo, una vez más, de Lumière, el cinema de Pialat saca su fuerza no de una metaforización o de una transfusión entre rodaje y ficción, sino de una verdadera coalescencia, indistinción, indiferenciación entre el film y su realización” [Magny, 1991:27].



momentáneamente, en el centro de la imagen, instante en que es sobrepasado por el mozo que va a recoger su equipaje y que se interpone entre Vincent y el objetivo. De igual modo, la charla que mantienen a propósito de la dirección del doctor Gachet y la posibilidad de encontrar algún hospedaje asequible, tiene lugar en el ángulo derecho de la imagen, *desencuadre* que formaliza la lejanía de Vincent respecto a un centro que es compositivo, pero sobre todo narrativo y simbólico [Fig. 82].

En la misma dirección se sitúan los demás recursos formales, renunciando al artificio y la saturación dramática. Por un lado, la abierta renuncia de *Van Gogh* a la música extradiegética (excepto en el final cuando tras la última réplica de Marguerite, se escucha con fuerza la orquestación de la cantata de Honegger sobre los títulos de crédito), revaloriza el sonido ambiental como elemento que refuerza la textura documental del film. Por otro lado, la imagen se suma a dicha textura mediante su desentendimiento de las oposiciones y vertimientos semánticos que permitan formular un sentido tal y como ocurría en *Moulin Rouge* (donde el verde ácido se asociaba a la decrepitud del pintor), o incluso *Vincent and Theo*, que a pesar de su alejamiento de la densidad dramática no puede evitar la confrontación de la luz y la oscuridad para expresar figurativamente el ascenso y ocaso de los personajes. Por el contrario, *Van Gogh* busca el *contacto* con los espacios, paisajes y sus habitantes, convocando una experiencia que desborda lo intelectual para introducirse en la pura contemplación. Apreciable en el habitual descentramiento del encuadre o en la dominante cromática azul-verdosa, deviene más pregnante en la función atmosférica de la luz, “lejano ‘pariente’ bastardo de la función simbólica” en palabras de Aumont<sup>394</sup>, que inunda las estancias. Es el caso del gabinete burgués del doctor Gachet y la humilde habitación del pintor, pero también de los paisajes exteriores como la ribera del río donde el radiante sol baña los cabellos y el rostro iluminado de Cathy, salpica de luces y sombras los cuerpos del pintor y Jo mientras pasean entre los árboles, o despide al atardecer al feliz matrimonio Van Gogh de vuelta a París.

---

<sup>394</sup> Sin ánimo de exhaustividad, Aumont dio cuenta de tres funciones que históricamente habría desempeñado la luz en la representación plástica, primero pictórica y luego fílmica: simbólica, dramática y atmosférica [Aumont, 1997:127-139].

Este vagabundear de la mirada en la imagen, así como la atención al detalle y la fugacidad del acontecimiento, enlaza directamente *Van Gogh* con la sabia herencia de autores como Renoir, cuya *Partie de Campagne* se deja entrever en las escenas del paseo campestre junto al río<sup>395</sup>, y más inteligentemente, cuando establece ese juego (plenamente plástico) de tensiones centrípeto-centrífugas en la escena en que el artista pinta a Marguerite: el marco de la pantalla encuadra a la joven tocando el piano y a través de la ventana, contemplamos a Vincent frente al caballete al igual que en la de Renoir, Henri y Rodolph contemplaban a la bella Henriette balanceándose en el columpio. Una adscripción plástica *indirecta* que, paradójicamente, sitúa al film muy lejos de la típica valoración pictórica del *tableau vivant*, inscribiéndolo de lleno en aquel terreno de las “equivalencias eventuales en la parte más implícita del arte” analizadas por Aumont [Aumont, 1997:188]. Renunciando al estatismo del guiño pictórico, la imagen busca la proximidad de lo que acontece a su alrededor (y es por eso que la cámara de Pialat, en lugar de situarse *frente* a la acción, se ubica *entre*, en medio de las acciones, del espacio, de los cuerpos), encontrando su valor estético en la revalorización sensitiva:

“la influencia de la pintura en esta obra no tiene nada que ver con una picturalización de la imagen. Cuando ella existe es, con todo conocimiento de causa, por el cuidado de la cita explícita (Renoir, Degas entre otros) y, sobre todo, para exaltar la sensualidad de un paisaje y un cuerpo femenino, aquel de Sandrine Bonnaire en *A nos amours* o, aquí, el de Jo Bongér, la esposa de Theo. Para el resto, Pialat rehúsa todo esteticismo visual. La picturalidad [*picturalité*], en Pialat, en efecto, se encuentra antes que nada en la práctica. Pialat tiene, respecto a la cinta de celuloide que es el film, la misma actitud que el pintor frente a su tela” [Magny, 1992:26].

---

<sup>395</sup> Las referencias más explícitas al film de Renoir fueron eliminadas finalmente del metraje definitivo. Como dejan entrever las escenas descartadas que recoge el DVD editado, algunas escenas trasponían literalmente los encuadres renoirianos. Una cita a *Partie de Campagne* que incluía la caracterización de dos personajes como los enamorados Henri y Rodolphe, y que apenas se deja sentir en el montaje definitivo.

Alejado tanto de la cita cultural como de la simbolización del plano-cuadro, la actitud de Pialat frente al celuloide es la misma de Víctor Erice cuando coloca su cámara en medio del jardín (al igual que Antonio López su caballete), esperando con paciencia la epifanía de un acontecimiento que en *Van Gogh* encuentra su mejor acomodo en las escenas campestres, impresionistas en todo su esplendor, pero que puede rastrearse también en los espacios interiores. Uno de los más sutiles tiene lugar en la cocina de la pensión cuando la casera descubre agradecida que alguien, ha sido Vincent, ha encendido el fuego del horno. La luz procedente de una ventana fuera de encuadre (en la derecha de la imagen), que baña serenamente una composición donde predominan los azules y el destello matizado de los utensilios colgados en la pared, consigue plasmar la plenitud del instante fugaz, suspendiendo la escena del devenir narrativo, *imagen primordial* que condensa el proyecto estético de *Van Gogh* [Fig. 83].

### 7.2.2.3.- Tú nunca fuiste un amargado.

*Lautrec*, la revisión del otro gran mito fílmico de mitad del s. XX se encuentra más cercano a la ambivalencia de *Vincent and Theo* que a la radicalidad de *Van Gogh*. De hecho, su construcción según las premisas del modelo biográfico clásico revela la doble condición del gesto, contraponiendo a la *desdramatización* del relato vital del pequeño *Gran Hombre*, la clara función *Sujeto* de Toulouse, personaje encajado en las dinámicas reactivas con el entorno, y una indiscutible excepcionalidad respecto al resto de personajes. El abierto diálogo con su predecesora, al igual que el film de Altman, resulta especialmente fértil en el desvelamiento de los puntales discursivos sobre los que se asienta. A pesar de que el comienzo del film evita la posible comparación entre ambas (*Moulin Rouge* arranca con unos dibujos circenses, *Lautrec* lo hace con el Conde bajo la lluvia esperando el nacimiento del vástago), numerosas escenas se repiten apoyando la apelación, caso de la conversación de Toulouse con su madre a propósito de la conveniencia de recuperar a la mujer que ama<sup>396</sup>, o la

---

<sup>396</sup> La madre, que al principio se niega alegando diferencias morales y de clase, acepta finalmente con tal de que su hijo alcance la felicidad. Sin embargo en la primera, la conversión tiene lugar en

realización del cartel en el taller de litografía que hará famoso al Moulin Rouge. Más explícita de todos modos, resulta la secuencia que clausura el relato tras la muerte del pintor, en la que los actores del cabaret y el circo salen al encuentro de la caravana fúnebre para dar su último adiós. Sin embargo, la sustitución de los fantasmáticos personajes que en *Moulin Rouge* sólo eran visibles en la mente agonizante del pintor (atravesando la puerta cerrada de su cuarto, en sobreimpresión, entran consecutivamente La Goulue, Jane Avril, etc.) por unos bailarines y payasos que forman parte de la misma realidad diegética que el cortejo, muestra la modulación operada en el film, que es la misma que exhibía la cabecera de *Vincent and Theo. Lautrec* proclama la veracidad de su enunciado en virtud de una elaborada reconstrucción de la época retratada<sup>397</sup>, sumando a la práctica ausencia de música extradiegética (excepto en el comienzo y la clausura, en los que aparece con un tono festivo alejado de cualquier atisbo dramático), una resuelta naturalización de los espacios y de la luz. Este último aspecto revela meridianamente la *similitud divergente* de la nueva producción respecto a la antigua, operando hacia una indistinción simbólica entre las localizaciones que resulta decisiva en la configuración de *Moulin Rouge*. Si en el film de Huston se establecía una oposición lumínica y cromática entre el emblemático local, la nocturnidad de los callejones estrechos de Montmartre y la plenitud del hogar familiar, todos los escenarios de *Lautrec* se construyen según un mismo criterio rector que los sitúa en igualdad de condición, alejándolos tanto de la paleta de Toulouse como de la connotación melodramática. Las calles, plazoletas y cuevas del mítico barrio de Montmartre, son mostrados al igual que el castillo familiar, el estudio del pintor (estancia abierta al exterior por un enorme ventanal que vigila los escauceos amorosos de su inquilino), o las escenas campestres, esplendorosamente diurnas, en las que los jóvenes artistas charlan de pintura e impresionismo y disfrutan de la naturaleza. La comparación de la larga secuencia en que se presenta el mítico Moulin Rouge en los dos films, ilustra la alejada institución

---

el estudio del pintor y se refieren a Marie, y en la segunda, charlan en la casa familiar refiriéndose a Suzanne.

<sup>397</sup> Apuesta cuyo éxito sería refrendado con la consecución de dos premios César al mejor decorado y mejor vestuario en 1999.

dramática de los dos espacios por debajo de una similar planificación e idéntica funcionalidad descriptiva. El primer local, lugar de alegría y evasión en el que el pintor se siente como pez en el agua, está dominado por la plenitud cromática y lumínica; el segundo por el contrario, que puede ser lugar tanto de alegría como de tristeza (Toulouse recibe precisamente allí la noticia de la muerte de Vincent), no muestra ningún valor diferencial respecto a otros espacios<sup>398</sup> [Figs. 84-85].

Dicha formalización naturalista, remarca la distancia del Lautrec-Roger respecto del sujeto construido por la película de Huston. No en vano Planchon, director teatral reconvertido en director cinematográfico<sup>399</sup>, escribió el guión partiendo de la correspondencia del pintor (encontrada y publicada después del film de Huston), que refutaba la imagen trágica de un Toulouse acomplejado, inhibido y aislado. En ese sentido, la pregunta lanzada por un tertuliano en *Moulin Rouge*, “¿por qué estará siempre amargado?”, es respondida ahora por la madre del pintor que recrimina al hijo: “no digas eso, tú nunca fuiste un amargado”. En efecto, *Lautrec* opera decididamente hacia la desvinculación del personaje del designio bilioso que singularizaba al Toulouse-Ferrer, escenificando al igual que ocurriera en *Vincent and Theo*, aunque sin llegar a la radicalidad de *Van Gogh*, aquellos valores anteriormente omitidos que lo invisten como sujeto normalizado; su muerte por ejemplo, no será el resultado de una mal asimilada imposibilidad de amar fruto de la unión incestuosa de sus padres sino, más prosaicamente, de una enfermedad venérea.

Esta negación de la marginalidad cristaliza en la positiva relación que mantiene el personaje con el entorno familiar y su activa vida sexual. De lo primero da buena cuenta el cariñoso contacto físico (y emocional) con su madre, pero sobre todo la

---

<sup>398</sup> Sin embargo, la supresión simbólica no es completa: el encuentro del Conde y su hijo en el burdel, espacio seductor y exuberante transitado por la cámara en todos los rincones, termina en el sótano del local, en la lóbrega y oscura cocina donde las prostitutas, despojadas de sus maquillajes y del esplendor que ahora se sabe ilusorio, lamentan las escasas rentas del día. Significativamente, a diferencia del padre que vive instalado en la ilusión de la apariencia, Toulouse es capaz de transitar entre los dos mundos y reconocer la realidad de éste.

<sup>399</sup> Cualidad apreciable en la coreográfica escenificación de las acciones, y el concurso activo de una cámara supeditada al movimiento de los actores por el espacio. Ejemplar resulta en ese sentido la entrada del Conde en el burdel y la escenificación del delirio del pintor en el sanatorio.

proximidad con el Conde, personaje de mayor presencia en la trama, que no repudia al hijo sino, todo lo contrario, le compadece y protege frente al ataque virulento de los filisteos y críticos según reconoce en su encuentro fortuito en el burdel: guarda todas las reseñas críticas y lamenta amargamente que se “ceben en su deformidad” (de igual modo, espera ansioso a las puertas del manicomio para recuperar a su hijo). Si en *Moulin Rouge* la figura paterna eludía la singularización actoral para convertirse en un *tipo*, noble de rancio abolengo y honorabilidad que, asumiendo los valores de la comunidad, reprobaba la actitud deshonrosa del hijo desde la distancia y la superioridad (eficazmente textualizada en el contrapicado que encuadraba padre e hijo en el *flashback*, ver cap. 4), en *Lautrec* abandona el rictus hierático y grave, deambulando entre los lujos de la vida aristocrática y la nueva forma de vida burguesa (oscilación que se hace manifiesta en la última secuencia del film en que el satisfecho noble regresa al hogar montado en un moderno automóvil).

El segundo gran gesto *normalizador* del film tiene que ver con la sexualidad del Lautrec-Royer. A diferencia del Lautrec-Ferrer que solo encontró fugazmente el placer a cambio del dinero y engaño (elidiéndose además el encuentro físico), aquél despliega en pantalla su erotismo, y su cuerpo desnudo, como antes hizo el Van Gogh-Dutronic. Comenzando por su temprana relación con Marie Charlet, la pícara y desalmada prostituta que en *Moulin Rouge* se abalanzaba sobre el pequeño pintor para huir de la policía, y que es convertida ahora en una atractiva modelo de academia que acepta gustosa el reto de hacer perder la virginidad del joven. Posteriormente, mantiene relaciones con Rosa la roja (prostituta que es la responsable según el film de la sífilis del pintor y que, al igual que antes Cathy, trasciende la relación estrictamente comercial), para finalizar con el tumultuoso concubinato que mantiene con Suzanne Valadon, truncado poco antes de pasar por la vicaría. La inclusión de la pintora autodidacta (de presencia fugaz en *Van Gogh*), deviene decisiva en la constitución identitaria del *Gran Hombre* ya que, a su innegable revalorización erótica, se añade el reconocimiento de su valía. De manera similar al *Picasso* de Modigliani (aunque su función narrativa la acerca más al Rodin de *Camille Claudel*), la labor designativa de la Valadon consiste en recortar al *Gran Hombre* del fondo narrativo convirtiéndolo a los ojos del espectador, en el centro nodal sobre el que gira toda la historia.

Reforzando además la desvinculación de Toulouse del universo melodramático de su homónimo minelliano, es Suzanne la que asume el típico valor de la *hamartía*, verbalizando en diversas ocasiones que la imposibilidad del encuentro feliz proviene de su *envidia* por la obra del pequeño pintor<sup>400</sup>. Un desplazamiento que, sumado a la función “contrapuntística” adoptada por la presencia de Van Gogh en el film (huraño, hermético y visionario, vaticina que el siglo acabará con una gran revolución), libera al *Gran Hombre* del carácter trágico y taciturno que arrastraba el Lautrec-Ferrer, personaje siempre dispuesto a levantar el brazo en ademán golpeador cuando alguien le recordaba su “monstruosidad”.

### 7.2.3- Nuevos modelos de *Grandes Artistas*.

La generalizada tendencia “a la baja” de la senda revisionista, contrasta con la construcción de los nuevos *Grandes Artistas* que han asumido en gran medida, prefigurando la renovada melodramatización del subgénero en los comienzos del s. XXI, los rasgos básicos del artista moderno (genio, exclusión, marginalidad). A pesar de mostrarse bajo una apariencia deudora de las premisas formales postmodernas, el *biopic* de los nuevos artistas ha sido incapaz de articular un discurso alternativo al modelo biográfico canónico.

La doble condición del *biopic* de artista femenino en estos momentos, abundancia y subordinación a la norma genérica, lo convierten en una excelente plataforma desde la que analizar dicha incapacidad. Más aún si se tiene en cuenta el fértil sustrato teórico que posibilitó la revalorización cinematográfica del artista femenino, sustentado en el combativo revisionismo de los postulados feministas de los años 70. No en vano, *Frida, Naturaleza viva* se realizó en parte gracias a la

---

<sup>400</sup> En la primera de ellas la Valadon se cobija al amparo de Renoir huyendo del pequeño artista, respondiendo concisamente a la pregunta de su relación con Toulouse: “entre tus cuadros me encuentro bien, pero con los suyos solo quiero copiarlos”; posteriormente, en la realización de los famosos carteles del Moulin en la imprenta litográfica, le augura un brillante ascenso a la gloria mientras que ella acabará en el arroyo.

reivindicación de la figura de la mexicana iniciada en 1983 (año de la publicación del libro *Frida, a biography of Frida Kalho*, al que siguieron numerosas exposiciones en todo el mundo), al igual que *Camille Claudel* o *Carrington*. La primera fue la culminación de un proceso de rehabilitación que se inició con la representación de una obra teatral sobre su vida en 1981 (escrita por Anne Delbée y Jeanne Fayard, publicada un año después y convertida rápidamente en un best-seller), que continuó con su exposición antológica en París y la biografía realizada por la nieta de la artista en 1984 (base del guión escrito por Nuytten y Marilyn Goldin), mientras que la segunda, se convirtió en el fenómeno cultural británico del año con la reedición de la biografía de Michael Holroyd sobre Lytton Strachey (utilizada por el director para el guión), la publicación de un estudio de Jane Hill sobre su obra (*El arte de Dora*), y la realización de una gran exposición retrospectiva de sus trabajos<sup>401</sup>.

Unos generosos frutos obtenidos en la década de los 80 y 90, que son el resultado de la semilla plantada en la década anterior, y que puede ser sintetizada en la incómoda pregunta formulada por la historiadora norteamericana Linda Nochlin en 1971: *¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas en la Historia del arte?*<sup>402</sup>. La sencilla cuestión, a la que se sucedieron toda una serie de interrogantes elididas hasta el momento del debate historiográfico (¿Quiénes han excluido a las mujeres artistas de la Historia?, ¿qué habría sucedido si Picasso hubiera nacido mujer?), actuó como catalizador en la denuncia de una visión masculina de la historia del arte que fue expuesta concisamente por Lise Vogel (el mundo del arte asume la existencia de “una sola norma humana, una norma universal, ahistórica y sin sexo, sin clase o raza, si bien es de hecho claramente masculina, clase media y blanca”<sup>403</sup>). Un proceso que continuó

---

<sup>401</sup> El periplo del film revela la necesidad de la conjunción de intereses en la producción de los proyectos. A pesar del interés de Hampton en el proyecto (escribió el guión de la película en 1976 para la Warner, siendo rechazado por el interés de la *major* en el grupo de *Bloomsbury* y no por alguno de sus periféricos integrantes), sólo pudo llevarlo a cabo tras la aceptación del guión por la compañía Polygram con la explosión social de la artista.

<sup>402</sup> Nochlin, L.; “Why Have there Been No Great Women Artists?”, *Art News*, enero 1971. Citado en [De Diego, 2002:434].

<sup>403</sup> Vogel, L.; “Fine Arts and Feminism: the Awakening Conscience”, *Feminist Studies*, 2, 1974. Citado en [De Diego, 2002:435].



con la la publicación de diversos ensayos sobre el tema<sup>404</sup>, y la organización de exposiciones como la emblemática *Women Artists, 1550-1950*, que vinieron a paliar la flagrante omisión.

Más relevante de todos modos que el gesto restaurador, resultaba la tentativa de reformular epistemológicamente los parámetros tradicionales que habían guiado la Historia del Arte. Cuestionando la centralidad del concepto de genio en la construcción historiográfica masculina<sup>405</sup> (valor inalcanzable por otro lado para la mujer), la teoría feminista llegó a plantear la supresión del valor de excepcionalidad como criterio de selección, sustituyendo la Historia del Arte por *las historias del arte*:

“una historia basada en un tipo de excepciones que podríamos llamar ‘positivas’ (los grandes genios, las grandes obras) frente a las ‘negativas’ -por ejemplo las mujeres-, es siempre una historia falseada o, por lo menos, distorsionada que, una vez más, excluye, y excluye en primer lugar, a la generalidad, la que puede narrar el pulso real de los acontecimientos. Excluye, por ejemplo, a esos artistas rezagados en cada época –por tanto, a muchas mujeres- que, como a menudo se ha comprobado, son los que la mayoría menos sofisticada acepta y, por tanto, los que también escriben la historia” [De Diego, 2002:438].

Las alentadoras expectativas apenas han logrado resultados satisfactorios a tenor del panteón de artistas *anotadas* por el subgénero, comenzando por el gran icono de la historiografía femenina Artemisia Gentileschi, y terminando con Frida Kahlo, otro de sus grandes fetiches: en *Artemisia* y *Frida*, se mantienen incólumes la *exclusión* y la valoración de la genialidad como criterio discriminatorio. Los nimios resultados alcanzados tienen que ver únicamente con la sustitución del *Gran Hombre*

---

<sup>404</sup> Con la publicación de libros como los de Petersen y Wilson en 1976 (*Women artists. Recognition, Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century*, Nueva York, Harper Colophon Books, 1976) o de Elsa Honig Fine en 1978 (*Women and Art. A history of Women Painters and Sculptors from the Renaissance to the 20<sup>th</sup> Century*, Londres, Allanheld & Schram/Prior).

<sup>405</sup> Como expuso de manera contundente Estrella de Diego, “¿no es el concepto de genio una noción manipulada desde la mirada del poder, enraizada con el mundo clásico en el que los mitos paganos asocian divinidad con capacidad procreadora masculina?” [De Diego, 2002:438].

por la *Gran Mujer*, asumiendo los valores definitorios del sujeto artista en la modernidad; a la inquebrantable ilusión de un Yo coherente y estable, constituido como tal a partir de la exclusión y confrontación social, se añade la persistente implicación del relato vital con los valores melodramáticos. La situación sirve igualmente para definir al resto de proyectos revisionistas, que han oscilado entre la construcción de un sujeto devorado por los despiadados mecanismos del sistema artístico, caso del protagonista de *Basquiat*, o la imbricación sexo/violencia/genio de los *Grandes Artistas Homosexuales*, Caravaggio en el film homónimo y Francis Bacon en *Love is the Devil*.

### **7.2.3.1.- El rey sin corona.**

La revalorización del *biopic* del *Gran Hombre* de color contrasta con la desatención del subgénero por su figura, consecuencia en gran medida de la flagrante inexistencia de artistas internacionales negros. La excepción que confirma la regla en este caso es *Basquiat*, film sobre el artista de origen haitiano y meteórica carrera Jean Michel Basquiat que, en realidad, evita erigirse en una denuncia del etnocentrismo que administra el mundo artístico (redoblando el desinterés de la película por el tema, el personaje responde burlescamente a la reiterada y maliciosa pregunta de si se considera “sólo un buen pintor o un pintor negro”, con un escueto “utilizo muchos colores, no sólo el negro”).

Las razones que hacen de *Basquiat* una producción interesante para este trabajo son numerosas. En primer lugar porque, hecho excepcional hasta el momento, la distancia que separa la muerte del personaje de su recreación es mínima (ocho años), facilitando el reconocimiento espectral de un contexto histórico percibido todavía como presente. Segundo, porque Schnabel es un testigo privilegiado del excepcional periodo recreado y de los personajes que lo vivieron. Por último aunque no menos relevante, porque es la primera realización cinematográfica de un reconocido pintor ajeno hasta entonces del medio audiovisual. En ese sentido, las elipsis inscritas en el interior de las escenas (perceptibles pero sin llegar a perturbar la continuidad de la

acción), la recurrente sobreimpresión que no oculta la diferencia de *grano* entre las imágenes convocadas, o la conversión del encuadre en abstracción granulosa mediante la filmación de la televisión (universo icónico que sustituye a la propia pintura como imagen referente en el film), aparecen como las principales estrategias dirigidas a superar el modelo clásico y la configuración de la pantalla como *ventana abierta al mundo*.

Sin embargo, bajo el aparente gesto de la infracción, late un impulso biográfico que respeta ciegamente las normas del subgénero. A la sucesión de típicas *células base* que convierten a *Basquiat* en el *film-compendio* por excelencia del anecdotario artístico (ver cap. 5), se añade la adopción de los típicos valores temáticos como en el fuerte vínculo de identidad que establece el protagonista con Van Gogh en el comienzo del relato<sup>406</sup>. Llamativamente, la analogía con el holandés no se instituye a partir de la supuesta patología del protagonista sino en la adopción de la típica pasividad melodramática que lo invalida para revertir los infortunios del destino (de hecho, el pintor no muere ahora preso de la locura, el malditismo o la extrema marginalidad, sino fagocitado por el entorno artístico y una fama mal administrada). Se aleja de todas formas de las recreaciones sobre “el loco del pelo rojo” en que se levanta sobre la categoría éxito/fracaso al igual que las distintas versiones de la vida de Rembrandt, confrontación temática que se exhibe antes que nada en el plano figurativo. Después de despertarse en el arranque del film, y mientras pasea por la ciudad, el contraplano de la mirada de Basquiat al cielo es ocupado por un surfista que sobrevuela el *skyline* neoyorkino; tosca metáfora que es clausurada en los últimos

---

<sup>406</sup> Una voz en off, que pronto sabremos que se trata del crítico que descubre al pintor, lo expone rotundamente: “todo el mundo quiere subirse al carro de Van Gogh. No existe viaje tan horrible que nadie quiera hacer. La idea del genio no reconocido sudando tinta en un desván es deliciosamente absurda. Debería concedérsele a Vincent Van Gogh el mérito de haber puesto ese mito en órbita; es decir, ¿cuántos cuadros vendió Van Gogh?, ¿uno? No podía ni regalarlos. Iba a ser el artista más moderno pero todo el mundo le odiaba. Nos avergüenza tanto su vida, que el resto de la historia del arte es una compensación por el abandono a Van Gogh. Nadie quiere formar parte de una generación que ignore a otro Van Gogh. (...) Cuando ves por primera vez un cuadro nuevo procura no perder el carro; debes tener mucho cuidado, podrías estar contemplando la oreja de Van Gogh”.

compases con la conversión de la imagen del protagonista, deambulando por una calle completamente roto, en una ola que rompe violentamente sobre el mar [Fig. 86].

Pero es en el plano narrativo donde se manifiesta de manera más eficaz la oposición, gracias sobre todo a la simetría de las acciones que opera hacia la conversión de las *funciones distribucionales* en *indicios*, la transformación de una sanción sintagmática en sanción semántica. Así, en el comienzo del relato, Jean Michel asiste desde el exterior de la galería a la inauguración de la exposición que ha estado montando por la mañana y en la que ha tenido que aguantar el menosprecio de la galerista Annina Nosei (un significativo plano subjetivo remarca su exterioridad, que no es sólo del recinto, sino del circuito artístico al que tanto anhela pertenecer [Fig. 87]). De igual modo, Jean Michel es observado con el mismo desdén tanto por el chofer negro de Andy Warhol como por el poderoso marchante Bruno Bischofberger cuando se acerca al gran artista para ofrecerle algunas de sus postales (Andy es el único de los tres capaz de reconocer al genio por debajo de su apariencia desgarrada, convirtiéndose en el principal *designador* de la excepcionalidad del protagonista). Por el contrario, significando el cambio operado y su nueva posición tras su encumbramiento artístico, Jean Michel expone en la misma galería después de que Annina le haya ofrecido espacio y dinero para pintar despreocupadamente. Una inversión que incide también en el trato recibido al ser sustituida la aridez de la galerista por la zalamería y el halago, transformación similar a la que acontece con Bruno o el chofer de Warhol; el inicial desinterés del primero se trasmuta en su ofrecimiento para representarlo internacionalmente, mientras que el segundo, reconociendo ahora al genio, le confiesa que también él es pintor y que estaría encantado de que visitara su estudio.

Ahora bien, a diferencia de las primeras recreaciones vitales de Rembrandt que sólo mostraban el periplo descendente del pintor, el recorrido del protagonista de *Basquiat* abarca las cuatro posiciones del eje /reconocimiento/. De hecho, no comienza desde la cima de la fama sino desde la *carencia*, con un Jean Michel que comienza la historia despertándose en una caja de cartón entre unos setos del parque, su lugar de residencia habitual (un descriptivo *tilt-up* desde los gastados zapatos hasta el rostro muestra el aspecto desaliñado del personaje). Redundando en la privación que

caracteriza al pintor, se escenifican otras situaciones como su expulsión del Café por su aspecto y modales; ni siquiera la mediación de Gina, la camarera de inquietudes también artísticas a la que Jean Michel invita a asistir a un concierto de su grupo, evita el humillante rechazo. En la siguiente secuencia, cuando la joven acuda a la cita y se retiran para consumar la unión, Basquiat contemplará enfadado cómo ningún taxi atiende a sus requerimientos. Sólo Gina es capaz de conseguir que pare uno.

Punto de partida del personaje, pronto es investido con un *querer* que se sitúa en la base de su evolución narrativa (“¿qué hay que hacer para hacerse famoso?”, pregunta deseoso a su amigo y compañero del grupo musical, Benny), así como de su rápido ascenso social gracias al típico asunto del descubrimiento fortuito que lo pone en el camino del crítico Rene Ricard, convertido en el primer *Adyuvante* del protagonista y principal promotor en el inicio de su camino hacia el éxito (secuencia que parece recubrir sintéticamente la posición *no carencia*). Instalado por fin en la cresta de la ola (*posesión*), puede codearse con las primeras figuras de la escena artística (emblemáticamente Andy Warhol, el propio Schnabel enmascarado tras el rostro del ficticio artista Albert Milo, y especialmente, los temibles galeristas y coleccionistas que revolotean alrededor de él como también hace la cámara en la exposición que lo presenta en sociedad). Subrayando el nuevo lugar que ocupa Jean Michel, es el momento de escenificar al igual que en la posición *carencia*, el poder que detenta ahora. Para ello, el film dispone de dos situaciones en las que el *Gran Hombre* muestra sus credenciales, significativamente bajo el signo *secreto* (posee, pero no parece poseer). En la primera, de compras con su nuevo amigo Warhol en una tienda de lujo, se lleva desairado una lata entera de caviar porque el tendero duda de su liquidez, mientras que en la segunda, comiendo en un lujoso restaurante con Gina (ahora exnovia), se hace cargo de la cuenta de un grupo de comensales que se mofa de su aspecto desarrapado (ricamente ataviados fuman sus enormes puros; una panorámica que recorre el grupo y los diversos insertos de sus primeros rostros burlescos, enfatiza disfóricamente a los filisteos [Fig. 88]).

Sin embargo, poco parece durar la felicidad para el personaje que cae en una progresiva espiral que recubre la *no posesión* (los motivos son intuitivos por algunos fragmentos de conversaciones: se ha dejado arrastrar por las drogas, las malas

compañías, su ingenuidad frente a los tiburones que habitan los mares artísticos), volviendo a la *carencia* que ocupa ya hasta el final y que es, como se vio a propósito de *Rembrandt*, una posición de *pérdida* figurativizada mediante una sutil variación: el aspecto desaliñado del Basquiat-roto tras el periplo, contrasta con el aspecto desaliñado del Basquiat-entero antes de comenzar la aventura. Así, el rostro sano de su primera aparición en pantalla se trueca en otro marcado por las ojeras, cicatrices y llagas provocadas por la mala vida. Al igual que las ropas viejas y las deshechas zapatillas deportivas de antaño, que son sustituidas ahora por un pijama y un albornoz (aparentemente de mayor valor económico) y unos zuecos grafiados por el propio artista [Figs. 89-90].

Pero si la textualización de las cuatro posiciones exhibe con claridad la categoría éxito/fracaso, dicho recorrido sólo explica parcialmente el drama del protagonista al situarse en el plano material. En efecto, al igual que anteriormente hicieron de manera anecdótica las anteriores versiones de *Rembrandt* (1936-1942), *Basquiat* inscribe en su tejido narrativo el desinterés del personaje por la posesión económica: el *Objeto* deseado por el *Gran Hombre* se sitúa en el plano cognitivo, en el del reconocimiento por el resto de actantes (es por tanto una modalización que afecta al ser y no al hacer, reflexivo y no transitivo). De hecho, de manera más desarrollada que la arenga del holandés a los jóvenes pintores en el final de *Rembrandt* (1936), el film emplaza el triunfo social bajo el signo de la *mentira* (lo ilusorio: parece pero no es, otra forma de la *vanitas*), redoblando la carencia material con la privación de lo que realmente importa, la felicidad personal que sólo le pueden ofrecer aquellos a los que abandonó cegado por las deslumbrantes luces del espectáculo. Confirmando esta condición, el recorrido ascendente de la primera parte del film, que parece cumplir con las expectativas deseadas por el protagonista, se entrecruza con la progresiva pérdida de las personas que lo aprecian de verdad. Es el caso de su amigo Benny, apoyo incondicional desde el comienzo pero que es repudiado por el *Gran Hombre* cuando intenta hacerle ver que ha cambiado y no es el que era, de su descubridor Rene Ricard, abandonado sin miramientos en cuanto los poderosos magnates del arte posan sus garras sobre Jean Michel, o Ginna, la novia que lo abandona después de las diversas tropelías a que ha sido sometida (se atreve a pintar encima de sus cuadros, se acuesta

con otra y para colmo, le regala un fular que era de su amante, etc.). La muerte del único sujeto del entorno artístico que le profesaba una verdadera amistad, Warhol, sirve para hacer coincidir en el final del relato las carencias material y cognitiva, revelando la falsedad del oropel y el brillo; Basquiat se dedica a vagar por las calles de la ciudad como un zombi, y aunque es recogido caritativamente por Benny que intenta asistirle, ya es demasiado tarde para la salvación.

### **7.2.3.2.- Arte, sexo y violencia.**

Mayor visibilidad alcanza en el subgénero el colectivo homosexual a partir de *Caravaggio* (1986), película escrita y dirigida por Derek Jarman, poeta, pintor, decorador y escenógrafo antes que cineasta, que abordó las preferencias por el mismo sexo de Michelangelo Caravaggio (por otra parte nunca demostradas), pintor barroco conocido tanto por su dominio del claroscuro como por su carácter indómito y problemático. Que el film no elude su condición militante a diferencia de *Basquiat*, no debe extrañar teniendo en cuenta la profunda implicación del director con las reivindicaciones homosexuales, compromiso evidente no sólo en la recreación vital de *Grandes Homosexuales* ya anotada, sino en toda su filmografía. En una de sus últimas obras, *Blue* (1993), sobre un fondo azul, la voz de Jarman relata la pérdida de amantes y amigos, desgranando igualmente su propio deterioro a causa del SIDA: ceguera, descubrimiento del azul como color de la agonía, presentimiento de la muerte o reafirmación de sus posturas políticas y estéticas.

Tampoco extraña por tanto, que entre las referencias formales subyacentes a *Caravaggio* se sitúe el cine pasoliniano, visible en la corporeidad de los personajes o la frontalidad de los primeros planos de los rostros destacados sobre unos fondos abstractos. No en vano, como expuso Bersani, “Pasolini es al menos en parte un doble para Jarman mismo”, juego de espejos *en abyme* que el propio Jarman utilizó para poner a Pasolini en relación con Caravaggio, “el más homosexual de los pintores, en el sentido en que Pasolini es el más homosexual de los directores”. De haberse reencarnado el tenebrista en alguien, sentenció, habría sido precisamente en el director

italiano [Bersani, 1999:7-9]. Menos señalada pero a la postre más definitiva, son en cambio las reminiscencias del cine de Fassbinder y su universo onírico. Y es que, al igual que la emblemática *Querelle* (1982), la escenografía del film de Jarman se aleja tanto del dominio de lo *real concreto* como de la Roma renacentista que acoge el relato. Antes bien, el espacio vital del pintor se reconstruye según los criterios de la norma teatral moderna, dominio de la abstracción y la opacidad representativa, que ni siquiera diferencia lo interior de lo exterior; la habitación de Porto Ercole desde la que cuenta su historia el moribundo Caravaggio, presenta la misma disposición ambigua que las estancias del cardenal del Monte, o que las callejuelas de la vieja ciudad imperial en las que el joven Michelangelo ejerce la prostitución [Figs. 91-92]. Lo mismo puede decirse de la construcción lumínica de los decorados que, al igual que los atardeceres irreales del puerto en el film de Fassbinder, renuncian al verismo naturalista para constituirse según una lógica dramática que evoluciona, desde la plenitud de la adolescencia al contrastado claroscuro de la relación adulta, finalizando con la oscuridad final tras la muerte de Lena y los tristes acontecimientos que obligarán al definitivo destierro del pintor.

La referencia a los dos emblemáticos cineastas homosexuales, que es además temática en la vinculación arte-sexo-violencia (no por casualidad, valor determinante también en la construcción de *Love is the Devil*), basta para dar a entender algunas de las pautas estilísticas del film y su alejamiento del proyecto biográfico clásico en varios niveles. A la gestión narrativa por parte del protagonista (ver cap. 4), se añade el sistemático uso del anacronismo que desgaja el relato de la objetividad historicista, operando, al igual que *Munch* aunque de manera más provocadora, hacia la yuxtaposición de los tiempos del sujeto biografiado y el espectador. Michelangelo fuma un cigarrillo mientras observa a una anciana contar unas monedas; Giovanni Baglione, enemigo declarado, escribe en una máquina de escribir algunas diatribas contra el pintor, o el rico Marqués Vincenzo Giustiniani juega con una calculadora mientras los camareros, pajarita incluida, esperan al fondo de rigurosa etiqueta<sup>407</sup>. Una

---

<sup>407</sup> Pero no sólo en plano visual, los dos tiempos son puestos también en contacto en el canal sonoro, tanto en el nivel extradiegético (se escuchan algunos compases de cante jondo o unos acordes de jazz en la fiesta de disfraces a la que asisten los altos cargos eclesiásticos) como en el



superposición temporal de dos realidades distintas, del personaje y del espectador, que parece apuntar a la *espacialización* del relato vital intuida con la reconfiguración del subgénero, valoración confirmada con la coincidencia de dos tiempos (edades) del sujeto biografiado. Además del rozamiento conseguido por el concurso *over* de la voz protagonista sobre el *flashback*, *Caravaggio* escenifica la *copresencia* del pintor adulto junto al niño que será pintor, convocación a la que también asiste el destinatario primero de las reflexiones del pintor moribundo, su idílico e imperecedero amor de la juventud, Pascualone (que no por casualidad se sitúa en la edad intermedia del despertar sexual). La drástica elipsis acontecida, definida por Gomez Tarín como de “*Ruptura temporal con permanencia del espacio escénico*”<sup>408</sup>, tiene lugar en los últimos compases del relato, poco antes de la muerte del *Gran Hombre*. Encabalgándose sobre la rememoración pretérita de Caravaggio mientras degüella a su amante Ranuccio, aparece por corte el pequeño Michele caracterizado como un ángel, cogido de la mano de Pascualone mientras contemplan el paso de una procesión. Soltando la mano de su acompañante y asomándose a una puerta, llama a Pascualone que lo acompaña al interior de una casa donde contemplan, en un minucioso *tableau vivant* (*Santo Entierro*, 1602-04), al inerte Caravaggio-Cristo sujeto por dos hombres mientras las mujeres alzan sus brazos en ademán solicitante [Fig. 93].

Pero la radicalidad del recurso, que en principio distancia al film del relato biográfico canónico (en la misma dirección se sitúa la mirada a cámara del protagonista o la manifiesta discrepancia entre los cuadros pintados por el personaje y

---

intradiegético. Si por un lado, la jerga empleada por los personajes es provocadoramente moderna, por otro, se escuchan constantemente sonidos fuera de campo que no pertenecen al tiempo recreado, caso de una motocicleta o un tren que se alejan, un noticiario de radio o televisión, el rugido de una multitud, una voz que habla desde un altavoz retransmitiendo algún acontecimiento de masas, etc.

<sup>408</sup> Consistente en un “salto espacio- temporal sin abandonar el lugar de la representación escénica” [Gomez, 2006:247]. El recurso, habitual en la filmografía de Theo Angelopoulos, se va convertir también a partir de ahora en una figura habitual del *biopic* de artista contemporáneo: fugaz en *Basquiat*, la *copresencia* del adulto y el niño en diversas escenas en *Modigliani* asume una mayor relevancia temática, banal por otro lado si se compara con la confrontación física, que es también identitaria, de los dos Goyas que dan cuerpo al maño en *Goya en Burdeos*.

las obras que les sirven de referente), no oculta su decidida participación en el subgénero, añadiendo a una construcción narrativa que entroniza al *Sujeto*, su inscripción en unas dinámicas causales que avanzan de manera inexorable a partir de la *motivación* del personaje. En efecto, para que Caravaggio pueda contar su historia desde Porto Ercole, lejos de la Roma que le vio triunfar, antes debe haber sido desterrado por el asesinato de Ranuccio, que a su vez debe reconocer haber matado anteriormente a Lena (prostituta y vértice del triángulo amoroso escenificado) y antes, incluso, haber mantenido con ellos una tumultuosa relación. Una subordinación al modelo clásico en el plano narrativo que es reforzada temáticamente con la constitución del pintor como individuo marginal opuesto a la *comunidad*, actancialidad representada sinecdóquicamente por el estamento religioso. El antagonismo, expuesto concisamente en la negativa del pintor a recibir la extremaunción de manos de un joven fraile, inscribe una manifiesta identificación con la figura del “dios-hombre sacrificado” [Neumann, 1992:75], genio sufriente que al igual que cristo asume su valor martirial con la proyección futura del reconocimiento de su gesto. Además de la explícita conversión del protagonista en el *Dios-hombre* muerto en el *Santo Entierro*, una escena anterior ahonda en la filiación crística representando la conocida incredulidad de Santo Tomás (acción inmortalizada por el pintor en varias ocasiones): herido en el costado por un navajazo que le ha causado su amante Ranuccio, Caravaggio coge la mano de su amigo Davide introduciendo el dedo en la carne abierta.

Aunque alejado de la deriva mística del film de Jarman, el otro ejemplo del subgénero centrado en el artista homosexual Francis Bacon (condición confirmada ampliamente por sus biógrafos), presenta numerosas analogías con *Caravaggio* aunque radicalizando algunas de sus apuestas expresivas. No en vano *Love is the Devil*, fruto del empeño de un director de larga trayectoria en el mundo del *vídeo clip*<sup>409</sup>, manifiesta a la perfección aquella poética postmoderna caracterizada según Molina Foix por “el

---

<sup>409</sup> Sintomáticamente, la larga experiencia del director en el rodaje de videos musicales de artistas pop como Neneh Cherry, Boy George o Sinead O’Connor, es un rasgo compartido también con Derek Jarman que, a lo largo de su trayectoria artística, realizó numerosos *videoclips* de grupos tan conocidos como The Smiths, Pet Shop Boys, Suede o Mariane Faithful.

troceamiento y posterior recuperación canibalizada del cuerpo de la narración, y la relativización de ciertos patrones ideológicos o morales (la violencia, la sexualidad implícita, la masculinidad de los relatos)” [Molina, 12:153].

El despedazamiento y la canibalización del relato, que será también de los cuerpos y los rostros de los personajes en los drásticos primerísimos planos, resulta evidente desde luego en su resuelta dislocación temporal, formalizada de manera anecdótica en la clausura del film mediante el movimiento de la cámara que, comenzando en un plano general del estudio, acaba en un primerísimo plano del reloj de pulsera del pintor que deja ver el recorrido inverso de las agujas. Más interesante resulta sin embargo el arranque del relato, canónico *flashback* oculto detrás de un complejo movimiento. Francis Bacon entra en un cuarto con una maleta, se sienta sobre la cama y recoge la almohada para hundir su rostro en ella (objeto metonímico que remarca la ausencia del amante, sitúa la acción *después* de la historia que se va a contar). En fundido encadenado se intercalan varios primeros planos de las manos de un personaje sujetando una botella y un bote de pastillas, escena que enlaza con la inauguración de la gran retrospectiva del pintor en el *Grand Palais* de París (doble acción que nos sitúa justo en el *final* de la historia). Nuevamente en fundido, aparece el rostro desdoblado del suicida que cede el paso a un cuerpo precipitándose en el vacío mientras aparecen los títulos de crédito. Comienza por fin la historia; se trata de George Dyer, el ladronzuelo al que Bacon conoció cuando entró a robar en su casa en 1964, convirtiéndose en su amante y habitual modelo hasta su suicidio en 1971 en las vísperas de la exposición parisina del pintor.

Dicha disgregación temporal secunda la pretensión biográfica perseguida por el film que, como manifiesta su subtítulo, “estudio para un retrato de Francis Bacon”<sup>410</sup>, anticipa la elección formal que lo sustenta. En lugar del dibujo exhaustivo y minucioso que caracteriza a la *biografía definitiva*, el estudio remite más bien a una condición preliminar, esbozo realizado a base de pinceladas sueltas que buscan una aproximación

---

<sup>410</sup> El guión y los comentarios del pintor proceden de una de sus últimas biografías: *The Gilded Gutter of Francis Bacon*, escrita por Daniel Farson, amigo del artista, que reveló parte de su correspondencia privada al director, introduciéndole además en los círculos bohemios que frecuentaba.

cercana a la *sensación* evocada por el personaje retratado. No se trata ya de perfilar todos y cada uno de los valores que definen al *Gran Homosexual*, sino de convocar su presencia mediante el gesto revelador, meta puesta de relieve por la voz del protagonista en el comienzo del relato: “como una bomba que explota al revés, ideas, pensamientos, fragmentos de imágenes, trozos de recuerdos como la metralla, todos vuelven para ser arrojados a un cruel pastiche de experiencias”. El entorno bohemio del *Colony Room* y sus peculiares personajes, los salones de juego frecuentados por el pintor, las comidas con los amigos, las entrevistas en la tele, las relaciones sadomasoquistas, son los episodios fragmentarios que tratan de evocar la impresionista historia de vida de Francis Bacon.

Pero no sólo en el nivel narrativo ilustra *Love is the Devil* su “crueldad de pastiche” postmoderno<sup>411</sup>, también la *relativización de ciertos patrones ideológicos o morales*, entre las que destaca la homologación arte-violencia-sexualidad compartida con *Caravaggio*, dejan ver una manera de comprender el relato que retoma uno de los principales componentes temáticos de la poética baconiana, equiparación que encuentra su mejor expresión en esos cuerpos entrelazados, *acoplados*, que deambulan entre el encuentro sexual y el duelo pugilístico en la obra del británico. Al margen de los numerosos insertos de figuras enmarañadas que aparecen dispersos por el film, en dos ocasiones se muestra la identificación arte-violencia-sexo y su función *indicial* en el conocimiento del *Gran Hombre*. Mientras asiste a la proyección de *Bronenósets Potyomkin* (*El Acorazado Potemkin*, Sergei Eisenstein, 1925) en el cine, justo en la famosa escena en que el carricoche cae por las escaleras y el rostro aterrado de la anciana niñera aparece llenando la pantalla<sup>412</sup>, Bacon se relame ante la sorpresa de su acompañante que le recrimina su perversa actitud. La segunda tiene lugar en un

---

<sup>411</sup> La aparición en el film de insignes representantes del *British Young Artists* (mediático movimiento de la nueva generación de artistas posteriores a Bacon) como Sarah Lucas, y especialmente, Gary Hume en la piel del pintor advenedizo Volker Dix, apuntala la operación postmoderna del film.

<sup>412</sup> Junto a *El grito* de Munch, el rostro de la anciana se sitúa en el sustrato poético del británico. No por casualidad, su *Estudio de la niñera en El acorazado de Potemkin* (1957) ha sido considerado fundamental en la propuesta estética de Bacon, importancia reconocida en el film con la presencia de dicha imagen en diversas ocasiones.

combate de boxeo al que ha asistido todo el grupo del pintor: extasiado por el espectáculo, con los ojos cerrados de placer y la boca entreabierta, recibe sobre su rostro la salpicadura de un chorreón de sangre en la más orgásmica consumación sexual de todo el film. La imagen vira al rojo y sobre el ruido ambiental se superpone un sonido gutural, de animal salvaje, retomando otro de los motivos característicos del pintor subrayados por Deleuze<sup>413</sup>: la animalización del cuerpo humano, la *indiscernibilidad* entre hombre y animal que es figurativizada en el primer plano de los ojos de Francis al *revés* [Fig. 94].

A la construcción del Francis Bacon fuertemente sexuado que mantiene una relación sadomasoquista con George, se superpone la sistemática apelación a su obra pictórica, cita que excede la labor referencial para convertirse en el elaborado equivalente fílmico desde el que construir el drama representado. En ese sentido, y a pesar de las evidentes diferencias óptico-iconológicas con *Lust for Life* o *Moulin Rouge*, el film ahonda en la norma melodramática que considera la imagen como anclaje figurativo de los valores temáticos puestos en juego. Así, el efecto de enclaustramiento y aprisionamiento que llevan a George a la trágica decisión, incapaz de superar su destructiva atadura con el “poeta mórbido del mundo de la maldad” como lo define uno de los personajes, encuentra su eficaz formalización en el plano visual. Mas relevante que la escenificación de esa suerte de *tableau vivant* imposible donde George pierde la vida (“caja perspectiva” definida únicamente por sus aristas, los únicos objetos del *atrezzo* consisten en aquellos representados habitualmente por el pintor: un espejo, un bidet, un wc, elementos de la *abyección* por donde los cuerpos baconianos buscan huir [Deleuze, 2002:25]), deviene al respecto la duplicación y triplicación del encuadre con la incorporación de espejos que multiplican los rostros del protagonista [Fig. 95], la mostración de la escena a través de objetos traslúcidos como copas o botellas (también desde el reflejo de distintas superficies: pomos,

---

<sup>413</sup> “El hombre deviene animal, pero no lo viene a ser sin que el animal al mismo tiempo no se convierta en espíritu, espíritu del hombre, espíritu físico del hombre presentado en el espejo como Euménide o Destino. No es nunca combinación de formas, es más bien el hecho común: el hecho común del hombre y del animal. Hasta el punto de que la Figura más aislada de Bacon es ya una Figura acoplada, el hombre acoplado a su animal en una tauromaquia latente” [Deleuze, 2002:30].

ceniceros, etc.), o la distorsión de la imagen con la alteración en la velocidad y la asistencia informática.

Y es que, como expuso la productora del film, Chiara Menage, los decorados y la ubicación de la cámara persiguen la traslación de los espacios caóticos y angustiosos de los cuadros de Bacon, encuadrando las escenas de manera que “reflejen el mundo claustrofóbico del pintor”<sup>414</sup>. Importante en la construcción del estudio abarrotado de fotos, imágenes, trastos (significativamente vemos en numerosas ocasiones al pintor a través del reenmarcado de la puerta), resulta incluso más efectivo en la habitual elevación de la cámara que, adoptando un punto de vista no humano al igual que hiciera Huston en la mostración de la invalidez del francés, enfatiza la diagonalidad de los ejes proyectivos. Uno de los más evidentes tiene lugar en un momento decisivo en la relación de los personajes, después del preliminar intento de suicidio de Georges en Nueva York. El primer plano del rostro de Francis funde desde el cuerpo de su amante en un plano cenital; mientras la voz del pintor relata la muerte reciente de un conocido y la inevitabilidad de la tragedia que se cierne sobre su actual amante, la cámara comienza un lento retroceso abriendo el campo mientras gira sobre su eje, acabando en otro encuadre casi cenital que muestra al pintor sentado en la taza del váter de un estrecho cuarto baño [Fig. 96].

Esta semejanza con los valores clásicos del subgénero por debajo de una apariencia innovadora, se deja sentir también en otros niveles del film; así, si la voz del protagonista se desentiende en gran medida de su función guía, y el film omite los clásicos ejes semánticos del subgénero (la confrontación con la *comunidad* es reducida a lo anecdótico en el encuentro con los antiguos amigos de George, mientras que la escena en el *Grand Palais* y el *travelling* que recoge los aplausos del concurrido público, invalida el tránsito éxito/fracaso que define el trayecto vital de los protagonistas de *Rembrandt* y *Basquiat*), no lo es menos que el discurrir del relato, por muy *descuartizado* que esté, avanza según las premisas clásicas de inicio, nudo y desenlace. El encuentro fortuito que abre el relato desde el *flashback*, avanza según

---

<sup>414</sup> “Todas las perspectivas se diseñan para atraer cosas hacia dentro. Incluso cuando entramos en grandes localizaciones, deseamos mantenerlo apretado (*tight*). Hemos encuadrado escenas de manera que reflejen el mundo claustrofóbico de Bacon”Citado en [Macnab, 1997:18].

una indefectible causalidad de raigambre psicológica: desde la caída literal del primero en la *telaraña* del segundo, su progresión descendente en una espiral mostrada banalmente en una ensoñación del personaje, sólo puede culminar en la letal decisión que es anticipada por otro lado de manera reiterada (el pintor observa a George desde el reflejo de un cuchillo manchado de sangre, el desequilibrado amante ocupa el lugar del hombre muerto en el accidente recordado por Bacon, su retrato en una fotografía se transforma en una calavera, aparece en cuclillas sobre un trampolín del que termina cayendo en sus pesadillas, etc.).

Lógicamente, dicho acontecer narrativo sólo es posible desde la *ilusión biográfica* que define a los personajes y que se muestra en la nítida repartición de los roles sádico/masquista; si en la arena sexual como recordó el propio director, Dyer era el sádico y Bacon el masquista, por el contrario, “en el contexto psicológico, es exactamente al contrario”<sup>415</sup>. De mayor expansión que la relación erótica, condensada en un encuadre con Francis arrodillándose sobre la cama mientras George se enrolla la correa en el puño, resulta la pugna de los personajes en el plano cognoscitivo: el pintor se convierte en el posesivo amante y protector de George, que asume desplazadamente la típica pasividad del protagonista melodramático, mostrándose incapaz de enfrentarse a las humillaciones y afrentas a las que le somete Bacon. De igual modo, si la adjudicación de los papeles dificulta aparentemente la distinción del *Sujeto* y *Objeto* narrativos y por tanto su constitución como relato biográfico, el film se encarga de precisar la actancialidad de los personajes mediante su posición diegética. Mientras que George se ubica en el interior de la diégesis, el pintor se sitúa *dentro* y *fuera* de la historia; es el único cuya voz asume la función narradora (capacidad duplicada con su posibilidad de mirar también *fuera*: sólo Bacon mira desafiante a la cámara).

---

<sup>415</sup> Citado en [Macnab, 1997:18].

### 7.2.3.3.- *Grandes Mujeres Artistas.*

La tímida aparición en pantalla de artistas “étnicos” y homosexuales, contrasta con la prolija visibilidad adquirida por *la* artista desde la inicial *Frida, Naturaleza viva*, situada significativamente al margen de la geografía norteamericana, y en realidad una excepción a la regla clásica que ha dirigido la mayoría de *biopics* de artistas femeninos; con la salvedad de la mexicana, el resto se ha construido bajo el signo referencial y el dominio de la *imagen-acción*. En ese sentido, los recursos utilizados en *Camille Claudel* como las breves elipsis y las rupturas de *raccord*, o el concurso informático a la hora de transformar el cuadro en encuadre en *Frida*, se descubren al igual que en *Caravaggio* y *Love is the Devil*, como la mueca banal de unos proyectos que persiguen una legitimación estética superficial.

Ilustrativa resulta *Camille Claudel*, película llevada a cabo gracias al empuje personal de Isabelle Adjani que puso al frente de la dirección a su pareja Bruno Nuytten, hasta entonces director de fotografía. El film, que elude los interrogantes abiertos por la postura feminista, se muestra claramente deudor de las clásicas convenciones genéricas, comenzando por la concatenación de los episodios según la lógica implacable de acontecimientos a los que la protagonista se muestra incapaz de reaccionar. Típica pasividad melodramática a la que se superpone la reconocible archiactancialidad *Sujeto/Oponente* de la protagonista (como se ha señalado en el cap.5, la no superación de la ruptura con Rodin procede de una tara psíquica que toma cuerpo en la delirante manía persecutoria).

De igual modo, Camille presenta los valores de la genialidad del artista moderno como confirma el galerista Eugène Blot que, retomando la típica proyección futura que sanciona su capacidad, le hace saber que es el escultor más auténtico que conoce; su arte es tan grandioso que nadie lo entiende (la genialidad, sentencia, “siempre aterroriza a la gente”). Más interesante de todas formas resulta uno de los múltiples alegatos de Rodin a favor de su pupila, exclamando sorprendido ante el descubrimiento de su busto hecho de memoria, que “Claudel se ha convertido en una maestra: *tiene el talento de un hombre*”. Curiosamente, la *masculinidad* estética del personaje, que textualiza el talento y valía de la *Gran Mujer*, es combatida desde el



interior del relato para no menoscabar una independencia estética que devaluaría a la escultora, función delegada en Paul, encargado de corroborar la genialidad distintiva de su hermana al comenzar la presentación de la exposición de su hermana; en oposición al arte “más material que existe” en referencia a Rodin, “Camille Claudel es la primera en crear este tipo de escultura interna”.

Pero al margen del valor designativo del gesto, lo relevante de la operación consiste en exponer una significativa diferencia respecto al subgénero masculino, homologando el antagonismo biográfico sujeto/comunidad con el par masculinidad/feminidad. La madre de Camille expone la confrontación al considerar a la escultura una “inmundicia”, trabajo impropio para las mujeres (no son más que caprichos de una niña consentida, sentencia). La relevancia de la homologación es confirmada por su presencia también en *Frida* y en *Artemisia*. De manera anecdótica en la primera con la pregunta de un desorientado periodista que está fotografiando el mural de Diego en el vestíbulo del Rockefeller Center (“¿usted también pinta, señora?”, a lo que Diego responde certificando la genialidad de su esposa), logra sin embargo un mayor despliegue en *Artemisia* como no podía ser de otro modo; teniendo en cuenta las restricciones y limitaciones para la práctica artística femenina en la Italia del s. XVII, no es de extrañar que el film reitere en diversas ocasiones los impedimentos que encuentra la talentosa joven para conseguir ser como el resto de pintores. Primero, por motivos religiosos, se le niega la posibilidad de estudiar la anatomía masculina (“con ello se me prohíbe la mitad de la pintura” alega indignada cuando una cortina se interpone entre ella y el cuerpo desnudo del modelo). Segundo, la madre de un joven noble interesado en Artemisia, acepta que le haga un retrato a pesar de reconocer que la pintura no es “una actividad adecuada para una mujer” (cuando parece que el apañó está definitivamente arreglado, la insolencia de la joven que pregunta si podrá pintarlo desnudo da al traste con la transacción). Tercero, a pesar de su reconocida valía y el prestigio de su padre, resulta imposible la admisión de Artemisia en la Academia de Roma por su condición femenina, injusticia duplicada en el exterior con la galantería de dos estudiantes que coquetean con la joven al creer que está esperando a su novio. Sólo al final, en virtud de la ambición y tesón que gobiernan

el trayecto narrativo de Artemisia, consigue sortear la injusta restricción<sup>416</sup>. Así, en un primer momento, aprende de la desnudez de su amigo de infancia Fulvio (contrariado por su condición objetual en la fría inspección de la joven), mientras que en un segundo momento, y de manera mucho más íntima, estudia minuciosamente la anatomía de Agostino Tassi, convertido en su primer amante y en el motivo del litigio cuya resolución supondrá su separación definitiva. En un canónico *public trial* y ante el estupor de los asistentes, los dibujos anatómicos son mostrados por la defensa de Tassi como prueba irrefutable de la malignidad de la joven.

Además de la homologación entre los pares sujeto/comunidad y masculinidad/feminidad, la relación amorosa que construye *Artemisia*, y que forma parte también del resto de *biopics* de artista femenino, permite establecer otra interesante hipótesis: a diferencia de sus contrarios sexuales, y con la excepción de la china *A Soul Haunted by Painting* que se construye desde su oposición a la comunidad, el asunto amoroso (invariablemente disjuntivo) y la homologación sexo/arte como subrayó Susan Felleman<sup>417</sup>, se perfila como la excluyente sustancia temática del biopic de artista femenino (asunto que parece definir también las recreaciones de los artistas homosexuales aunque con una significativa *inversión*: los cuerpos sacrificados en aquellos son los amantes, Ranuccio y George). Pocas escenas resumen de manera más concisa la confrontación amorosa y sus consecuencias nefastas para la heroína, como aquella en que Rodin se dispone a mostrar a su joven amante el estudio nuevo que van a compartir, espacio del trabajo y del amor. Envolviendo a Camille entre los brazos y preguntándole cariñosamente si le gusta la casa, ella responde ser la mujer más feliz del mundo mientras se introducen en una habitación oscura que los engulle, paso de la luz a su contrario que sintetiza el punto de inflexión en su relación y en su estado mental [Fig. 97].

---

<sup>416</sup> *Querer* inscrito en la cabecera con un primerísimo plano de un ojo en movimiento que es puntuado por la voz de la joven mientras describe partes de un cuerpo masculino.

<sup>417</sup> Para la autora, los *biopics* femeninos de artista se han construido en torno a la lucha sexual como origen de la creación artística, retomando además el viejo mito del maestro y la aprendiz (en estos films “el arte es mostrado como la progenie de la pasión sexual” [Felleman, 2001:28]).

La centralidad del asunto resulta visible en el acotamiento temporal del relato en virtud de la relación amorosa. *Camille Claudel* comienza con la pujante joven en 1880 en París (poco antes de conocer a Rodin) y, aunque finaliza con su internamiento psiquiátrico en 1913 de donde no saldría hasta su muerte en 1943, los años posteriores a la ruptura emocional (1893) son comprimidos en manifiestas elipsis que acentúan la decrepitud mental y física de la escultora a raíz de la separación (Eugène se lo hace saber a Paul: “la separación de Rodin ha sido dura para ella, ¿sabe?”). Por su parte, *Carrington* abarca 17 años de encuentros y desencuentros, mientras que *Artemisia* recrea únicamente los dos años transcurridos entre el encuentro de los personajes (1610) y su posterior separación (1612); el resto del largo periplo vital de la hija de Orazio Gentileschi hasta su muerte en Nápoles en 1652, precisamente los años en que demostró su valía como pintora, son resumidos concisamente en el texto con que finaliza la película<sup>418</sup>.

Pero más importante aún que la elección temporal en el devenir del discurso biográfico femenino, resulta la promoción del personaje masculino que tiene lugar en los planos temático, narrativo y figurativo. De hecho, en numerosas ocasiones ocupa el centro compositivo desplazando a la heroína a la periferia de la imagen como ocurre en el primer paseo de Lytton y Dora [Fig. 98], o en las enseñanzas de la perspectiva de Tassi a Artemisia. En otras por el contrario, la pantalla se construye a partir de la tensión entre los dos cuerpos situados en los márgenes, tensión cargada también temáticamente como se aprecia en el plano frontal que encuadra a Lytton y a Dora después de su aborto, definitivamente alejados, o en el careo que mantienen Artemisia y Tassi y que debe decidir quién dice la verdad (en medio, el juez, barrera simbólica

---

<sup>418</sup> Una contundente respuesta a la construcción polémica del relato biográfico femenino proviene de *Haunted Soul by Painting*, producción china que narra el periplo vital de la artista Pan Yuliang, vendida con solo 15 años a una casa de prostitución, cuya vida cambió radicalmente al casarse con un alto funcionario de costumbres modernas. El personaje asume nítidamente la función *Sujeto* y todos los atributos temáticos (y figurativos) característicos del *biopic* de artista, mientras que el personaje masculino, Zanhuan, alterna dos posiciones: durante casi todo el relato es sencillamente un actante circunstancial (fiel *Adyuvante*, le ayuda a escapar del burdel y desarrollar su carrera artística en Europa, presente en el film como el espacio de la libertad creadora), aunque en un momento concreto adopta el rol *Oponente* y los valores retrógrados de la sociedad china.

entre los amantes [Fig. 99]). Un ascenso figurativo que es el correlato de su revalorización en el plano narrativo, llegando a rozar el privilegio de la protagonista: aunque es el *Objeto*, el personaje masculino aparece definido incluso en los mismos términos psicológicos que el *Sujeto*. Ejemplar resulta en *Carrington* donde, a pesar de que el nombre de la actriz (Emma Thompson) aparece antes que el del actor (Jonathan Pryce) en la cabecera, y de que el texto introductorio afirma que vamos a contemplar la historia de la *excepcional* pintora, en realidad se aportan más datos de Lytton Strachey. No en vano, el escritor es el primer personaje que aparece en pantalla y el primero del que vamos a conocer *indicialmente* algunos de sus rasgos; a la pregunta de si prefiere un carruaje de caballos o un automóvil, responde que es mejor esperar (prefiere el coche de caballos a pesar de la incomodidad porque está conducido por un hermoso joven, Lytton es homosexual). Poco después, nada más llegar a la casa donde conocerá a Carrington y después de saludar a su anfitriona, se desentiende del equipaje dejando que sea ella la que cargue con la pesada maleta (Lytton es un divo egocéntrico, escena que se repite posteriormente con la llegada del escritor a la casa que va a compartir con la pintora).

Pero la situación ni siquiera varía con la entrada en escena de Dora, que aparece las más de las veces como la observadora externa de la omnipresente figura de Lytton, siempre dependiente de las decisiones adoptadas por el escritor y su sierva devota como reconoce en un ataque de sinceridad (quiere ser como el secante de su pluma que tiene bordada la inscripción *use me*). Dora vive a través de Lytton y está dispuesta a cualquier cosa con tal de que el escritor se sienta feliz, incluyendo su conversión en el cuerpo metonímico del deseo del escritor como confirma el inicio de la relación de la pintora con el fogoso Rex Partridge, no por casualidad después de que el escritor le confiese estar enamorado de él. Aceptando resignadamente su destino, el encuadre frontal de la cama donde Lytton comenta a Dora su interés por el militar, enlaza en un fundido encadenado con el mismo encuadre de Dora compartiendo ahora lecho con Partridge [Figs. 100-101].

De igual modo, aunque la voz *over* de Dora recitando fragmentos de la correspondencia mantenida entre ambos apuntala su posición central, el menoscabo de su función motora resulta visible en el desplazamiento de las principales categorías

que suelen definir al protagonista biografiado en la figura del escritor. La excepcionalidad, por ejemplo, es básicamente un atributo de Lytton que es reconocido por diversos estamentos en diferentes ocasiones como un genio literario (algo que lógicamente corrobora Dora, a la que el film en ningún momento señala con dicho atributo). De igual modo, el enfrentamiento con la *comunidad* es un rasgo definitorio del personaje masculino, antagonismo presente de manera difusa en su homosexualidad, pero que se inscribe con nitidez en el *public trial* a que es sometido el escritor por su renuncia a participar en la I Guerra Mundial. Por último, el triunfo social resulta sumamente importante para Lytton como reconoce tras el éxito de sus *Victorianos eminentes*, algo que no interesa a la pintora que verbaliza su desinterés por el tema (“no quiero una exposición; no pinto para eso. Pinto cuando me encuentro bien y para sentirme mejor. Pinto para nosotros”).

Sólo en la imposibilidad amorosa encuentra *Carrington* su vinculación con el universo melodramático, desgarrado textualizado de manera eficaz en el capítulo *Ham Spray House* (1924-1931) con la convalecencia de la pintora tras su reciente aborto. Su desolado rostro llorando, funde en un *travelling* que encuadra en plano general a los dos protagonistas de espaldas, fuera de la casa, observando la escena interior donde el resto de personajes permanecen en sus ocupaciones. Significativamente, esa misma exterioridad que ha sido compartida por los imposibles amantes a lo largo del relato (en una escena anterior, han escapado de una banal fiesta diurna donde los invitados bailaban embriagados por el jardín), es rota ahora con la incorporación de Strachey al *interior* de la casa, dejando a *Carrington* en el *exterior* completamente sola, arropada con una manta mientras los repetitivos tonos de la banda sonora compuesta por Michael Nyman y su permanencia en el plano general, subrayan la desolación de la protagonista<sup>419</sup>. Redundando en la oposición figurativa interior/exterior que ancla el recorrido narrativo de los dos personajes y su actual posición en el microuniverso de sus relaciones sociales, un *travelling* lateral muestra progresivamente las distintas habitaciones inferiores que están siendo abandonadas por los habitantes. Por corte,

---

<sup>419</sup> Para Marcel Martin, “el plano general, que hace del hombre una silueta minúscula, reintegra a éste en el mundo, lo hace víctima de las cosas y lo ‘objetiviza’; de allí que haya una tonalidad psicológica bastante pesimista, una atmósfera moral más bien negativa” [Martin, 1996:44].

aparece nuevamente Carrington que se sienta sobre un tronco cortado, y por *raccord* de mirada se encuadran consecutivamente en plano-contraplano los distintos dormitorios situados en la planta superior: su todavía esposo acaricia y besa a la que pronto será su nueva mujer, su joven amante mira al exterior ausente, sin reclamar su presencia, mientras que Strachey se interesa vivamente por su nueva y joven adquisición. Finalmente, tras un nuevo plano-contraplano con la pintora, otro *travelling* lateral vuelve a mostrar las habitaciones mientras se van cerrando las cortinas y apagando las luces, incluyendo la suya, hasta que, después de encuadrar a Strachey y su amante mientras se abrazan en un ardoroso abrazo, la cámara se aleja (sin perder de encuadre a los dos personajes) hasta incluir a Dora, que permanece de espaldas y sentada en el tronco en el margen inferior del plano [Figs. 102-103].

### 7.3.- El *biopic* de artista en el cambio de siglo

La pluralidad formal de las décadas anteriores parece haber llegado a su fin con el cambio de siglo. Salvando la fantasmagoría de *Klimt* o la teatralidad escenográfica de *Nightwatching*, llamativamente dos proyectos en los que la autenticidad biográfica se diluye en detrimento de la fabulación<sup>420</sup>, la mayor parte de recreaciones hasta el momento se han construido bajo la norma referencial. Aunque la falta de distancia obliga a la cautela de las siguientes reflexiones, dicha aseveración parece válida tanto en los *biopics* que han propuesto nuevos sujetos (caso de *Pollock*, emblema del estereotipo moderno, *Pontormo* o, en el terreno español, *Oscar, una pasión surrealista*), como en los que han continuado la senda revisionista (*Frida, Modigliani* y *Paradise Found*).

---

<sup>420</sup> Recuperando en gran medida la trama novelesca de su primer largometraje, *The Draughtman's contract* (*El contrato del dibujante*, 1983), *Nightwatching* se construye a partir de una trama criminal descubierta por Rembrandt, y su ocultación entre los trazos y la composición del cuadro que da título al film. De igual modo, *Klimt* se aleja de la factualidad del relato vital del vienes para entrecruzar en un bucle infinito lo imaginario y lo real.

Un acatamiento de la regla clásica que es el rostro visible de un proyecto ideológico que vuelve a situar en el centro del relato al *Gran Hombre*, sujeto caracterizado por una excepcionalidad fundamentada en la marginalidad y la confrontación social. Seguramente, pocas secuencias exponen de manera más clara el regreso del mito creador como aquella en que Pollock debe cumplir con el encargo mural que le ha hecho la poderosa Peggy Guggenheim. Aparece el pintor en un plano general mientras se pasea por delante del lienzo immaculado, proyectando su sombra mientras lo recorre [Fig. 104]<sup>421</sup>. Conocedor del trascendental momento ya que sabe que la galerista puede situarlo en la órbita, Jackson parece encontrarse bloqueado, lleva semanas *mirándolo* como le recrimina Lee en una explícita verbalización de la elipsis temporal. Sólo al final, cuando el contraplano del lienzo en blanco es ocupado por los ojos del pintor (repetiendo fielmente la escena de mayor tensión del genio malagueño en *Le Mystère Picasso*<sup>422</sup>), se decide a realizar su labor al ritmo de la oportuna música que comienza; Jackson se lanza vigorosamente hacia el lienzo en blanco con un bote de pintura negra, y en un vibrante *collage* (la cámara en mano sigue los movimientos impetuosos de su cuerpo), termina resolviendo el cuadro que Lee sancionará como maravilloso.

### 7.3.1.- El regreso de Prometeo.

Confirmando la construcción identitaria del más grande pintor americano del s. XX según Clement Greenberg<sup>423</sup> (mito prometeico capaz de robar el fuego de los

---

<sup>421</sup> Imagen que actualiza el mítico origen de la pintura en el silueteado en la pared de la sombra del guerrero por su amada, y que aparece también en *Artemisia*, Goya, *historia de una soledad*, y *Klimt*.

<sup>422</sup> La mirada como esencia del genio, tema recurrente en la literatura artística como ilustra la siguiente reflexión de Ramón J. Sender a propósito del malagueño: “Picasso sobrevive a la prueba de las diez mil fotos fácilmente, con sus ojos fijos de loco o de santo” [Sender, 1980:245].

<sup>423</sup> Lo primero que llama la atención del proyecto desde luego, es lo tardío de su aparición a pesar de la relevancia del pintor y del Expresionismo Abstracto en la conciencia cultural norteamericana como escribió Estrella de Diego, “compleja operación de Estado cuyos orígenes se hallan en el

Dioses europeos para llevarlo a tierras americanas<sup>424</sup>), el acariciado proyecto del productor, director y protagonista del film, Ed Harris, exhibe con nitidez su urdimbre clásica tanto en la reconstrucción espacio-temporal de corte referencial como en un canónico *flashback* situado oportunamente en el punto de inflexión vital del personaje<sup>425</sup>. Una elección que adelanta la constitución narrativa en torno al eje /reconocimiento/ y su similitud con los proyectos vitales de Rembrandt y de Basquiat; *Pollock* va a escenificar el ascenso y ocaso del pintor, personaje que oscila entre el odio enconado hacia el mundo artístico y la dependencia extrema de las valoraciones del público (al igual que Camille Claudel, intenta captar los comentarios de los espectadores en sus exposiciones). El film comienza con un primer plano de unas manos femeninas sujetando la revista LIFE (objeto de función *indicial*, se trata del ejemplar de agosto de 1949 que lo confirmaría como el primer artista norteamericano famoso y popular de la historia). En un movimiento ralentizado, la cámara sigue entonces el recorrido de la revista que consigue llegar hasta el *Gran Hombre* abriéndose paso entre la multitud; levantando la cabeza, Jackson dirige su mirada fuera del campo dando comienzo al relato en *Greenwich village*, nueve años antes. Sólo cuando regresemos de nuevo a la escena, una vez sobrepasado el ecuador del relato y sabiendo gracias a un intertítulo que se trata de la inauguración de su exposición en la

---

deseo mismo de buscar, desvelar y construir la *americanidad* en tanto mito colectivo” [Diego, 1996:99].

<sup>424</sup> Las referencias a su incapacidad frente a Picasso son recurrentes desde el principio en que, borracho y arrastrado por su hermano, lamenta no poder superar al genio malagueño: “a la mierda Picasso. Ese cabrón lo ha hecho todo”.

<sup>425</sup> Probablemente, el único aspecto que parece diferenciar en cierta medida a *Pollock* del subgénero tiene que ver con la función adoptada por la familia del *Gran Hombre*. Lejos de desarrollar una actividad antagónica, núcleo o condensación de los problemas con los que se enfrenta el sujeto tal y como se ha visto a propósito de *Lust for Life*, *Moulin Rouge* o *Camille Claudel*, aparece por el contrario como un factor de estabilidad y comprensión. A la estrecha relación que mantiene Jackson con su hermano mayor Sande, también pintor y su casero al comienzo del relato para mayor desagrado de su cuñada, se suman las llamadas telefónicas para interesarse por su situación, la presencia de su madre en todas sus exposiciones, o en el momento cúspide de su carrera, la visita de toda la familia a su casa de Long Island para pasar una agradable velada.



galería Betty Parsons (28 de noviembre de 1950), podremos comprobar por *raccord* que el objeto de su mirada no era otra que su mujer Lee Krasner, que intuye rápidamente que algo no marcha bien. En efecto, la elipsis que enlaza entonces el rostro del pintor con los que serán sus últimos años de vida, comienza con una escena que supone la ruptura definitiva del matrimonio, la constatación de su declive artístico y personal, y una abrupta caída en picado que desemboca en el mortal accidente de tráfico.

Este énfasis en la disjunción final del programa narrativo de Pollock, vincula al personaje con el universo melodramático del *biopic*. Una implicación que excede la textualización del trayecto descendente para manifestarse en otros niveles como en la archiactancialidad *Sujeto/Oponente* del protagonista, reiterada en diversas ocasiones como en la escena en que huye durante varios días al enterarse de que su querido hermano mayor se va a Connecticut para huir del alistamiento (días después lo encontrarán en un centro de acogida completamente deshecho)<sup>426</sup>. En la misma dirección se emplaza el ataque de cólera que sufre por las interminables sesiones del documental sobre su obra, y que termina con el derribo de la mesa y el fin de la concurrida cena con los amigos. De igual modo, revelando la típica pasividad del héroe del melodrama, Pollock muestra una recurrente incapacidad de tomar decisiones y una dependencia extrema de su compañera, Lee Krasner<sup>427</sup>. En ese sentido, la funcionalidad del personaje femenino (esposa, amante y madre), encuentra su razón de ser en una posición *Adyuvante* que, superando su estatus *circunstancial*, deviene auténtico *actante del espectáculo* en su doble labor, de reconocimiento del genio (obnubilada por el trabajo del pintor, no cesa hasta que lo conoce y consigue iniciar una relación con él), y asistente sumisa de todas las necesidades del Pollock<sup>428</sup>, ya sean

---

<sup>426</sup> A diferencia del Van gogh de Minelli, la *hamartía* de Jackson Pollock descansa en su extrema sensibilidad. Como expuso el director, el pintor era sólo “un chico asustado que estaba intentando encontrar su camino en el mundo” [Harris, 2002:24], estado figurativizado en un plano cenital casi al final del metraje en que se acurruca sobre su cama vacía en posición fetal.

<sup>427</sup> Interpretado por Marcia Gay Harden, logró el único oscar del film a la mejor interpretación secundaria femenina.

<sup>428</sup> Sólo en una ocasión se negará Lee a uno de los deseos del pintor: Jackson le pide un hijo a lo que ella responde gritándole que son pintores, no tienen dinero, y se las arreglan mal. Ante la

simplemente físicas como encargarse de la comida, mimar cuidadosamente su aspecto físico o cortarle las uñas, ya sean relacionadas con el mundo profesional del pintor. Lee, que renuncia incluso a su propia carrera, es la encargada de ponerse en contacto primero con Peggy, después con Greenberg, y de conseguirle numerosos contactos y exposiciones hasta dirigir con el puño de hierro sus fundamentos estéticos. Es el momento en que el personaje pasa a convertirse en una auténtica *Oponente* que impide a Jackson relacionarse socialmente con soltura (a pesar de que el pintor invita a uno de sus mejores amigos, Lee lo echa literalmente de su casa en el campo para que no lo molesten porque está pintando; más tarde, intenta deshacerse pronto de la visita familiar). Una secuencia, que empieza y termina con un primer plano de Lee alabando las proezas de su hombre (un cuervo negro, mascota del matrimonio permanece apoyado en el respaldo de su mecedora), resume su pernicioso influencia sobre el *Gran Hombre*. Jackson responde en el salón de su casa a las preguntas de un periodista que está grabando la conversación. Algo atascado en las réplicas, dirige su mirada en varias ocasiones a la libreta con apuntes que tiene encima de la mesa; en el fondo del encuadre, difuminada como no podía ser de otra forma (es un poder difuso pero omnipresente), aparece Lee sentada en una mecedora, aparentemente al margen de la conversación [Fig. 105].

La vuelta a la tranquilidad del subgénero que supone *Pollock*, es corroborada fehacientemente por la senda revisionista que representan *Frida* y *Modigliani*, dos *biopics* que, en su distinta relación con las recreaciones precedentes (ausencia en la primera, reconocimiento la segunda), exhiben una misma dependencia del proyecto biográfico canónico. Las divergencias del proyecto de Julie Taymor con el de Paul Leduc, a pesar de estructurarse narrativamente desde la *Gran Mujer*, son más que evidentes: si *Frida, Naturaleza viva* opera hacia el desmembramiento teleológico del ejercicio conmemorativo, *Frida* confirma en cambio la implacabilidad del destino en cada escena, en cada secuencia. De igual modo, si aquella se levanta desde el silencio (sólo el ruido: grito doloroso, llanto amargo o risa explosiva de la protagonista,

---

insistencia del pintor al final termina reprochándole su excesiva dependencia: “Estas tú y tu pintura y necesitas, necesitas, necesitas...”. Con la ruptura definitiva de la pareja, el pintor le recriminará que si hubieran tenido un hijo todo hubiera sido distinto.

desafían desgarradoramente la mudez), *Frida* se construye desde una voz (y una música) que acota, acorrala y dirige férreamente un relato que se pretende exposición inocente de la historia de vida de su protagonista. Por último, los espacios habitados por la primera Frida se construyen bajo la ley dispersiva del *espacio cualquiera* (la habitación en que yace postrada, el baño, el cementerio, etc., no encuentran su encaje en una totalidad espacial), a diferencia de los de la segunda Frida, lugares determinados que permiten rastrear las huellas de la geografía vital de los personajes (su casa natal, Nueva York, París, etc.), mapa convenientemente señalado que evita el desvío, y cuyos jalones se encuentran interconectados como los estudios de Diego y Frida, *acoplados* por un puente al igual que la *Ámsterdam* del *Rembrandt* de Korda.

Distinta es desde luego la relación de *Modigliani* con su predecesora. Aunque se diferencia de *Montparnasse 19* en una formalización menos abstracta, en la omisión de importantes datos de la biografía del pintor (caso de la existencia de su hija), y en abordar el periplo del italiano de manera más exhaustiva (gracias sobre todo a un pertinente *flashback* que nos muestra sus orígenes judíos en Italia), la nueva recreación vital del italiano admite al film de Becker como referente. Una de las alusiones más claras tiene lugar en la posibilidad de venta de sus cuadros a un millonario en la habitación de un hotel; a diferencia de *Montparnasse 19*, el protagonista asiste sólo ante los requerimientos de Beatrice (personaje desdibujado en la nueva versión), para que conozca a un flamante norteamericano cuyo reverberante nombre es Mr. Foster Kane, dueño de las mejores galerías de arte en Nueva York y personaje poderoso como atestigua el fajo de billetes que deja caer sobre la bandeja (el comentario despectivo del magnate no satisface las expectativas del pintor que se aleja airado). Una similitud que, en su distinto encaje sintagmático, altera sustancialmente su función indicial: en *Montparnasse 19* tiene lugar justo antes de la secuencia de su muerte, dejando claro que no queda otra opción para el pintor que su salida de escena, mientras que en *Modigliani* se desarrolla en los primeros compases y su antagonismo con el burgués (que es también figurativo: el traje raído marrón y el sombrero

desgastado contrasta con el traje y la pajarita de los asistentes a la reunión), puede ser reconocido todavía como un triunfo<sup>429</sup>.

Sin embargo, la principal diferencia con *Montparnasse 19*, y la que mejor exhibe el sustrato ideológico que constituye al *Gran Hombre* en la nueva, consiste en su archiactancialidad *Adyuvante/Oponente*, así como en la revalorización narrativa de Picasso como sujeto que señala al genio. En efecto, si la comunidad encuentra su actante mejor definido en el inclemente padre de Jeanne, el auténtico obstáculo en la consagración de Modigliani es sin embargo el malagueño (una anécdota legendaria, atribuida al doctor que atendió a Picasso en los últimos momentos, cuenta que susurró el nombre del italiano en su lecho de muerte, anécdota recogida en el film en una profecía dirigida por Jeanne al malagueño). Un antagonismo definido desde la primera escena, y que encuentra su principal anclaje temático en el gran premio de pintura al que en principio ninguno de los dos personajes presta atención, pero al que finalmente tiene que acudir Modigliani acuciado por las penurias económicas que amenazan a su familia. La inscripción del italiano en el concurso, que es percibido por Picasso como un reto al reconocer que es el único que puede desafiarlo, se escenifica mediante un evidente guiño genérico; como un forajido que invade el dominio del segundo, Modigliani se introduce en el Café firmando en las bases que están clavadas en una columna, gesto que Picasso no puede dejar de contestar rubricando también él la hoja ante el regocijo de los asistentes al espectáculo [Fig. 106]. Al final, como no podía ser menos, y aunque nuestro *Gran Hombre* no llegue a recoger su premio (completamente seguro de que lo ha ganado, el italiano se vanagloria en una taberna motivando el intento de robo que lo dejará moribundo), el aplauso general ante el descubrimiento de su cuadro titulado *Jeanne*, comenzando por Picasso, sanciona espectacularmente a Modigliani como el vencedor absoluto del concurso.

---

<sup>429</sup> Otras citas evidentes son la exposición en la galería de Bertha Veil, incluyendo la visita policial que exige la retirada del desnudo del escaparate (la presencia amenazante de Moretti es sustituida aquí por Picasso que increpa mezquinamente al italiano), o la inmersión del protagonista en un espacio indefinido, cubierto de brumas y sombras; nuevamente sin embargo, el episodio tiene lugar en mitad del relato desplazando la amenaza mortal hacia la figura de Maurice Utrillo, que aparece flotando en un ataúd (se trata de una alucinación de Modigliani).

Pero la participación de *Frida y Modigliani* en el proyecto biográfico clásico, no evita la presencia de algunos gestos que proclaman una alteridad expresiva que es sólo aparente. Evidente resulta la arquitectura narrativa de *Modigliani* a partir de una compleja *prolepsis* en la que una hermosa joven, que pronto sabremos que es Jeanne, la mujer que ha abandonado a su familia por estar con el *Gran Hombre*, se dirige desafiante a la cámara que se acerca encuadrando su pálido rostro: “¿sabes lo que es el amor?, ¿amor de verdad?, ¿alguna vez amaste tan profundamente que te condenaste a ti mismo a vivir eternamente en el infierno? Yo sí”. Un fundido en negro nos transporta un año antes, al París de 1919, dando comienzo a una historia que arranca en el Café donde artistas y bohemios disfrutaban de una concurrida velada bajo la atenta mirada de Pablo Picasso (literalmente, la mesa del maestro se sitúa en la parte alta del local). Sólo en la clausura del relato, la interpelación inicial de la joven encuentra su destinatario en el contraplano de su rostro; se trata de su pequeña hija a la que pide perdón justo antes de dejarse caer por la ventana.

En la misma dirección operan ciertas marcas contrarias a la norma referencial que son activadas en momentos puntuales, caso de las ensoñaciones de Frida y Modigliani. La primera, por ejemplo, tiene una terrible pesadilla después del tortuoso accidente (en el viaje a la gran manzana vuelve a tener otra ensoñación: viendo *King Kong* en el cine, sueña que el gorila es Diego y que la rapta llevándosela a la cima del Empire State Building). Más recurrentes y oníricas son las del italiano, fruto la mayor parte de las veces del consumo de opio. Entre ellas, además del sueño con la muerte de Utrillo (y su propio enclaustramiento en una celda con cadenas), destaca la alucinación que sufre antes del duelo pictórico con Pablo en que, atravesando una calle desierta, se cruza repentinamente con un desfile de carnaval; todos los personajes llevan una careta de Picasso y, al quitársela el último, significativamente disfrazado de jefe de pista de circo, vemos el rostro Modigliani que se mira desafiante [Fig. 107].

De mayor conflictividad resulta el anacronismo inscrito en la banda sonora de los dos films. En el caso de *Frida* se escenifica el encuentro de la *Gran Mujer* con Chavela Vargas en un oscuro tugurio donde canta “la llorona”, mientras que en *Modigliani*, tiene lugar en la secuencia en que los pintores se enfrascan en la realización del cuadro que determinará quién es el mejor. Comenzando con una visión

estilizada del *skyline* parisino y al ritmo de un *ora pro nobis* aderezado con ritmos electrónicos, el montaje paralelo entrecruza a los distintos personajes sumergidos en el éxtasis creativo (Utrillo y Soutine literalmente enloquecidos, Modigliani arrodillado ante su lienzo-altar, Picasso malhumorado). Al final de la secuencia, que ha transcurrido supuestamente a lo largo de una intensa noche, todos los participantes rompen el pincel salvo nuestro héroe, que lo introduce delicadamente dentro de la botella.

Por último, destaca la reincidente convocación simultánea del Modigliani-adulto junto al Modigliani-niño desde su aparición en el *flashback* en los primeros compases del relato. En numerosas ocasiones aparecen encuadrados los dos Yo compartiendo el espacio, meciéndose apaciblemente sobre la mesa mientras el pintor se prepara para el retrato de Jeanne, recriminando el menor al mayor sus obligaciones paternales en las ocasiones en que su conducta lo alejan de la joven y su retoño, permaneciendo junto a él después de la brutal paliza que lo deja moribundo, o asistiendo a su último aliento en el hospital (llamándolo con su nombre de pila en Italia, *Dedo*, el niño confirma su muerte; acto seguido tararea una canción infantil mientras le hacen una máscara mortuoria al Modigliani-adulto). Sin embargo, lo drástico de la operación y su aparente vinculación con aquella *espacialización* del relato hacia la que apuntaban algunos de los más interesantes *biopics* con la reconfiguración del subgénero, no oculta su subordinación a los dictados de la ley causal contra el que aparentemente se levanta. En el fondo, la *copresencia* espaciotemporal de los Yo, al igual que ocurre en *Caravaggio*, al igual que ocurre también en *Basquiat*<sup>430</sup>, no es más que la actualización trivial de aquella adánica infancia perdida que *Moulin Rouge* textualizaba mediante el *flashback* explicativo.

---

<sup>430</sup> La inocencia de Jean Michel frente al despiadado mundo artístico que se sitúa en el origen de su recorrido descendente (significativo desplazamiento del tradicional tema *enfrentamiento social*), es desarrollada en *Basquiat* mediante la apelación a su infancia y su relación familiar. Iniciada con el arranque y la visita del impúber Jean Michel a contemplar el *Guernica* de Picasso de la mano de su madre, es explicitada de manera rotunda en la escena en que el Basquiat hundido y derrotado, se funde con el Basquiat-niño. De igual modo, la escena onírica que culmina el film vuelve a reincidentir en el asunto a través de la narración de un cuento que conoció de boca de su madre y que trata de un joven rey preso en una alta torre.

### 7.3.2.- Al otro lado del espejo.

Frente a este renovado dominio de la *imagen-acción* se levanta la compleja fantasmagoría del chileno Raoul Ruiz<sup>431</sup> sobre el pintor simbolista austriaco Gustav Klimt. Construyéndose también desde la primera persona, *Klimt* ahonda en el ejercicio proustiano de *Frida, naturaleza viva* y *Goya en Burdeos*, alejándose al mismo tiempo del gesto banal de *Caravaggio, Love is the Devil* o *Frida*. Si el *Gran Hombre*, como en éstas, se sitúa en el punto central alrededor del cual giran las acciones y los personajes como expuso su director<sup>432</sup>, ahora ya no es el centro que activa las fuerzas centrípetas del entorno sobre sí (*encurvamiento* característico de la *imagen-acción*), sino el principal responsable de la dispersión centrífuga del relato, que es decir también de la identidad del protagonista. Movimiento textualizado en la cabecera con el movimiento en espiral de la *Alegoría de la Medicina* (ver cap. 4), es reiterado en el recorrido circular de la cámara alrededor del pintor a lo largo del film. En su primera aparición en sociedad por ejemplo, en el Café donde se reúne la intelectualidad vienesa, la cámara encuadra en plano-contraplano a Klimt y algunos compañeros de tertulia que charlan sobre el entorno estético *fin de siècle* austriaco. El envolvente giro del aparato sobre los personajes, sitúa llamativamente al pintor en el centro y a los otros en la periferia. Más tarde, mientras el fantasmático profesor Hugo Moritz relata la curiosa habilidad de su hijo pianista, que en sólo quince años ha pasado de componer música casi arcaica a los compases más modernos (cerrando el *círculo* según sus propias palabras), la cámara, convertida ahora en el centro del movimiento, acompaña el círculo descrito por el profesor mientras que el pintor se convierte ahora en espectador

---

<sup>431</sup> Director que ya abordó las relaciones cine/pintura en su clásico *La hypothèse du tableau volé* (*La hipótesis del cuadro robado*, 1979).

<sup>432</sup> “Sobre todo, no hay que ver en esta película una biografía filmada del pintor Gustav Klimt. Se trata más bien de una fantasía o, si se prefiere, de una fantasmagoría, de un fresco de personajes reales e imaginarios que giran (dan vueltas) alrededor de un único punto: el pintor Klimt. Se puede incluso decir que él es la cámara. *Así que, en cierto modo, se verán las imágenes del film como si fuera el mismo Klimt quien las viera. ¿O más bien quien las soñara?*”. El subrayado es mío, declaraciones del director, *Pressbook* del film, consultado en la página web del director: [www.lecinemaderaoulruiz.com](http://www.lecinemaderaoulruiz.com)

exterior del movimiento. Por último, el primer encuentro a solas de Klimt con Léa De Castro, se construye nuevamente con el *Gran Hombre* convertido en el vértice alrededor del cual gira la hermosa joven.

Una movilidad del aparato que da forma a la movilidad emplazada en los niveles temático y narrativo; como expuso Ruiz<sup>433</sup>, *Klimt* es como un vals vienés que gira y gira *in crescendo*, operando hacia una drástica ruptura de la concatenación episódica que expande el relato hacia los límites de su legibilidad<sup>434</sup>. Probablemente, es en su articulación temporal donde mejor se puede observar su distancia respecto al ordenamiento causal que rige el relato canónico. En efecto, radicalizando la inestabilidad temporal de *Munch*, *Savage Messiah* y *Rembrandt fecit 1669*, así como la horadación en profundidad de *Frida, naturaleza viva*, *Klimt* potencia abiertamente la desordenación y superposición de los estratos que componen la historia de vida del pintor. No existe una capa-edad que domine el relato, un presente al que se subordine un pasado depositario de la clave interpretativa del sujeto<sup>435</sup>. Por el contrario, en *Klimt* gobierna la indistinción, tránsito de una capa a otra sin relación de necesidad ni jerarquía que imponga su ley. Parafraseando a Deleuze, puede decirse que no hay en el film de Ruiz, al igual que en la obra de Robbe-Grillet, ninguna “sucesión de presentes que pasan, sino simultaneidad de un presente de pasado, de un presente de presente, de un presente de futuro que hacen del tiempo algo terrible, inexplicable” [Deleuze, 1987:139].

---

<sup>433</sup> “Esta película, en muchos sentidos, es un vals. Da vueltas y más vueltas, se acelera, marea y llena de júbilo. De hecho, en todo momento sonaba en mi cabeza el vals de Ravel, que se acelera de forma desbordante hasta su clímax para después detenerse de forma abrupta e inesperada”, declaraciones del director, *Pressbook* del film.

<sup>434</sup> Ruptura expuesta figurativamente en el esqueleto que despierta el interés de Egon Schiele al comienzo: no es un monstruo, le dice el doctor que lo traslada, sino un híbrido, un cuerpo compuesto de *fragmentos* de soldados muertos en la Gran Guerra. Al contrario que la relación *armónica* de las partes que preside el relato biográfico canónico, la frágil unidad de *Klimt*, descansa en la reunión de las partes *desde la diferencia*, al igual que el esqueleto cuya deformidad resulta evidente (los miembros que lo componen no son *simétricos*, presentan distintos tamaños).

<sup>435</sup> Pero tampoco un futuro que es el presente espectral y que sirve para anclar el relato en las dinámicas dramáticas que lo atenazan en “presente”: ahora es reconocido pero en su época sufrió el anonimato y la animadversión.



Abstraída de toda acción sucesiva, la narración se ve despojada de todo antes y todo después, obligando a los personajes a relacionarse según una suerte de combinatoria infinita en la que los distintos estratos y capas (*edades*), se entretajan en una topografía que en lugar de aclarar, multiplica las hipótesis y los interrogantes; Klimt adulto (pasado), observa por el microscopio a Klimt moribundo (presente) [Figs. 108-109]; Klimt situado al *otro lado del espejo* (futuro), contempla al Klimt moribundo (presente). La drástica alteración temporal opera una mutación decisiva en la imagen que pasa, de un régimen orgánico, el de la *imagen-acción*, al régimen cristalino de la *imagen-tiempo*. Si aquel permitía lo pretérito, lo imaginario y lo irreal en su seno, lo hacía siempre desde la *oposición* (es la función desempeñada por la alteración lumínica y cromática del *flashback* de *Moulin Rouge*: señalar que se trata de un recuerdo, una nota al pie de página que completa el cuerpo de texto principal), en el nuevo régimen no existe ya tal diferenciación; lo real y lo imaginario, el presente y el pasado, intercambian sus roles y se tornan indiscernibles como ocurre en el cine de Resnais y en el de Robbe-Grillet. Lo mismo puede decirse de *Klimt*, constituida sobre una amalgama de acontecimientos y personajes que son tanto *reales* como *imaginarios*, situados en el mismo nivel y sin posibilidad de distinción. Así, junto a conocidos episodios del pintor, como su amistad con Egon Schiele, la gran cantidad de hijos que tuvo con madres distintas, la relación extremadamente dependiente con su madre, el logro de la medalla de oro de la Exposición Internacional de París de 1900, o el sonado escándalo del robo de sus propios cuadros del edificio de la Secesión de Viena, se superponen otros personajes y sucesos ficticios como el encuentro del pintor con el mago Méliès en una proyección en París, las sucesivas entrevistas con el secretario de estado y la relación que mantiene con la misteriosa Léa, falsa y auténtica a la vez.

Un centelleante calidoscopio de episodios encajados al modo de las muñecas rusas como las que muestra una de las amantes del pintor, Mizzi, al hijo de ambos (significativamente, juegan con las muñecas mientras le enseña el cuento de caperucita *al revés*), al que hay que añadir además el subterráneo desplazamiento semántico operado bajo la permanencia figurativa de algunos de los personajes. Evidente en el caso de Léa, mismo cuerpo en diferentes identidades, se aprecia también en la

conversión de la amiga íntima del pintor, Emilie Flöge en Anna, la esposa del viejo profesor Hugo Moritz que recibe todas noches a un amante distinto.

En definitiva, lo que se ve afectado de manera decisiva en este laberíntico juego de historias es el propio estatuto de la narración que, alejándose de los criterios de veracidad, opera hacía aquella potencialidad de lo falso que caracteriza al régimen cristalino:

“la narración cesa de ser verídica, es decir, de aspirar a lo verdadero, para hacerse esencialmente falsificante. No es en absoluto ‘cada uno con su verdad’, es decir, una variabilidad referida al contenido. Una potencia de lo falso reemplaza y desentroniza a la forma de lo verdadero, pues plantea la simultaneidad de presentes imposibles o la coexistencia de pasados no necesariamente verdaderos” [Deleuze, 1987:178].

El cambio en la consideración dialéctica verdadero/falso pone de relieve ahora, que la distancia del film frente a *Frida, Naturaleza viva* (y en menor medida, de *Goya en Burdeos*), no es tanto una cuestión de grado como un verdadero cambio en el estatuto del relato que afecta también a la constitución del protagonista; contrariamente a la forma de lo verdadero, principio constitutivo de la *imagen-acción* que tiende a la identificación coherente de un personaje, “la potencia de lo falso es inseparable de una irreductible multiplicidad. ‘Yo es otro’ ha reemplazado a Yo = Yo” [Deleuze, 1987:181].

Una alteridad que amenaza sustancialmente a la quimera de la *ilusión biográfica*, y que es textualizada en *Klimt* bajo diversos rostros. Además de la conversión de Emilie Flöge en Anna, la más explícita sin duda es la figura de la doble Léa de Castro, dualidad contra la que también se tiene que enfrentar el *Gran Hombre* desde que, en la proyección de Méliès en París, le presentaran al actor que lo ha doblado. Un personaje con el que volverá a coincidir en varias ocasiones y con el que mantendrá una pelea en uno de los últimos encuentros; golpeándolo hasta derribarlo en la nieve, el cambio de plano nos revela al pintor en el suelo sin rastro del *falso Klimt*.

Probablemente, donde mejor se pueda analizar el incesante juego de espejos, engaños y solapamientos que se expanden en el film, sea en la doble naturaleza

opaca/transparente que asume el espejo en diversas ocasiones. El comienzo de *Klimt* como se ha visto, se inicia con la conversión del espejo situado a los pies de la cama del pintor moribundo en un cristal donde se asoman unos personajes misteriosos. Las relaciones del pintor con la enigmática Léa, son contempladas igualmente por el misterioso duque Octave Herzog a través de un cristal que es, en ocasiones transparente, en ocasiones opaco. Esta dualidad resulta determinante ya que, a diferencia del espejo, superficie por excelencia donde el sujeto se reconoce en su identidad, su transformación en cristal opera hacia la *alteridad* y la *coalescencia* de espacios, tiempos y personajes que singulariza lo cristalino. Convertida la superficie reflectante en la puerta entre dos espacios-tiempos que es traspasada por la memoria del pintor, conecta al igual que en el relato de Lewis Carroll el mundo de la fantasía con su envés (o viceversa), recorrido de ida y vuelta en el caso de Alicia que sólo puede serlo de ida en el de Klimt como se encarga de confirmar la clausura del relato: desde el otro lado del espejo, nuestro *Gran Hombre* apura los últimos sorbos del agua de Mnemósine, fuente mítica a la que acuden aquellos que quieren recordar, mientras una lluvia de pétalos cae sobre su cabeza (confirmando la sutil referencia mitológica, el agua acompaña al pintor en su deambular por los recovecos de la memoria, ya sea bajo la forma de un recurrente sonido acuático, ya sea en forma de elemento líquido que bebe en las ocasiones en que ya no es capaz de distinguir lo real de lo falso; cuando descubre que ha sido objeto de una trampa a propósito de Léa por ejemplo, bebe con ansiedad de la copa de agua que le ofrecen).



## Cap 8.- OTRAS GEOGRAFÍAS

A pesar de haber encontrado un entorno especialmente propicio en el contexto norteamericano y secundariamente europeo (sobre todo desde el desmoronamiento del *studio system*), la *territorialización* del *biopic* de artista dista de ser un problema resuelto; películas como *Los fantasmas de Goya* (coproducción hispano-estadounidense dirigida por un director checoslovaco que ha desarrollado gran parte de su trayectoria cinematográfica en norteamericana) o *Paradise Found* (dirigida por un director australiano y coproducida por cuatro países de dos continentes: Australia / UK / Francia / Alemania), muestran a las claras las dificultades de una demarcación geográfica del subgénero que es, en realidad, similar a la que presenta la mayoría de categorías genéricas<sup>436</sup>.

Pero además, y algo se ha escrito ya en las páginas anteriores, algunas alejadas latitudes del universo hollywoodiense también han recurrido a la biografía artística aunque sin desarrollar una fórmula genérica estable, caso de la española desde luego y su reiterado interés en la figura de Francisco de Goya, pero también Georgia y *Pirosmani*, Polonia y *Moj Nikifor* (sobre la vida del pintor naïf Nikifor Krynocki, 1893-1968, y cuya formalización visual resulta similar en algunos aspectos a la georgiana), o la diminuta cinematografía mongola, que dejaría atrás el blanco y negro precisamente con *Solonghiin tavan hongo* (B. Nagnaidorj, 1979, *Les cinq couleurs de l'arc-en-ciel* en su traducción francesa, *biopic* que recrea el periplo vital del pintor mongol del s. XIX Sharav).

---

<sup>436</sup> Como destacó Leutrat a propósito del western, la participación de Europa en la construcción del mito del Oeste habría sido determinante desde el principio (por un lado, autores de literatura popular decimonónicos como el francés Gustave Aimard, el alemán Karl May o el italiano Emilio Salgari, situaron las aventuras de sus personajes en el *Far West*; por otro, desde la segunda década del s. XX comenzaron ya a rodarse films sobre el Oeste fuera de los EEUU [Leutrat, 1998a:124]).

Es precisamente del doble movimiento de lo más cercano a lo más lejano respecto a la preliminar geografía del *biopic* de artista esbozada en los anteriores capítulos, del que se hablará en estas últimas páginas.

## 8.1.- El caso español

Películas como *Lola, la película* (Miguel Hermoso, 2007), *Teresa, el cuerpo de Cristo* (Ray Loriga, 2006), *Salvador Puig Antich* (Manuel Huerga, 2006), *Camarón* (Jaime Chávarri, 2005), *Mar adentro* (2004), *El lobo* (Miguel Courtois, 2004), *María Querida* (José Luis García Sanchez, 2004), *Buen viaje, excelencia* (Albert Boadella, 2003), *Cravan vs. Cravan* (Isaki Lacuesta, 2002), *Juana la loca* (Vicente Aranda, 2001), etc., dan buena cuenta de la creciente atención de la industria fílmica española por el género biográfico. Un renovado interés del público nacional por las vidas de los *Grandes Hombres* que coincide, nada casualmente, con el buen estado de salud del *biopic* a nivel internacional (que es casi decir lo mismo que norteamericano): parece claro que los films sobre *La Faraona* o el cantaor de la isla de San Fernando, siguen la estela de éxitos tan sonados como *Ray* o *Walk the Line*. Confirmando esta subordinación, deviene su mayoritaria construcción según las reglas clásicas del género con la salvedad del curioso artefacto que es *Cravan vs. Cravan* (próximo a esa difusa categoría del cine-ensayo<sup>437</sup>), la estilización plástica de la hagiográfica *Teresa, el cuerpo de Cristo*<sup>438</sup>, o la teatralidad distanciadora del abrupto ejercicio de Albert Boadella sobre el dictador español.

---

<sup>437</sup> El film articula la búsqueda de ese escurridizo personaje que es Arthur Cravan: poeta, artista, boxeador, sobrino de Oscar Wilde y conocido de algunas de las primeras figuras de las vanguardias como Marcel Duchamp o Francis Picabia, desaparecido en el golfo de México en 1918.

<sup>438</sup> No tanto por las ensoñaciones de la protagonista, formalizadas abiertamente contra el discurrir normal del resto del film, como por la estilización del vestuario de los personajes realizado por la

De todos modos, esta notable presencia no oculta la escasa tradición histórica del género biográfico en la cinematografía española (extrema en el caso del artista plástico); no parece que la recreación fílmica de nuestros *Grandes Hombres* forme parte de esa *spanishness* sobre la que se interrogaba Santos Zunzunegui [2002]. La excepción, convenientemente matizada, podría localizarse en aquel periodo “de esplendor” conformado por el ciclo de nuestras *matriarcales heroínas* que, alcanzando su mayor popularidad hacia el final de la década de los 40, sufrió en la década siguiente un lento declinar que corrió paralelo, según Heredero, a la desactivación política de sus propuestas ideológicas (motivado en gran medida por la pérdida de influencia del falangismo en las directrices políticas nacionales), y la obsolescencia de sus formas cinematográficas [Heredero, 1993:179]. Sin embargo, en ningún caso puede decirse que el ciclo lograra un nítido perfil biográfico como en el caso norteamericano, es más, como afirma entre otros Castro de Paz, películas como *La princesa de los Ursinos* (1947), *La duquesa de Benamejí* (1949, ambas de Luis Lucia), o los grandes éxitos del *tandem* Juan de Orduña y Aurora Bautista en *Locura de amor* (1948) y *Agustina de Aragón* (1950), aunque distantes entre sí, deben ser consideradas desde el punto de vista de la feliz convergencia de las reivindicaciones críticas de un cine nacional de carácter historicista<sup>439</sup> (similar por otro lado a lo que está ocurriendo en las cinematografías vecinas), y la prosmicuidad de formas genéricas de probado éxito entre el público (melodrama historicista, cine de capa y espada, film de trajes o

---

japonesa Eiko Ishioka, ganadora de un Oscar en 1993 por *The Cell, La Celda*, Tarsem Singh, 2000.

<sup>439</sup> Sirva de botón de muestra la declaración de las páginas de *Primer Plano* en 1942: “la altura y responsabilidad del cine histórico es tal que con ningún otro género puede compararse [...] Ningún momento como éste –en que la exaltación de las esencias nacionales es deber primordial e ineludible de todo español- para que productores y realizadores sientan como imperativo indeclinable la obligación de enseñar, dentro y fuera de nuestras fronteras, cuál fue la trayectoria magníficamente gloriosa de España a través de los siglos”. Editorial “Necesidad de un cine histórico español”, *Primer Plano*, nº 95, 9 agosto, 1942. Citado en [Monterde, 2000:234].

incluso comedia como en el caso de *La duquesa de Benamejí*<sup>440</sup>) [Castro de Paz, 2002:133-146].

De la articulación formal del ciclo historicista, caracterizado por el esteticismo *autónomo* del plano-cuadro y la alusión pictórica (cine de *cartón piedra* en palabras de González Requena<sup>441</sup>), da buena cuenta *La dama del armiño* (Eusebio Fernández Ardavín, 1947), película que mezclando diversos géneros (del drama histórico al melodrama, sin desestimar algunos enfrentamientos típicos del cine de capa y espadas), relata la historia de amor entre Catalana, la hija del pintor Doménicos Theotokópoulos (el Greco, 1540-1614) y Samuel, un judío orfebre enamorado perdidamente de la joven al contemplarla asomada al balcón durante la procesión del Corpus en Toledo. Aunque la figura del pintor resulta secundaria en la arquitectura narrativa, el film no renuncia al relato condensado de su periplo biográfico y los puntales estéticos (que es decir religiosos) que sustentan su obra. Es más, es el propio Doménicos quien refiere su historia en el único *flashback* del film, secuencia convenientemente señalada y aislada del *fluir* narrativo. En un encuadre fijo, los tres personajes (los jóvenes detrás del anciano) se acercan desde el fondo de la habitación hasta que el rostro del *Gran Hombre* ocupa toda la pantalla, momento en que se superpone una de sus obras más famosas en un fundido encadenado (*El entierro del Conde Orgaz*, 1586-1588), puntuada por una música sinfónica que no aparece en el resto del film. Comienza entonces el relato: la voz, que evoluciona del *off* al *over* anclando el desembrague enuncivo que da comienzo a la *mirada atrás*, comenta su viaje desde la lejana Grecia hasta Italia y su toma de contacto con los grandes pintores

---

<sup>440</sup> Sin olvidar los generosos frutos surgidos de la hibridación de la corriente historicista con el bandolerismo, caso de *Juan de Serrallonga* (Ricardo Gascón, 1948), *Aventuras de don Juan de Mairena* (José Buchs, 1947), *Aventuras de Juan Lucas* (Rafael Gil, 1959) o *José María el Tempranillo* (Adolfo Aznar, 1949).

<sup>441</sup> “El cartón-piedra de las películas, como el propio discurso político, constituía, así, la mejor metáfora de ese envaramiento. En el extremo opuesto al modelo americano, era una historia que no sabía moverse, y que, por lo mismo, no sabía narrarse: la representación de *tableaux* nada *vivants* en los que actores agobiados por el peso de sus trajes de época, pero sobre todo por el de sus imposibles recitados –en un espectro que iba de Marquerie a los propios discursos del dictador-, se instalaban en el cartón-piedra y proferían sus textos”. [González Requena, 1990:20-26].



del Renacimiento, “casi paganos”, que tanto le influyeron (Tintoretto, Veronés y Tiziano, cuyas obras son mostradas en pantalla al modo de los documentales sobre arte: la cámara recorre lateral o verticalmente, la superficie pictórica). Más tarde, en la rememoración de su llegada a Toledo en 1570 y el impacto ocasionado en su espíritu (pleno de fe, acepta la misión de pintar almas atormentadas), se superponen sobre la pantalla diversas imágenes deformadas de procesiones y penitentes, buscando la transposición en la materialidad fotosensible fílmica de la estilización de los cuerpos nudosos y alargados del griego.

En principio, la inexistencia de recreaciones vitales de artistas patrios durante este periodo de cierta efervescencia historicista, podría ser explicada, al igual que ocurriera en los primeros compases del género en Norteamérica, porque el estereotipo artístico resultó de escaso interés en la construcción del imaginario identitario del régimen<sup>442</sup>. Una preliminar conclusión que, desde el terreno ficcional, parecen corroborar algunas producciones protagonizadas por artistas plásticos en esos momentos; la caricatura de Mario, pintor moderno que simula su muerte para poder hacerse con el amor de Beatriz en *Charleston* (Tulio Demicheli, 1959), contrasta con el valor positivo del pintor tradicionalista que persigue su encumbramiento definitivo en la Academia en *Debla, La virgen gitana* (Ramón Torrado, 1951).

No se puede decir de todas formas que la situación haya cambiado excepcionalmente en la actualidad ya que, con la salvedad de *Dalí y Goya en Burdeos*, abriendo y cerrando la década de los 90, y *Oscar, una pasión surrealista* (sobre el pintor canario Oscar Domínguez), el florecimiento del género durante estos últimos años en el territorio nacional ha soslayado la figura del artista plástico. Podría afinarse incluso más si se tiene en cuenta que, excepto *Goya en Burdeos*, tanto *Dalí* como *Oscar, una pasión surrealista* parecen haber sido el resultado de una convergencia de

---

<sup>442</sup> No así otros *Grandes Hombres* situados en la esfera literaria o musical, caso de *Sarasate* (1941, Richard Busch), *Serenata española* (1947, Juan de Orduña), *Espronceda* (1944, Fernando Alonso Casares), o la onírica aproximación al universo de Gustavo Adolfo Becker en *El huésped de las tinieblas* (1948, Antonio del Amo) [Monterde, 2000:237]. De todos modos, carecemos de estudios que evalúen de manera global, en realidad ni siquiera parcial, la presencia de la recreación biográfica en la cinematografía española.

intereses entre ciertas administraciones y sus televisiones autonómicas en la promoción y visibilidad de sus artistas más reconocidos. Si el film sobre el genio de Cadaqués contó con la activa colaboración de TV3<sup>443</sup>, *Oscar, una pasión surrealista* obtuvo un fuerte apoyo del Gobierno Canario que dotó al proyecto con una subvención de la Viceconsejería de Cultura por importe de 300.000 euros (el 4 % del presupuesto)<sup>444</sup>.

### 8.1.1.- De Goya a Goya.

Y es que, en sentido estricto, no se puede hablar de *biopic* de artista en España más allá de la enumeración de algunos ejemplos dispersos temporalmente o el hecho, muy significativo por otro lado, de que Goya sea el pintor de mayor repercusión en nuestro imaginario cinematográfico frente a la ausencia de Pablo Ruiz Picasso. Una preeminencia que aparentemente encuentra su razón de ser en que el aragonés representa mejor una cierta idea de *españolidad* que el malagueño; el excepcional periodo histórico vivido por el personaje, en cuyo epicentro se sitúa la emblemática Guerra de la Independencia y la reacción popular frente a la invasión francesa (inmortalizada por el pintor en dos de sus recreaciones más importantes, *Los fusilamientos del tres de mayo* y *La carga de los mamelucos*, ambos de 1814 y no por casualidad, sus obras más representadas en el celuloide), lo convierten en el espectador privilegiado de la construcción nacional contemporánea y el paso del antiguo régimen borbónico al nuevo.

---

<sup>443</sup> Dirigida además por un director recordado especialmente por sus frescos históricos de la historia catalana contemporánea como *La ciutat cremada* (*La ciudad quemada*, 1976), a la que le siguió el tríptico *Victòria, la gran aventura d'un poble* (*Victoria, la gran aventura de un pueblo*, 1983), *Victòria, la disbauxa del 17* (*Victoria, el frenesí del 17*, 1983) y *Victòria, el seny i la rauxa* (*Victoria, la razón y el arrebató*, 1984).

<sup>444</sup> Lo mismo puede decirse de la televisiva *Cartas de Sorolla* (José Antonio Escrivá, 2006) subvencionado por la Generalitat Valenciana para RTVV y exhibida en la emblemática fecha del día de la Comunidad Valenciana, 9 de octubre de 2006, coincidiendo con el centenario del nacimiento del pintor.

En ese sentido, al margen de la breve aparición de Goya en la temprana *El dos de Mayo* (José Buchs, 1927)<sup>445</sup>, el valor testimonial del aragonés aparece claramente definido en *Goya, historia de una soledad*. No en vano, a pesar de situarse bajo el paraguas biográfico (Goya desempeña claramente la posición *Sujeto* y, aunque no se estructura desde un *flashback* completo, un narrador extradiegético resume el periplo anterior del personaje), el film se decanta en numerosas ocasiones hacia la formalización típica de los géneros históricos, caso de la construcción compositiva recurriendo a los planos generales de los palacios y lugares transitados por el pintor, así como la presencia activa de los insignes actores de la historia española (la reina María Luisa, la Duquesa de Alba o Manuel Godoy). Una de las secuencias que mejor sintetizan esta condición, y la función *espectatorial* del pintor, tiene lugar mientras pasea por el Palacio Real, después de la muerte de la Duquesa. Sobre su imagen caminando, se superpone por corte una disertación entre varios personajes a propósito de la habitual indistinción en España entre libertad y libertinaje. Aparece de nuevo el pintor mientras una voz *over* (en primera persona aunque se trata del narrador que gestiona el relato desde el principio) expone su incredulidad, “¿Qué queréis que piense un hombre como yo del ocio y la ignorancia de la nobleza? ¿O de la superstición, utilizada en nombre de la religión para dominar al pueblo? ¿O de la injusticia, causa de nuestra decadencia y de la miseria de los pobres campesinos?”. Por corte, una sucesión de fragmentos de personajes y conversaciones esbozan el delicado momento que atraviesa el país y las distintas posiciones en liza; el “Príncipe de la Paz”, ante la pregunta de la reina (“¿es cierto que aumenta el descontento?”) expone su preocupación a la reina por la situación de las clases más desfavorecidas y las simpatías del rey por la ilustración; un liberal considera que sólo cuando el beneficio de la tierra sea para el que la trabaja podrá continuar España la senda del resto de naciones; los nobles mientras tanto, braman contra Carlos IV y expresan su apoyo a Fernando VII. Por corte, clausurando la secuencia con la reina y Godoy, un drástico movimiento en retroceso de la cámara abre el campo mostrando la salida de Goya a los

---

<sup>445</sup> La película, recientemente restaurada, plantea una curiosa construcción del personaje, aconsejando a su pupilo no acudir a las reuniones mantenidas por los afrancesados, siniestros enemigos de la nación.

jardines por entre cuyos vericuetos, departen las intrigantes clases dirigentes [Fig. 110]<sup>446</sup>.

De todas formas, además de la centralidad narrativa del aragonés, la participación de *Goya, historia de una soledad* en el subgénero resulta inequívoca en el antagonismo temático sujeto/comunidad que aparece bajo la forma anecdótica en dos ocasiones. Por un lado, Goya tiene una agria discusión con su amigo Sebastián por los cambios operados en su pintura después de la enfermedad y la sordera. Escenificando el nuevo rol del artista “libre” que asume en estos momentos, responde a los reproches de aquél por la anarquía y el desorden que parecen gobernar ahora su obra, exclamando que él inventa sus propias reglas según su “capricho”, y no según las normas estéticas dictadas por los que “pagan”; reyes, Papas y señores. Por otro lado, se escenifica el típico asunto del *public trial* por el que el *Gran Hombre* es juzgado por afrancesado; ausente sin embargo Goya de la vista, sólo la interposición de Sebastián y su fiel ayudante y aprendiz Agustín, ahora teniente del ejército, conseguirán convencer al jurado de la profunda españolidad del pintor.

En cuanto a su formalización audiovisual, merece la pena contrastar el film con la tendencia generalizada del subgénero en estos momentos y su resuelta insubordinación al discurso biográfico canónico. En ese sentido, el *espíritu de la época* se deja sentir en ciertos gestos que hacen de *Goya, historia de una soledad*, un proyecto situado a medio camino entre el exhaustivo recubrimiento referencial y la abstracción en la construcción espacio-temporal. Si de lo primero da buena cuenta la filmación en los espacios frecuentados por el pintor, ejemplarmente los exteriores (las calles de Madrid, los jardines y aposentos del Palacio Real, etc.), lo segundo se puede observar en el alejamiento de la organicidad de la cartografía vital del personaje, operando hacia una constitución escenográfica próxima a los *espacios cualquiera* que definen a *Pirosmani*, *Rembrandt fecit 1669* y *Savage Messiah*.

Es, sin embargo, un acercamiento muy superficial que pretende legitimar, en la variación en el plano expresivo, una variación que es inexistente en el plano temático;

---

<sup>446</sup> El Aislamiento y la banalidad de los paseos a media mañana, se ve rebatida de manera radical con el comienzo de la siguiente secuencia y el alzamiento del pueblo contra la invasión de los franceses, explícita traslación de *La carga de los mamelucos*.

*Goya, historia de una soledad*, se construye inequívocamente bajo el signo de la *imagen-acción*, situando al protagonista en el centro de unas dinámicas reactivas gobernadas por el doble ordenamiento lógico y cronológico. Probablemente, la compleja estratificación de voces que gestionan la información narrativa, mezclando niveles y fuentes, sea uno de los aspectos que mejor ponen de relieve su inane gesto trasgresor. Después de una cita del *Gran Hombre* escrita en pantalla, el relato comienza con un narrador extradiegético que se responsabiliza de la historia bajo el rostro de la objetividad y la mera función descriptiva (no obstante, como ya se ha hecho notar, en una ocasión se transmuta aparentemente en el protagonista). En diversas ocasiones sin embargo, cede el testigo al propio Goya, aunque mediante una excusa epistolar, o a Carlos IV, cuya voz ordena a Godoy que requise los papeles que puedan comprometerlo en la muerte de Cayetana (elección ideológica fuerte del film: el monarca está ausente figurativamente de la pantalla, vacío que da forma a su ausencia también en el gobierno de la nación; son la reina y su amante el “Príncipe de la Paz” los que dirigen férreamente las riendas del país). Más banal en la configuración del discurso, aunque aparentemente más radical, deviene la ensoñación del pintor cuando se da cuenta de que su idílica relación con Cayetana ha llegado a su fin. Retomando algunas de las prácticas más experimentales que están teniendo lugar en el panorama nacional por esas fechas (sobre todo en el entorno barcelonés, caso de Gonzalo Suárez o Pere Portabella y su colaboración con Joan Brossa), la secuencia alcanza el tono del delirio psicodélico. Junto a la presencia de los acordes electrónicos de Luis de Pablo (que a diferencia del resto del film, asume ahora una función muy alejada del recubrimiento referencial), la imagen simboliza el duro golpe recibido por el pintor mediante el concurso de un blanco y negro muy contrastado, y una planificación esteticista que no elude los planos cenitales ni la inserción de primerísimos planos [Fig. 111].

Si el film de Nino Quevedo se presenta como un falso ejercicio de modernidad en el mismo sentido que *Caravaggio* o *Love is the Devil*, la posterior recreación vital

del aragonés de manos de Carlos Saura<sup>447</sup>, continúa por el contrario la fértil senda de *Frida, naturaleza viva* y *Klimt*. Ejercicio de rememoración personal al igual que éstas, *Goya en Burdeos* opera contra la jerarquía narrativa que dispone el presente como *fin* último al que se dirigen el resto de secuencias y acciones. Al contrario que ellas sin embargo, el desmembramiento causal no se dirige hacia la dispersión del *Gran Hombre*, sino a la abierta contraposición del presente desde el que se habla con el pasado que se trae a colación; el *flashback* que enlaza los dos tiempos, no pretende remontarse ahora a la causa primigenia que complete el sentido de la identidad del personaje, sino emplazar los dos tiempos en igualdad de condiciones, en un equilibrio que permita el diálogo de tú a tú.

Es en ese sentido que el film ilustra de manera ejemplar la *espacialización* del relato vital ya anotada con el desmoronamiento del modelo biográfico canónico, transformación de la *sucesión* en *extensión* que comienza con la condensación del trayecto vital del protagonista en dos grandes *edades* que se oponen diferencialmente. En efecto, *Goya en Burdeos* hace suya la hipótesis de Ortega y Gasset según la cual el aragonés, al entrar en contacto con los Ilustrados, quedó escindido para siempre entre dos posiciones vitales, “un alma popular –no ‘popularista’- que era de nacimiento y juventud, y una confusa presencia de normas sublimes, un poco etéreas, que le arrancan de la espontaneidad nativa y le comprometen consigo mismo a vivir otra vida” [Ortega y Gasset, 1963:70].

---

<sup>447</sup> La radicalidad de la propuesta no evita de todos modos ciertas resonancias del film anterior, caso de la homologación de la Duquesa de Alba con la muerte (en la primera, mientras la Grande de España relata sus 32 nombres, pregunta al pintor si sabe quién es escondiéndose detrás de una máscara de calavera. De mayor calado en la segunda, es explicitada con rotundidad con la conversión de Cayetana en la figura femenina del cuadro *La muerte y el caballero*, de Pedro de Camprobin, 1670). También en las desoladoras escenas de la Guerra de la Independencia construidas en la primera, sucesión continua de citas procedentes de los famosos grabados de *Los Desastres de la Guerra* (1810 y 1815), se deja sentir el eco de una puesta en escena que en *Goya en Burdeos* es mucho más drástica, gracias sobre todo a la presencia del grupo teatral *La Fura dels Baus* y su cuarta colaboración con el prestigioso director de fotografía Vittorio Storaro, que desarrolló algunos de los hallazgos formales ya ensayados en *Tango* (1998).

Se perfila así una dualidad que, sin llegar a la drástica alteridad de *Klimt*, apunta a la ecuación *Yo es otro* que impugna la inviolabilidad del sujeto unitario, y que en el film se inscribe antes que nada en el plano figurativo; la festiva y jovial edad de los años de mayor triunfo, es relatada por el ambicioso y pujante Goya-Coronado, recién ascendido a pintor de corte que espera llegar a lo más alto, mientras que el taciturno y lóbrego periodo que sigue a la Guerra de Independencia, es referido por el crepuscular Goya-Rabal, anciano exiliado en Burdeos junto a Leocadia, su hija Rosarito y algunos compañeros desterrados.

Pero la radical apuesta del film consiste en llevar dicha confrontación hasta su extremo literal, comparando los dos tiempos en una puesta en simultaneidad que ahonda en la fricción ya acontecida en *Caravaggio*, *Basquiat* y *Modigliani*. A diferencia de éstas sin embargo, la *copresencia* de las dos edades en *Goya en Burdeos* evita convertirse en la exhibición del núcleo dramático del relato en virtud de la ausencia de un pasado adánico (origen y causa de los males del protagonista adulto), para contraponer dos tiempos que se *interpelan*, subrayando una diferencia que no es sólo figurativa, sino estética e ideológica en sentido fuerte, que textualiza esa dualidad vivida por el protagonista, como escribió el filósofo, “sin adaptación a ninguno de los dos mundos”. Así, Goya-joven verbaliza los tres puntales estéticos que han gobernado su obra (Velázquez, Rembrandt y la *naturaleza*); Goya-viejo enumera también sus maestros (Velázquez, Rembrandt y la *imaginación*). De igual modo, Goya-joven deja bien claro que sólo quiere triunfar en la corte y está dispuesto a no escatimar esfuerzos (si hay que halagar a los nobles, pues se les halaga “y santas pascuas”); Goya-viejo por el contrario, prefiere la lejanía de las corruptelas palaciegas y la intimidad de su Quinta del Sordo.

Si la concatenación de las voces narradoras (el personaje en pantalla retoma, repitiendo o continuando, el texto proferido por el personaje ausente) posibilita la fugaz yuxtaposición de los tiempos en liza, más drástica resulta el emplazamiento de los dos cuerpos en el mismo espacio, contacto que tiene lugar en tres ocasiones. El primer encuentro comienza cuando el pintor relata a Rosarito (personaje delegado del espectador que escucha paciente las peroratas de su padrastro), el episodio de la enfermedad que lo dejó sordo y lo mantuvo a las puertas de la muerte. Saliendo el

anciano del dormitorio mientras la cámara le sigue, se introduce en una habitación donde el joven Goya es auscultado por un médico que confía poco en su recuperación (pide que le den la extremaunción). Un plano-contraplano en *raccord* enmarcando los dos rostros, señala el *contacto* entre las figuras y la cesión del testigo narrativo; después de una ensoñación con Cayetana y con Goya-Rabal ausente del encuadre, es Goya-Coronado el que toma la palabra y la gestión del relato.

El segundo encuentro tiene lugar en un *puro fondo*, oscuro pasillo sin delimitar, que es transitado por los dos cuerpos separados por las reproducciones de *Los caprichos*, cediéndose la palabra a propósito de las imágenes. Una simetría que es confirmada con la tercera y última de las concurrencias, que tiene lugar después del descubrimiento de *Las Meninas* (1656) por un asombrado Goya-Coronado<sup>448</sup>. Deshaciendo significativamente el trayecto recorrido por Goya-Rabal al comienzo del relato y acompañado por la cámara en un *travelling* lateral, el joven pintor se introduce en un pasillo traslúcido mientras verbaliza su admiración por Velázquez (continuando la voz del viejo Goya, confiesa que así quiere pintar también él), hasta que entra en el dormitorio donde se encuentra postrado Goya-Rabal, sentándose en la cama [Fig. 112]. A diferencia de la primera reunión que tenía lugar gracias al juego de miradas, en ésta establecen un abierto diálogo clausurando lo que en el anterior encuentro podía ser del orden de la alucinación. Goya-joven se define como un liberal que cree que Francia, modelo político a seguir, les podría ayudar en la ilustración de un pueblo analfabeto, dejado de la mano de sus gobernantes<sup>449</sup>. Goya-viejo es un liberal descreído que ha visto cómo la potencia vecina se ha aprovechado del país en su propio beneficio, lamentándose amargamente de los designios que lo mantienen alejado de su tierra (“por una España libre de la tiranía, por una España ilustrada sin guerra ni crueldades” brinda junto a sus compañeros de destierro).

---

<sup>448</sup> La composición del encuadre remite ciertamente a la propia composición espacial, pero sobre todo lumínica, del cuadro velazqueño. De hecho, el punto de vista es extremadamente alto, *incorpóreo*, a diferencia del elegido por el pintor sevillano.

<sup>449</sup> La simbolización del afrancesamiento del pintor tiene lugar en el plano figurativo mediante la construcción escenográfica según un juego lumínico que alterna el rojo, azul y el blanco, recurso que recuerda a los tres planos del comienzo de *Pierrot le fou* (*Pierrot el loco*, Jean-Luc Godard, 1965).



Pero el énfasis en la indistinción jerárquica entre los dos *lugares* no acontece sólo en la evidente simetría del camino de ida y vuelta recorrido por el sujeto, o en la posición especular de los dos cuerpos respecto a *Los Caprichos*, la puesta en igualdad de las dos edades es textualizada también mediante otras estrategias. Una de las más claras reside en el equilibrio existente en la alusión pictórica; si la primera gran escenificación, a la manera de un gran *tableau-vivant*, condensa parte de la producción de su primera época palaciega (con alusiones a *La pradera de San Isidro*, 1788, *La gallina ciega*, 1789, o *El pelele*, 1792), la segunda, de similares características, presenta emblemáticas recreaciones posteriores a la Guerra de la Independencia, caso de *Los fusilamientos del 3 de Mayo* o *La peregrinación a San Isidro*, 1820-1823. En la misma dirección incide la simetría especular del momento en que *Goya en Burdeos* se *hace* y se *deshace* como relato, es decir, el instante en que el enunciador cede el paso al enunciado y viceversa, tránsito de ida y vuelta que se constituye en el film del mismo modo. Bajo los acordes de un Fandango de Boccherini, y mientras aparecen progresivamente los títulos de crédito, la cámara recorre una superficie arcillosa donde se amontonan unos aperos de matarife y una cabeza de vaca, avanzando hasta la res abierta en canal de cuyas entrañas surge el rostro del pintor, acostado en la cama. *Inversamente* al final, bajo los mismos acordes musicales y el mismo movimiento de cámara en retroceso, el rostro y el cuerpo del pintor desaparecen de la cama bajo la sombra de la convocada Cayetana en el último suspiro. Rompiendo sin embargo la simetría a favor de la *curvatura* que proclama la espiral dibujada de nuevo por el moribundo Goya, esta vez en el aire (movimiento duplicado en el retroceso de la cámara que se repliega en hélice), la secuencia enlaza por corte con la primigenia escena de su nacimiento en el interior de una humilde casa.

Estrategias en definitiva, que apuntalan una radical *espacialización* de *Goya en Burdeos* que cristaliza en su construcción escenográfica, espacio mítico que al igual que aquel otro transitado por Picasso en *Le mystère Picasso*, se distribuye como un gigantesco e indefinido escenario cuya topografía dista de ser conocida por completo, y cuyo perímetro en raras ocasiones se muestra. La frontalidad teatral de numerosas escenas (recurrente en las habitaciones de la casa del moribundo Goya), el uso de fondos pintados con la presencia de cuadros que en ningún momento ocultan su

condición de fondo, la iluminación de acusada intencionalidad dramática jerarquizando la atención del espectador (cuando inicia el primer *flashback* Goya-Rabal, Rosarito es relegada a la oscuridad) y, sobre todo, la translucidez de las paredes de las instancias (membrana osmótica permeable a la rememoración), construyen una geografía emocional y vital del pintor caracterizada por la compartimentación, esbozos de habitaciones (edades) que oscilan entre la *imagen-pulsión* y el *espacio-cualquiera*, atlas por donde el recuerdo vagabundea a su antojo sin que ninguna marca lumínica o cromática, como ocurre en *Moulin Rouge*, jerarquice el paso de una estancia a otra, de una edad a la más alejada o viceversa. A diferencia sin embargo de *Frida, naturaleza viva* y *Klimt*, donde la función rememorativa es delegada en el espejo, en *Goya en Burdeos* la puerta que comunica las distintas estancias adopta la forma del pasillo<sup>450</sup>, *no-lugar* que es recorrido en las dos direcciones por el protagonista (presente-pasado, pasado-presente), desde que lo atraviesa por primera vez persiguiendo a la fantasmática Cayetana, motor que desencadena el desplazamiento de Goya, que no es otro que el de su memoria [Fig. 113]<sup>451</sup>.

---

<sup>450</sup> La presencia del espejo en el film sirve para exponer la revelación estética del pintor: cuando Goya-Coronado descubre *Las Meninas*, se pregunta si no estará toda la composición reflejada en un espejo. Girándose mientras cavila, se encuentra de frente con unos espejos en que se mezcla caleidoscópicamente su imagen, la de su reflejo y las del cuadro de Velazquez; esa es la pintura que él quería hacer, “más allá de toda realidad palpable y física. Esta realidad, la que nace de la pintura. Espejo deformante de la vida. Espejo de un instante. Realidad mágica donde todo es posible”.

<sup>451</sup> El contraplano de Goya-Rabal que ha dibujado la primera espiral en la ventana, es ocupado por la habitación donde se encuentra la negra figura de la Duquesa, dominado cromáticamente por el juego del rojo y el azul. Saliendo del dormitorio, es perseguida por el pintor que se introduce en un pasillo inmaculadamente blanco. Después de atravesar una habitación en la que se escenifican dos escenas pictóricas típicamente holandesas, Goya se encuentra de bruces con la calle.

## 8.2.- Occidente/Oriente: la *otredad* del *biopic* de artista.

De lo más cercano a lo más lejano, toca hablar ahora de aquellos films realizados en otros contextos geográficos y que, al margen del exotismo o su capacidad para hacer visible nuevos sujetos, presentan un interés innegable no tanto por la posibilidad de comprender unas culturas y redes simbólicas de las que apenas disponemos de claves interpretativas (y en todo caso fragmentarias y parciales), como por la oportunidad de repensar el *biopic* de artista occidental desde la exterioridad del *otro*<sup>452</sup>.

En ese sentido, la cinematografía del extremo oriente se convierte en un fértil terreno donde proyectar el subgénero, *término-objeto* de una categoría que vendría a completar diferencialmente su sentido. Más que comprender lo oriental en términos territoriales, lo que se propone en estas páginas es hacerlo en términos simbólicos<sup>453</sup>; ese es, en el fondo, el principio compartido por Burch en su análisis de los modos expresivos del cine japonés y la aproximación a la cultura nipona de Barthes. La idea, escribió el semiólogo, no mirar amorosamente hacia una supuesta esencia oriental, antes bien, “acariciar” esa lengua sin comprenderla. El sueño,

---

<sup>452</sup> Zunzunegui lo anotó a propósito de la *japonesidad* de Yasujiro Ozu: “importa menos si Ozu es o no expresión sustancial de una esencia nacional que el hecho de que para nosotros, espectadores occidentales, su cine produce un notable *efecto de sentido* vinculado con ese imaginario desde el que pensamos nuestra relación con una cultura que, a la vez, nos fascina y nos sitúa en posición de radical exterioridad” [Zunzunegui, 1996:155].

<sup>453</sup> Un sencillo ejemplo puede ayudar a comprender mejor la *orientalidad* aquí convocada: *My Blueberry Nights* (Wong Kar Wai, 2007), rodada en EEUU con actores norteamericanos (Norah Jones, Jude Law, Natalie Portman) está más próxima de lo oriental que *Se, Jie (Deseo, peligro)*, (Ang Lee, 2007), recreación historicista del Shangai de la II Guerra Mundial bajo la ocupación japonesa (protagonizada significativamente por un actor fetiche de Wong Kar Wai, Tony Leung). Del mismo modo, *Chihwaseon* y *Utamaro o meguru gonin no onna*, se aproximan más al fantasma que *Utamaro: yume to shiriseba* y *A Soul Haunted by Painting*, situadas a medio camino de los dos territorios (no por casualidad, occidente se muestra en los dos films bajo el signo positivo; si en la primera aparece en el texto de introducción recordando el interés de Lautrec por el maestro japonés, en la segunda, lo europeo aparece como el espacio de la libertad estética y personal).

“percibir en ella la diferencia, sin que esta diferencia sea jamás recuperada por la socialización superficial del lenguaje, comunicación o vulgaridad; conocer, refractadas positivamente en una lengua nueva, las imposibilidades de la nuestra; aprender la sistemática de lo inconcebible; deshacer nuestro *real* bajo el efecto de otras escenas, de otras sintaxis; descubrir posiciones inauditas del sujeto en la enunciación, trasladar su topología; en una palabra, descender a lo intraducible, sentir su sacudida sin amortiguarla jamás, hasta que en nosotros todo el Occidente se estremezca y se tambaleen los derechos de la lengua paterna, la que nos viene de nuestros padres y que nos convierte, a su vez, en padres y propietarios de una cultura que precisamente la historia transforma en *naturaleza*” [Barthes, 1991:11].

Tal es la función de lo oriental para el francés que aquí se asume: *hacer tambalear la lengua paterna*, denunciar esa herencia cultural empeñada en hacer pasar por natural aquello que no es más que construcción, imagen que se pretende reflejo de una realidad que no es más que significado oculto detrás de la omnipotencia del referente. Contraponer, en definitiva, la *ideología de la transparencia del signo* que caracteriza la representación burguesa en expresión de Burch<sup>454</sup>, con la *ideología de la presentación* que organiza el arte del extremo oriente (y contraponer, así, la *transitividad* del discurso biográfico en occidente, con la opacidad de su par en oriente). Vuelve aparecer de nuevo la denuncia lyotardiana ampliada ahora a otras geografías y otros ámbitos estéticos, pictórico desde luego, pero también literario y teatral; si el teatro burgués desde la época isabelina del s. XVIII hasta la renovación modernista del XX estuvo dominado por una fuerte tendencia al realismo, el *Noh*, el *Kabuki* o el *Bunraku* se constituyen como modos representativos que no rehuyen la huella dejada por el proceso de su producción. De hecho, la puesta en escena no pretende convencer al espectador en ningún momento de que escenografía y actor son *reales*, en ningún momento pierden uno y otro su opacidad figurativa, su identidad.

Es de todas formas en la bidimensionalidad del plano (no por casualidad la pintura ocupa el centro de las preocupaciones estéticas orientales), donde mejor se

---

<sup>454</sup> Todas las notas referentes al libro de Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* (1979), proceden de la traducción francesa editada por *Cahiers du Cinéma Gallimard* (1982).

puede analizar esa *ideología de la presentación* y sus consecuencias a la hora de señalar una forma de pensar lo visual (y, por tanto, lo real) contrapuesta a la mirada occidental. En efecto, a diferencia del cuadro estructurado como ventana abierta al mundo, en la tradición pictórica oriental el significante plástico no *incluye un olvido de sí misma en beneficio del significado*. Todo lo contrario, al igual que en la imagen medieval, al igual que en la revuelta de la pintura moderna, se *exhibe* al espectador diciendo *soy*; significante y significado (lo sensible y lo sensato) convergen así en la pincelada, trazo que no intenta capturar miméticamente las formas visibles sino el *aliento vital* (*qi*<sup>455</sup>) que anima los objetos de la naturaleza según los planteamientos taoistas. La alteración en la condición de la imagen (y su relación con el espectador) no se hacen esperar; si en occidente el espacio del texto (el folio) y el de la figura (el cuadro) resultan irreductibles y excluyentes (censura insalvable para la pintura albertiana, cualquier inscripción del texto en la imagen sólo sirve para la denuncia del artificio), dicha separación resulta sencillamente irrelevante en oriente, donde la letra y la figura pueden cohabitar armónicamente en el mismo plano e incluso, como ocurre en la caligrafía, formar una unidad<sup>456</sup>.

La alteración en la imagen y el espacio que fecunda resulta radical, dejando de funcionar como un cristal que da a ver un mundo proyectado en profundidad, para constituirse como el folio en blanco, plano situado *frente* al espectador en el que el texto y la figura dejan de funcionar en su *negatividad* (la presencia de uno niega el espacio instituido por el otro). Si el primero adquiere una cierta volumetría, la segunda tiende a su bidimensionalización. No sólo en la pintura, también en el cine se deja

---

<sup>455</sup> Fuerza vital de cuya condensación nacen todas las cosas, logra su plasmación estética en la expresión *qi-yun shen-dong*; compleja expresión traducida habitualmente como *tono espiritual y vida-movimiento, vitalidad rítmica o aliento-espíritu*.

<sup>456</sup> Una reunión armónica texto-figura que ha sido constante en la cinematografía oriental (no en vano, Burch señaló la habitual presencia de subtítulos impresos en la pantalla en el cine japonés incluso cuando ya había abandonado el periodo mudo). *Sibaji* (1987) por ejemplo, hermoso film de Im Kwon-taek, comienza con una concisa cabecera construida hermosamente con el concurso de las dos materias expresivas: el lado derecho de la composición está ocupado por una mujer que se despoja de los ropajes tradicionales coreanos mientras que, sobre el lado izquierdo, se superpone el título grafiado del film.

sentir esta alteridad en los actores, que dejan de ser cuerpos que se introducen y deambulan en la profundidad del espacio representado, para ser *escritos* como signos gráficos, sin densidad ni volumen como ejemplifica la obra de Yasujiro Ozu. La invariable construcción del plano/contraplano de las conversaciones en distancia media en las películas del japonés, no se construye en torno a un eje izquierda/derecha respecto al espectador (indicio claro de tridimensionalidad con relación a su cuerpo), sino de *frente*, situando a los personajes sobre un fondo abstracto y ligeramente desenfocado que los designa como la figura-texto recortada sobre el fondo (el fondo, geométrico y borroso; la figura-texto, orgánica y nítida). En Kenji Mizoguchi por el contrario, al igual que en *Utamaro: yume to shiriseba* donde el procedimiento deviene incluso más radical (pintando Utamaro de espaldas en el fondo de la pantalla, la fuente de luz se sitúa delante de su cuerpo recortando abruptamente la silueta negra), el *achatamiento* de los cuerpos y su conversión gráfica es operado principalmente por la colocación de los actores de espaldas, reducidos a la condición de *mancha*. Una construcción que se deja sentir con claridad en el primer encuentro de Utamaro y Okita con la presencia de Take [Fig. 114], la sabia interacción entre la iluminación y la construcción escenográfica mediante la superposición de espacios iluminados con otros en penumbra, siempre paralelos entre sí y perpendiculares al eje de la cámara, posibilitan el clásico efecto de imagen-mosaico que para Burch, supone la más nítida recuperación de los principios estéticos pictóricos por parte de los grandes maestros del cine japonés, así como uno de los valores fundamentales en la *diferencialidad* cinematográfica oriental<sup>457</sup>: la revalorización de la *superficie gráfica y textual*.

Una diferencialidad que, de todos modos, se integra de manera distinta según el proyecto expresivo de los cineastas. Así, en Mizoguchi, debe ser considerado más bien desde la dialéctica superficie/profundidad operada por la interacción compositiva del encuadre y el movimiento de la cámara, confluencia formal que tiende a producir

---

<sup>457</sup> “La designación de la superficie pictural en la pintura japonesa así como la tendencia de la poesía japonesa en centrar la atención consciente del lector sobre una *superficie gráfica y textual*, pueden ser consideradas como rigurosamente antitéticas de la matriz de doble determinación, visual y dramática, impuesta en el cine occidental durante el curso de su periodo formativo” [Burch, 1982:129].

“efectos de deslizamiento, plano sobre plano entre las posiciones fijas sucesivas” [Burch, 1982:237]. Por el contrario, es en Ozu donde la bidimensionalidad encontró su más clara formalización; la quietud y frontalidad de la cámara, sumado a la adopción del famoso punto de vista desde el tatami y la ya señalada construcción de los planos-contraplanos, suponen una explícita denuncia de la profundidad ilusionista albertiana, y la convocación de una pantalla que no elude su condición de soporte plano. Presente en numerosos encuadres de la desconsolada visita del anciano matrimonio a sus hijos en *Tokyo monogatari* (*Cuentos de Tokio*, 1953), deviene proverbial gracias al concurso cromático en *Ohayo* (*Buenos días*, 1958), el film de los dos hermanos que se niegan a hablar hasta que no les compren un televisor, y en la que la sucesión de planos verticales de los *fusuma* y *shoji* que ocupan toda la pantalla (en un constante abrir y cerrar por el frenético movimiento de las mujeres preocupadas por mantener la paz vecinal), construyen unas composiciones abstractas que a un espectador occidental no pueden dejar de recordar los mosaicos pictóricos de Mondrian.

Huellas del mismo aliento estético se pueden encontrar en *Utamaro: yume to shiriseba*, que utiliza tanto la frontalidad de los planos/contraplanos *a lo Ozu* como la composición en profundidad *a lo Mizoguchi*. Dualidad que resulta operativa también en *Chihwaseon*, recreación vital del pintor coreano del s. XIX Jang Seung-up por uno de los padres del cine coreano (del sur) moderno<sup>458</sup>. Una de las más nítidas apelaciones a la *planitud* en la segunda, tiene lugar con la visita de un distinguido japonés que desea comprar una pieza al protagonista, articulando el encuadre mediante la frontalidad de la cámara y la superposición de diferentes planos (toda la parte inferior está ocupada por un tejado y el grupo de personajes es visto a través de una ventana). De mayores resonancias sin embargo, es el reencuentro del pintor con su primer amor frustrado, So-Woon, que yace ahora moribunda. Habiendo regresado la joven para acabar su vida en la casa familiar, encarga al pintor una obra. La estática composición que vuelve a reunirlos en el encuadre, frontal y desde un punto de vista bajo, visualiza el contraste de la horizontalidad del postrado cuerpo femenino con la verticalidad del

---

<sup>458</sup> Es de todos modos en *Sibaji* (1983), donde Im Kwon-taek lleva hasta sus últimas consecuencias la revalorización de la superficie gráfica y textual.

arrodillado Jang Seung-up, cuerpos separados por una cortina semitráslucida que los separa física y, lamentablemente para el protagonista, socialmente (no es sólo la enfermedad lo que imposibilita el encuentro, la diferencia de clase resulta infranqueable: So-Woon es la hija del amo y él todavía un vulgar siervo doméstico [Fig. 115]).

Pero las consecuencias estéticas de estas estrategias resultan determinantes no sólo en la configuración de la imagen, sino también en la constitución del espectador. Si éste se inscribe en la imagen perspectiva en el punto de fuga<sup>459</sup>, en la superficie *gráfica y textual* de las composiciones orientales resulta imposible su anclaje, ninguna jerarquía geométrica lo designa ni le otorga el *mejor* sitio desde donde mirar. El espectador se transforma entonces en un ojo incorpóreo, libre para vagar a su antojo por la imagen dejándose llevar por aquella meditación contemplativa definida bajo la noción *You*<sup>460</sup>, estado errante de la mirada que encontró su formalización plástica en la institución de un punto de vista cambiante que permite la representación de diferentes escenas en un *flujo orgánico continuo*. Ejemplar en la pintura “en rollo” (imagen que negando al espectador su visión de conjunto debe ser desplegada), formó parte de la herencia pictórica asumida por los cineastas chinos de los años 30 según Niantong, que tradujeron cinematográficamente el principio de continuidad orgánica a partir del movimiento de la cámara (*travelling*, panorámica, y su corolario narrativo: el plano-secuencia). No por casualidad, uno de los principales rasgos estilísticos de Mizoguchi como se ha visto (y su peculiar modo de montaje en el interior de los encuadres de conjunto, definitorio en *Gion no shimai, Hermanas de Gion*, 1936), pero que se deja

---

<sup>459</sup> Se ha insistido mucho en que la representación renacentista se construye por y para un ojo, punto de fuga que estructura la imagen; no se ha señalado lo suficiente sin embargo, que dicho ojo pertenece a un *cuerpo*. En efecto, como anotó Panofsky, en el Renacimiento fueron habituales las discusiones a propósito de la necesidad de construir el espacio ilusorio respetando la posición real del espectador [Panofsky, 2003:159-163].

<sup>460</sup> “*You* (‘errar, vagabundear’) es una palabra china que indica un movimiento y una actividad incesantes. Se puede aplicar a la actividad visual del espectador así como al desencadenamiento de su imaginación (por ejemplo, ‘cuando los ojos se mueven, también el espíritu galopa’). La mirada del espectador parte de lo que está más cerca para ir de más en más lejos y explora la escena al mismo tiempo que su imaginación vaga en un espacio sin límites” [Niantong, 1985:93].



intuir también en *Utamaro o meguru gonin no onna*. Después del enfrentamiento pictórico con un alumno de la escuela de Kano, Utamaro se dirige a la casa donde va a ser tatuada Tagasode. Entrando el grupo desde la derecha del encuadre, la cámara les acompaña lateralmente hasta que se sientan alrededor de una mesa en la habitación posterior (apenas visible, el pintor permanece en el extremo derecho del encuadre). A la pregunta de si han comenzado ya con el tatuaje, la respuesta es que el tatuador se niega a perforar la bella piel de la cortesana. Sorprendido por la noticia, Utamaro se levanta y recorre varias habitaciones custodiado por la cámara hasta que se introduce en la habitación donde se encuentra Tagasode de espaldas, al fondo, y el cabizbajo tatuador en el frente [Figs. 116 a 118].

Inexistente en *Utamaro: yume to shiriseba* donde el vertiginoso movimiento de la cámara en determinadas ocasiones incide por el contrario en el desencaje que preside el relato (en lugar de acompañar a los personajes, generalmente la cámara se los encuentra o los abandona), y apenas perceptible en *A Soul Haunted By Painting* salvo en las fugaces panorámicas verticales que remontan el curso del río (doblando figurativamente el trayecto recorrido por la memoria de su protagonista), es en *Chiwaseon* y la aparición de los extensos parajes, donde mejor se puede vislumbrar el compromiso del movimiento panorámico con el *You*. Jang Seung-up, viajero infatigable y siempre atento espectador de la naturaleza, atraviesa en numerosas ocasiones el encuadre, sumergiéndose en un entorno del que es espectador privilegiado como ocurre en una de las últimas escenas del film. Acompañado por la cámara mientras huye de las recientes revueltas, el protagonista camina por un paraje nevado en el que algunos personajes dispersos, diminutos puntos oscuros que contrastan con la blancura global de la imagen, se afanan en labores de siembra [Fig. 119]. Tomado a la manera de la pintura tradicional oriental, desde un punto de vista elevado que elide cualquier atisbo perspectivo, el espacio se muestra desnudo de accidentes, *puro*

*fondo*<sup>461</sup> que desborda los límites del marco y la mirada, permitiendo así al ojo *habitar* el paisaje<sup>462</sup>.

Detener el análisis de todos modos en un efecto estético, por muy alejado que esté de la funcionalidad que suele gobernar la imagen clásica y su supeditación a la legibilidad de la imagen, nos privaría de la posibilidad de ahondar en la implicación que tiene dicha estilización en el plano del contenido. Más aún si se tiene en cuenta que para la filosofía oriental, principio constitutivo del Zen, no existe una distinción entre el plano expresivo y el plano del contenido, entre lo sensato y lo sensible; el sentido en la tradición filosófica oriental, es *un problema de forma* [Zunzunegui, 1996:176]. Dicha solidaridad puede encontrarse en la valoración ya señalada del paisaje en *Chihwaseon*, donde la invitación sensitiva a perderse en el interior de la imagen es el rostro visible de uno otro de los fundamentos cosmogónicos orientales descritos por Rowley a propósito de China: “el extremo desarrollo de la idiosincrasia individual se vio contenida por la necesidad de conformarse al orden social impuesto por el confucianismo o la armonía natural que predicaba el taoísmo” [Rowley, 1981:33]. Al contrario de occidente donde el individuo se erige invariablemente en el centro y medida de todas las cosas, el sujeto en la filosofía oriental participa como una parte más del *todo* que es la naturaleza, origen de la tradicional superioridad de la pintura de paisaje frente al retrato<sup>463</sup>, y elección formal que deviene programática en la revalorización paisajística del film de Kwon-taek

La merma antropocéntrica oriental, deviene merma figurativa en la representación del *Gran Hombre*. A diferencia de los arrebatados primeros planos de

---

<sup>461</sup> Nuevamente la imagen-pulsión deleuziana despojada aquí, al igual que los vacíos parajes atravesados por el pintor Pirosmanni, del signo siniestro del callejón de *Montparnasse 19*.

<sup>462</sup> Primigenio fantasma de la pintura oriental, recogido por Akira Kurosawa en uno de sus *sueños* donde el propio director, espectador de un cuadro de Van Gogh, se introduce en la superficie pictórica detrás del holandés, actualizando la antigua leyenda china en que el pintor Wu Tao-tzu se introducía en la densa niebla de un paisaje que acababa de pintar.

<sup>463</sup> Considerado como un arte inferior, su objetivo último no consistía en alcanzar el perfecto parecido físico sino expresar el *espíritu* del personaje. Wu Zhen escribió al respecto: “al igual que el cielo aporta el espíritu (qi) propio de cada estación, el retratista debe tratar de dar con el espíritu (shen) característico del hombre”. Citado en [Rowley, 1981:34].

Modigliani mientras recorre el túnel final en *Montparnasse 19*, a diferencia del Van Gogh retorciéndose de dolor y angustia en un plano medio en *Lust for Life*, Jang Seung-up oscila entre su condición de *mancha* en la inmensidad de la pantalla (al igual que antes lo fuera el naíf Pirosmanni), y su equilibrio compositivo con el paraje que lo envuelve (al igual que antes lo fuera el Van Gogh de Pialat). Una de las composiciones que mejor ilustran este segundo principio, tiene lugar en el momento en que Jang Seung-up descubre por primera vez a So-Woon. La pantalla, muestra un idílico paraje en que la esplendorosa naturaleza tapiza el fondo de la imagen; contrastando con la masa del rojo centelleante de la falda de la joven se entrecruzan varios troncos sinuosos que se estiran por el margen izquierdo de la pantalla. No queda nada aquí del dramatismo de los verdes y azules ácidos de *Mouling Rouge*, sólo, al igual que el colorido arriate de flores rojas amarillas, rojas y malvas que rodean al artista mientras cumple su promesa de pintar una obra para su amante adúltera, plasticidad y una armonía que es tanto figurativa como temática [Fig. 120]. Lo mismo puede decirse del Utamaro de Mizoguchi cuya presencia en el encuadre es igual a la del resto de personajes, permaneciendo incluso a veces detrás de otros cuerpos o volúmenes, en penumbra o de espaldas. Significativamente, en su primera aparición en pantalla (momento decisivo como se ha visto en el *biopic* occidental canónico), el protagonista ocupa un sitio privilegiado de la composición pero sin *llenarla*; se trata de uno de los característicos planos de conjunto del director y en el que Utamaro, evacuado del centro geográfico, se sitúa en el lado inferior derecho del encuadre mientras su fiel sirviente Take ocupa el izquierdo. Distinta es la situación del Utamaro de Jissoji, pero idéntica es la intención; el personaje es desplazado constantemente del centro compositivo, ya sea por la cámara que lo abandona, ya sea por el resto de personajes que lo rodean.

Un menoscabo figurativo que secunda la evacuación narrativa a que es sometida el personaje en el relato, cuyo recorrido se funda en otro de los cimientos filosóficos orientales, el *vacío* (concepto desligado de la valoración pasiva o negativa de occidente; antes bien, término dinámico a partir del cual alcanzar la plenitud como analizó François Cheng [1993]). Contra lo *lleno* del *biopic* de artista canónico en occidente, cuyo rostro manifiesto en el plano narrativo se situaba, por un lado, en la

indiscutible posición *Sujeto* del *Gran Hombre*, y por otro, en la preeminencia de los núcleos sobre las catálisis, van a operar precisamente sus contrarios orientales. La pérdida de privilegio del personaje se puede comprobar con claridad en las dos recreaciones sobre Utamaro, protagonista que al igual que ocurría con el Van Gogh-Dutronc, comparte su posición narrativa con los personajes que le rodean. El primero es un observador de las tragedias de las jóvenes de su entorno como el asesinato de Okita y Shozaburo de manos de la celosa Tagasode, o el desprecio a que es sometida Yukie por su antiguo novio Sinosuke, que la ha abandonado por la cortesana Oran. El segundo, un *voyeur* en sentido estricto de las mujeres que le rodean (agazapado en el techo, abre una pequeña trampilla desde la que observa a una pareja retozando; más tarde, falto de ilusión por pintar, busca la inspiración desde detrás de una reja contemplando las torturas a que es sometida una joven), es sobre todo, como reza el texto de la introducción, un *involuntario espectador* atrapado en la agitación política del convulso Japón de finales del s. XVIII.

De igual modo, la revalorización de los momentos de “relleno” encuentra su principal formalización en *Chiwaseon*, donde las catálisis logran el mismo estatuto que los nudos narrativos gracias a la inserción de planos contemplativos al modo de los famosos *pillow-shots* de Ozu [Burch, 1982:175], en los que la flor que brota del árbol es bañada por el sol crepuscular, la mariposa muestra su espectacular cromatismo o el pájaro se mece apaciblemente sobre la rama, auténticos vacíos de palabra que suspenden el flujo narrativo como los que acontecen en el *satori* Zen [Barthes, 1991:10].

Pero figurativa y narrativa, la puesta en fuga del sujeto lo es también en el plano temático en dos niveles; en la desvinculación del enfrentamiento sujeto/comunidad de los valores trágicos habituales en el subgénero, y en la disolución del concepto demiúrgico de la creación. Lo primero se observa con claridad en *Utamaro o meguru gonin*, cuya oposición se inscribe en la condena, tras haber ofendido al shogun por sus dibujos eróticos, a permanecer 50 días con las manos atadas para impedir que pueda pintar. Sin embargo, el relato es clausurado precisamente con el cumplimiento de la condena de un Utamaro que, después de recibir las felicitaciones de sus compañeros y rehusar la celebración de su liberación, se lanza pletórico a pintar los múltiples

acontecimientos (y cuerpos) de los que ha sido testigo. Instalándose por fin de manera inequívoca en el centro compositivo, se sucede por corte, una lluvia de los famosos dibujos y grabados del japonés que se amontonan sobre el suelo. Más difusa aparece la pugna en *Chihwaseon* y la eterna insatisfacción estética de Jang Seung-up, que busca incansablemente su ideal estético aunque sea en contra de los principios vigentes (afrenta que le granjeará no pocos enemigos, incluyendo maestros y compañeros de estudio). Nuevamente sin embargo, la obediencia y devoción sentida por su mentor y maestro, el reformista Kim Byung moon que lo rescató de un amo brutal cuando aún era un niño, refuerza su no marginalidad (al encontrárselo casualmente por el camino, creyéndolo muerto por el triunfo de los conservadores, Jang Seung-up se arrojará a sus pies sollozando de alegría y dando elocuentes muestras de humildad).

Lo mismo puede decirse incluso del film menos oriental de los analizados, *A Haunted Soul by Painting*. Pan Yuliang se enfrenta a una timorata sociedad china anclada en la tradición y el inmovilismo que no permite la representación del cuerpo desnudo<sup>464</sup>. Ni siquiera las mujeres están dispuestas a que sus cuerpos sean retratados: debido al cierre de la escuela de arte, la joven dibuja a escondidas en una sauna. Descubierta, es linchada y su cuaderno de bocetos descuartizado y pisoteado despectivamente. Posteriormente, la exposición nacional que debe reconocer la valía artística de la joven pintora (reconocimiento inducido básicamente por sus éxitos en París), es saqueada y destrozada salvajemente por incontrolables disturbios (la prensa se hace eco del acontecimiento con unos incendiarios titulares: “una pintora puta”), mientras que sus compañeros docentes hacen lo imposible para que los alumnos asistan a su clase. Sin embargo, matizando el tono funesto de la confrontación, el film se articula desde los últimos días de la protagonista, anciana que rememora en la tranquilidad del estudio junto a sus gatos, lo que ha sido su historia de vida.

En segundo lugar, corroborando la limitada individualidad en la filosofía oriental, se sitúa el respeto de las tradiciones y una obediencia que conlleva en el

---

<sup>464</sup> Oposición marcada figurativamente: Pan Yuliang, contraviniendo las normas tradicionales chinas, asiste al colegio donde da clases con un traje de varón y el pelo corto. El desagrado del resto de profesores es mayúsculo, nada satisfechos por otro lado con la rápida ascensión de la inmigrante.

campo estético una restricción del concepto de originalidad como acto *ex nihilo*<sup>465</sup>. Lejos de los valores rupturistas y de genialidad excluyentes de su homónimo occidental, el artista oriental es consciente de formar parte de un *continuum* estético del que no es más que un eslabón de la cadena en la que es, primero alumno, y después maestro. Así al menos parece reconocerlo Seung-up que, requerido para comenzar primero una obra en honor del gobernador (comprometida afrenta para la estricta jerarquía escolar), reclama posteriormente perdón al maestro agraviado. Al tercer día de permanecer a los pies de su habitación, el anciano abre la ventana y zanja la cuestión: “el azul extraído del índigo es más bello que el propio índigo. Pero sin el índigo no habría azul”.

Convertido como se ha visto en una de las principales *manques structurants* del discurso biográfico artístico en occidente (ausencia sobre la que se levanta el genio innato), su desactivación en estos ejemplos sobreviene con la inclusión en el relato del periodo formativo del sujeto. Desplazado en la figura de Seinosuke en el film de Mizoguchi, personaje que abandona su antigua escuela para seguir las enseñanzas de Utamaro, gran parte del periplo narrativo de *A Haunted Soul by Painting* se centra precisamente en el periodo de aprendizaje de Pan Yuliang, que comienza a pintar bajo la atenta mirada de Hong Ye, amigo de su marido que inicia a la joven en la perspectiva occidental. Posteriormente, ingresa en la escuela de arte de Shanghai desde donde da el salto definitivo a París, ciudad en la que también continuará formándose en la academia (sólo después del largo periodo de instrucción volverá a su país para desempeñar un puesto como profesora). Pero más relevante todavía, son los años juveniles de Jang Seung-up en que, acogido en primer lugar por un pintor que le enseña algunos rudimentos, pasa a formar parte de una escuela de arte donde pronto se convierte en un alumno aventajado. Su decidido afán por conocer y estudiar la herencia estética de los maestros antiguos (actividad a la que dedica las noches), contrasta con la soberbia del protagonista del *biopic* de artista occidental, sujeto que

---

<sup>465</sup> Burch también lo anotó: “el sistema social japonés niega el concepto mismo de originalidad, reconoce y proclama la realidad material de la circulación de los signos. Un sistema así, mina los fundamentos mismos de la ideología del Creador como ser humano supremamente libre, como Artista-dios, maestro del libro y de la palabra” [Burch, 1982:31].

aunque investido por el mismo afán de aprendizaje, encuentra sin embargo en la ruptura con la tradición estética la certificación de su autenticidad genuina. Escena recogida de manera anecdótica en el voluntario gesto del Van Gogh-Douglas, que arroja la copia del *Torso de Belvedere* regalada por su primo para que se instruya, aparece definida con más claridad en *Lautrec y Savage Messiah* con la mofa de sus protagonistas en la institución museística, espacio de lo decrepito donde representar la impugnación pretérita que alienta el impulso artístico moderno. En la primera, Susanne, Toulouse y Émile Bernard se mofan de los grandes cuadros mitológicos que cuelgan de las pomposas paredes para mayor espanto de los espectadores, solemnes burgueses. Ante el escándalo de la mueca masturbatoria de Émile frente a un desnudo y al igual que los insolentes protagonistas de *Savage Messiah*, los alborotadores huyen del museo perseguidos por los guardas de seguridad hasta abandonar tan lúgubre lugar, explícita rememoración de aquella anterior profanación del Louvre por parte de los jóvenes atracadores de *Bande à part* (*Banda aparte*, Jean-Luc Godard, 1964), que atravesaban el edificio corriendo para rebajar el record logrado por un norteamericano.





## CONCLUSIONES

Siguiendo la estructura dibujada en este trabajo, las principales conclusiones a destacar se desgranarán según un recorrido que va de lo general a lo particular, del análisis del estado de la cuestión genérica a la doble evaluación, teórica e histórica, del *biopic* de artista.

### 1.- El estado de la cuestión genérica.

En primer lugar, puede destacarse el balance negativo respecto a los logros alcanzados por la teoría genérica. A la heterogeneidad y confusión terminológica, hay que añadir la herencia pasiva del utillaje literario, rostro visible de un problema de mayor calado que hunde sus raíces en la problemática analogía del fenómeno cinematográfico con el lenguaje verbal. En efecto, la adopción de un único y excluyente punto de vista en la modelización fílmica, que asume como irrelevantes todos aquellos posibles modelos no lingüísticos que coexisten con el lenguaje verbal, condujo en primer lugar a la reducción de la diversidad material expresiva de la película a una amalgama en la que la imagen se convirtió en el lenguaje guía primario. Transformada así en un supuesto fenómeno semiótico homogéneo al igual que las lenguas naturales, en un segundo momento y en virtud de una arraigada tendencia analítica a *textualizar* la imagen, *lo que vemos en pantalla* se constituyó en la estructura formal (plano signifiante) desde la que desentrañar el contenido del film (plano del significado).

Sin embargo, la operatividad del modelo fue puesta en entredicho por autores como Emilio Garroni, que denunciaron las bases poco formales sobre las que se levantaba la analogía lingüística. Frente a dicha *hiper-simplificación semiótica ilegítima*, es necesario reconocer por el contrario la condición heterogénea de todos los lenguajes incluyendo el verbal; la homogeneidad no es un rasgo material del fenómeno empírico sino una característica de la construcción analítica formal. Sólo la realización simultánea de distintos modelos permite hablar en sentido estricto de lenguaje (verbal,

pictórico, cinematográfico), pero como lenguaje heterogéneo, *específico y no específico a la vez*.

La pertinente reconsideración del “lenguaje cinematográfico”, ha resultado especialmente fértil en el debate de los géneros. En primer lugar, ha servido para poner de relieve la circularidad de unos procedimientos de categorización basados en una modelización de raigambre lingüístico-verbal que, aceptando la homologación *forma/significante/lo que vemos en pantalla* (sin tener en cuenta que *lo que vemos en pantalla*, quiere decir en realidad, lo que *significa verbalmente* eso que vemos), ha anclado el debate en una disputa inerte alrededor de los contenidos sustanciales vehiculados por los géneros (una película de guerra trata de conflictos militares, una película policíaca de actividades criminales, etc.). En ese sentido, la iconografía no es el correlato estructural del significado en relación de solidaridad que define la función *sígnica*, sino el componente figurativo del mismo, esto es, forma parte también del contenido.

En segundo lugar, ha servido para reconsiderar los objetivos de la teoría genérica que, en lugar de plantearse la delimitación taxativa de las categorías (clasificación que, por definición, será inevitablemente imperfecta), debe preocuparse por trazar mapas formales que permitan analizar de la manera más completa posible, aquella *copresencia de similitudes en niveles textuales diferentes* que resulta necesaria en la delimitación de los géneros. Por decirlo de manera sencilla: la nueva teoría genérica debe eludir el callejón sin salida que supone decidir si *Star Wars* es un western o un producto de ciencia ficción, dirigiéndose por el contrario a detallar cuales son (si es que existen) las similitudes que presenta la saga de George Lucas con películas como *Fort Apache*, *Red River*, o *Winchester 73* (films que por otro lado, más allá de las semejanzas iconográficas, presentan divergencias evidentes).

Estas dos preliminares conclusiones se han constituido como el punto de partida de una investigación que, más que elaborar un listado exhaustivo de películas pertenecientes a un subgénero reconocible bajo la etiqueta “*biopic* de artista” (subgénero respecto del *biographical picture* según un criterio temático: el personaje recreado es un artista plástico), ha intentado describir las configuraciones recurrentes que, en virtud de distintos modelos explicativos (narrativos, temáticos, actanciales,

etc.), permiten hablar de cine biográfico como un género reconocido como tal por los espectadores.

## **2.- Evaluación teórica del *biopic* de artista.**

Lamentablemente, las esperanzadoras perspectivas abiertas por Garroni a propósito de la necesidad de ampliar el análisis iconográfico hacia una mayor funcionalización semiótica de la imagen, no han podido ser aplicadas en la demarcación del *biopic* de artista más allá de su frágil distinción respecto al cine histórico. En ese sentido puede afirmarse que, a diferencia de los grandes géneros históricos como el “colosalismo” o el *peplum* (más predispuestos al espectáculo y la grandilocuencia y por tanto inclinados por la planificación en encuadres generales), el *biopic* en general, pero de manera especial a partir de los años 70, se desentiende del espacio circundante para acentuar una fragmentación que es tanto del escenario como de la fisonomía del protagonista. Es a partir de esta constatación que puede afirmarse que películas como *Moulin Rouge*, *The Agony and the Ecstasy*, *Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis* y en menor medida *El Greco*, se encuentran más próximas a la configuración visual del cine histórico que otras como *Lust for Life*, *Moulin Rouge*, *Frida*, *naturaleza viva* o *Love is the Devil*, cercanas por el contrario a la configuración visual de un género más preocupado por el “episodio secreto del héroe” que por sus gestos públicos.

De todos modos, dichas apreciaciones apenas sirven para particularizar el género ni el subgénero; las fronteras son lábiles e imprecisas (ni *Moulin Rouge* ni *Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis* evitan el primer plano a pesar de la dominancia del modelo “lejano”). Es por ello que, reconociendo la inexistencia operativa de modelos situados en la esfera visual que delimiten el *biopic* de artista, se ha recurrido a otros modelos que se muestran aparentemente más dispuestos para el análisis. Es el caso de la tipología actancial propuesta por Greimas, de la gestión de las voces narrativas y de la *focalización* desarrollada por Genette (relación de conocimiento entre narrador y personaje), del modelo narrativo de Barthes y su distinción entre núcleos y catálisis, o del modelo *unción* que rige todo programa narrativo (conjunción/disjunción).

El análisis actancial por ejemplo, ha aportado un criterio definitorio en la acotación del género: parece claro que en la narración biográfica el personaje desempeña claramente el rol *Sujeto*, definido no por casualidad por Greimas como un *verdadero actante del espectáculo*, a diferencia del *Adyuvante* y *Oponente* cuya funcionalidad es *circunstancial*. Una significativa distinción que niega la participación en el *biopic* de artista de numerosos films factuales en los que el *Gran Hombre* desempeña una función contingente, generalmente observador privilegiado de una trama que acontece a su alrededor, caso de Goya en *Volavérunt* o *Los fantasmas de Goya*, en las que asume con claridad la función *Adyuvante* (posición remarcada desde el principio en la primera: el contraplano de la mirada a cámara de Cayetana en su primera aparición en la pantalla, es ocupado por la mirada del aragonés). De igual modo, difícilmente puede ser considerado como biográfico un relato donde el *Gran Hombre* asuma el rol *Oponente*, posición que sí que puede ser ocupada por otro personaje como ocurre en *Amadeus*, revisión vital del gran genio de la música que es narrada por su envidioso antagonista Salieri, biografiado subsidiario del film.

Por su parte, la interacción de los distintos modelos en liza ha servido para explicar de manera más formal la señalada implicación del *biopic* con el universo melodramático. En primer lugar, por la generalizada institución de unos programas narrativos que concluyen con la no consecución de los objetivos por parte de sus protagonistas (programa *disjuntivo*), caso de la *triada fundamental* de la década de los años 50 (*Moulin Rouge*, *Lust for Life* y *Montparnasse 19*), pero que ha tenido su continuación también en *Basquiat*, *Camille Claudel*, *Carrington*, *Pollock* o *Modigliani* en las últimas décadas, síntoma de una revalorización de la norma melodramática en el subgénero.

En segundo lugar, con la habitual constitución del *Gran Hombre* a partir de la archiactancialidad *Sujeto/Oponente* que define la *hamartía* melodramática, sincretismo decisivo en la caracterización del protagonista de *Moulin Rouge*. El “frágil y deforme cuerpo de Henri”, fruto de la relación incestuosa de los padres (son primos hermanos), se sitúa en la base de la imposibilidad del protagonista por encontrar el amor, *Objeto* perseguido por Toulouse. No en vano, explicitado el origen del mal, el relato se encarga de poner en escena sus reiterados desencuentros, comenzando por el frustrado

amor temprano con una joven del entorno social familiar, continuando con una prostituta de los bajos fondos que se aprovecha cruelmente de él, y terminando con un personaje ficticio cuya única función consiste precisamente en acentuar la incapacidad del protagonista para revertir su destino. Asimismo, definido en términos patológicos en el Van Gogh de *Lust for Life* y su desbordante anhelo, la construcción *Sujeto/Oponente* resulta activo también en la profunda *melancolía* que arrastra Modigliani en *Montparnasse 19*. La disminución del amor propio del melancólico y su autoinculpación como sujeto indigno de toda estimación en palabras de Freud, instituye al pintor italiano como un personaje marcado por la autodestrucción desde la primera escena.

En tercer lugar, la participación melodramática del subgénero se deja sentir también en la inserción del protagonista en un relato fuertemente *nucleico* (condición que explica la difusa apreciación crítica de que en el melodrama “ocurren muchas cosas”). El héroe del *biopic* de artista se inserta en unas dinámicas reactivas que lo obligan a reaccionar constantemente frente a un entorno hostil, articulación notoria de *Lust for Life*, erigida a la postre en el ejemplo por excelencia de relato vital *nucleico*. Tras su decepción como evangelista en el Borinage (fracaso motivado en realidad por la insensibilidad de sus superiores), el protagonista deambula por el film chocando frontalmente con una comunidad que, encarnada en diversos actantes, rechaza su “anhelo de vivir”; las autoridades religiosas que consintieron su puesto en Bélgica, deploran su actitud irreverente y estafalaria en una visita a la región, su autoritario padre (representante también de la jerarquía eclesiástica) reprueba sus modales toscos, su prima Kay lo repudia y es desdeñado, incluso, por su propio colectivo (primero por el grupo impresionista; después y con resultados más dramáticos, por su adorado Gauguin).

Por último, concluyendo la evaluación teórica del subgénero, se han intentado poner de relieve las recurrencias temáticas que permiten hablar de género biográfico también en el nivel de lo *dicho*. En lugar de recurrir al inventario de las *células base* que han conformado una imagen relativamente estable del artista plástico (su desinterés por el bienestar y el confort económico, su ambivalente actitud en la exhibición pública de su trabajo, su obsesión pictórica, o su abierto coqueteo con las

drogas y el alcohol), se ha tenido en cuenta el nivel profundo de las estructuras elementales de la significación que subtiende todo discurso. Un cambio de nivel que ha posibilitado una mayor especificación del universo semántico del *biopic* de artista respecto de aquellos otros relatos de artistas ficcionales que, presentando los mismos rasgos anecdóticos, se insertan en tramas y estructuras narrativas diferentes.

Una de las articulaciones más evidentes (y una de las principales restricciones del género biográfico), tiene que ver con la *excepcionalidad* del protagonista, término que logra definir el eje semántico /valor/ al confrontarse con lo *común* y lo vulgar, rasgos que caracterizan al resto de personajes. Sin embargo, teniendo en cuenta que la categoría excepcionalidad/común recubre demasiado universo discursivo (con la salvedad de ciertos relatos melodramáticos, el héroe de la mayor parte de géneros se presenta bajo el signo de la excepcionalidad), se ha podido localizar otra categoría más específica a partir de la frecuente presentación de la excepcionalidad del *Gran Hombre* como el resultado de su pugna con la comunidad y las convenciones sociales que la rigen. Un antagonismo que encuentra su correlato narrativo en la institución de los actantes *Sujeto* y *Oponente*, y que permite elaborar una hipótesis de mayor calado: la articulación sujeto/comunidad, puede ser considerada como la principal estructura semántica del relato biográfico fílmico. El sujeto y la comunidad adoptan la posición de términos-objetos del eje semántico /identidad/, estructura que sobre un fondo de semejanza ontológico (la constitución del Yo), establece una distinción sémica *categorial* entre los extremos: el sujeto sólo puede serlo por su oposición a la comunidad y viceversa, ésta es el contrario de aquel. Una confrontación temática que encuentra su anclaje en el plano figurativo como se ha puesto de relieve a propósito del *Rembrandt* de Korda. Primero, estableciendo una *isotopía* que vincula la categoría sujeto/comunidad con la categoría uno/múltiple por la que el pintor, *sólo*, se enfrenta al grupo *arracimado* de los burgueses. Segundo, mediante otra *isotopía* con el par arriba/abajo en la que Rembrandt, en una plataforma elevada, es filmado en un leve contrapicado mientras que los burgueses, en el nivel del suelo, son encuadrados en un tenue picado.

El enfrentamiento, que se encuentra claramente definido en los inicios del género en el ciclo de la Warner (*The Story of Louis Pasteur*, *The life of Emile Zola* y

*Juarez*), ha formado parte también del subgénero desde el principio, atravesando periodos y geografías; *Rembrandt* (1936), *Lust for Life*, *El Greco* o *A Soul Haunted by Painting*, exhiben la oposición como vector decisivo en la construcción del programa narrativo del *Gran Hombre*. Es de todos modos en las distintas versiones de la vida del “hijo del molinero” donde mejor se ha podido analizar dicha condición; la pugna del pintor con la clase alta de la boyante sociedad holandesa del s. XVII, aparece como el excluyente hilo argumental de su historia de vida. Si en el *Rembrandt* de Matton el tema aparece condensado en la subasta que certifica la ruina del pintor (centralidad subrayada mediante la *prolepsis interna* de la secuencia de arranque), el resto de *biopics* textualiza el conflicto en el desencuentro del protagonista con la Corporación de Arcabuceros de Ámsterdam a propósito de *La ronda nocturna*, principio y causa de la caída en desgracia del pintor.

Además, profundizando en el estudio de las *homologaciones* que establece la categoría sujeto/comunidad con otros pares, ha sido posible elaborar una descripción más exhaustiva de la red semántica que subtiende el subgénero, permitiendo con ello una distinción más ajustada de otras provincias del género. Así, la categoría sano/enfermo (y su derivación extrema locura/cordura), que resulta habitual en el *biopic* de artista moderno o del científico bajo la figura de la extravagancia, no aparece o lo hace de manera irrelevante en las recreaciones vitales de músicos, escritores, políticos o personajes de estado. No ocurre lo mismo con el par riqueza/pobreza, presente en los distintos *Rembrandts* y en *Basquiat*, y que parece implicar a la perfección aquel “cantar de gesta del pionero americano” que caracteriza films como *The House of Rotschild* o *A dispatch from Reuter's*.

Sin ánimo de agotar las posibilidades del análisis, en la tesis se han subrayado algunas categorías recurrentes que, por debajo de las modulaciones históricas, han permanecido relativamente estables en el *biopic* de artista. Es el caso del par libertad/prohibición (especialmente activo en aquellos *biopics* en los que la iglesia se erige en el par antagónico del artista como ocurre en *El Greco*, *The Naked Maja*, *Artemisia*, *Pontormo* y, de manera especialmente activa, en *The Agony and the Ecstasy*, film construido en torno a la conocida confrontación entre el escultor famoso por su *terribilità*, y el no menos indomable *Papa guerrero* Julio II), la oposición

naturaleza/cultura (presente en *Goitia un dios para sí mismo* y en *Savage Messiah*, pero sobre todo en *The Wolf at the Door* y *Paradise Found*, los dos films biográficos sobre la figura del *salvaje* Gauguin), y el antagonismo bohemio/filisteo, decisivo en la caracterización del artista moderno, sujeto privilegiado por la industria cinematográfica. Consumada la reordenación social del s. XVIII con el triunfo político de la burguesía y la autonomía de la esfera artística, los principales asideros identitarios del artista romántico fueron el aislamiento y el distanciamiento del modelo vital burgués. Éste, caracterizado por la mediocridad, la frialdad de sentimientos y una insultante ceguera ante el genio, deplora la actitud vital de aquel y su existencia al margen de los principios morales que rigen su clase social. El bohemio por el contrario, reniega sistemáticamente de los valores racionales y utilitaristas que definen al burgués. En *Vincent and Theo*, la figura del burgués/filisteo adopta el engolado rostro del cliente de la galería en que trabaja Theo. En las dos versiones de Modigliani por el contrario, es encarnado por el progenitor de Jeanne, sujeto de frialdad extrema que no duda en expulsar a su hija de casa por su relación con el pintor (al igual que hace el padre de Françoise en *Surviving Picasso* con extraordinaria brutalidad), mientras que en *Camille Claudel*, es la hierática madre de la joven la que, considerando inapropiado el oficio de escultor para una mujer, hace lo imposible para que Camille desista de su propósito.

Pocos ejemplos de todos modos abordan esta oposición de manera tan extensiva como *Munch* (formalizada principalmente a partir del montaje alternante): la intencionalidad didáctica y contextual que guía la mirada documentalizante del film, confronta a la clase burguesa, “conservadora en política y de religión protestante” como explicita el narrador, con el grupo de “los bohemios” agrupados en torno a Hans Jaeger, escritor y anarquista. Un antagonismo que en el plano figurativo se despliega en diversos niveles, siendo el más relevante el operado a nivel espacial: si el lugar habitado por el primer grupo es el paseo de Karl Johanss (en menor medida, y casi siempre referido al protagonista, el “hogar” familiar), el del segundo es exclusivamente la taberna. Lo *abierto* pues, como opuesto a lo *cerrado*, de igual modo que la cámara ágil y nerviosa en este espacio, se serena en el del burgués (o la música



intradiegética, que acompaña las charlas de los bohemios y se transforma en el hogar en los sonidos cotidianos).

### **3.- Evaluación histórica del *biopic* de artista.**

Prácticamente ausente de la pantalla durante los primeros años del nuevo medio, la relativa visibilidad lograda por el drama histórico a finales de la primera década del s. XX, se sitúa en el centro de las operaciones encauzadas a lograr captar la atención del espectador burgués. La asimilación de unos modelos temáticos de probado éxito, la incorporación de autores y obras de prestigio, la contratación de grandes figuras de la actuación teatral, o una puesta en escena deudora de las premisas escenográficas decimonónicas (rasgos definitorios del *film d'art*), se encuentran en la base de la popularización de las películas históricas que se convirtieron en uno de los géneros más importantes en Francia durante la primera mitad de los años 10. Sin embargo, a pesar de ésta y de otras experiencias similares en Italia con el *Kolossal*, o en Alemania y el *Kostümfilme* (desarrollado a lo largo de los años 20), no se puede hablar todavía de modelo biográfico en términos de género. Es necesario esperar hasta la década de los años 30 y la madurez del *studio system* norteamericano, para poder comprender el impacto de las dinámicas productivas en la implantación del fenómeno genérico y su repercusión en el *biopic*. En efecto, la estabilización biográfica puede ser datada a mediados de la década durante su fecunda *polinización* entre las diversas *majors*, sumando, a la vitalidad de la Warner (columna vertebral en la consolidación popular del género con *The Story of Louis Pasteur* y *The Life of Emile Zola*) y la nada desdeñable participación de la 20th Century Pictures (*The House of Rotschild*, *The Story of Graham Bell*, etc.), las aportaciones de MGM (*Viva Villa*, *Parnell* y *Marie Antoinette*) o la RKO (*Annie Oackley*, *Daniel Boone*, *Mary of Scotland*).

A las consideraciones industriales que motivaron la popularización de los géneros en estos momentos (control oligopólico de los medios de producción, distribución y exhibición por parte de las *majors*, adopción de estrategias productivas de otros sectores industriales, etc.), en el surgimiento del *biopic* parecen haber influido además algunos factores situados en la esfera social. Si, como se ha señalado en diversas ocasiones, el convulso contexto histórico de la Norteamérica *post-crack*

favoreció la revalorización de cierto realismo fílmico e interés por lo social que cristalizó en el cine de gánsters, dicha situación motivó igualmente el surgimiento del *biopic*. De hecho, las conocidas reformas llevadas a cabo por la administración Roosevelt tras su llegada al poder en 1932, no tuvieron lugar sólo en el plano socio-económico, sino también en la constitución de un proyecto ideológico y político que actuó como el motor en la recomposición identitaria de una nación aterrorizada tras el *martes negro*. El mensaje newdealista, encontró así en los medios de comunicación de masas, incluyendo el cine, un extraordinario vehículo transmisor del nuevo espíritu “refundacionista”, participando activamente en la construcción de un perfil nacionalista que confirmaba, desde el punto de vista general, el individualismo, el pragmatismo y la propia iniciativa, es decir, las bases ideológicas del sistema norteamericano. Es por ello que parece factible afirmar que un género levantado sobre la centralidad motora de un protagonista que logra el triunfo social a través del esfuerzo individual, el sacrificio y el enfrentamiento contra poderosas fuerzas impersonales (ya sean las convenciones sociales o los abusos de un sistema injusto), resultó atractivo para una ciudadanía profundamente desamparada, inmersa en el duro contexto económico y social.

Es la hora del relato biográfico, pero de un relato donde la heroicidad del *Gran Hombre* abrace un programa narrativo que desemboque manifiestamente en la conjunción. Es el momento de la elite política y empresarial, así como de aquellos científicos que hacen avanzar el mundo hacia un futuro próspero y sin conflictos (e, integrando los dos roles, los protagonistas del díptico configurado por *Young Tom Edison* y *Edison, the man*). Sin embargo el artista plástico, que no formaba parte de la conciencia social como símbolo de redención o positiva aportación a la comunidad (sino más bien lo contrario, vinculado con la bohemia parisina y sus atributos adyacentes: alcohol, marginalidad, autodestrucción, etc.), fue elidido del grupo de *Grandes Hombres* fílmicos. Eso es al menos lo que parece sugerir la escasez de *biopics* de artista en los años 30 y 40, entre cuyas excepciones destaca el fracaso comercial de *Rembrandt* (1936), film que ilustra el rechazo del público por un personaje cuyo programa narrativo culmina en el fracaso (no en vano, el principal núcleo temático del film desarrolla la categoría éxito/fracaso). Sin embargo, la

participación de *Rembrandt* en el género, en las mismas condiciones que los grandes éxitos del momento, se deja sentir en varios niveles. En primer lugar, en la inconfundible posición actancial *Sujeto* del pintor, motor narrativo de la historia. En segundo lugar, en la saturación referencial del universo recreado (tanto en el plano espacio-temporal como figurativo), y en la imbricación *star*-personaje histórico. Por último, en el plano temático, en el enfrentamiento del protagonista con los “gentiles hombres de rango y posición”, activando la oposición sujeto/comunidad característica del género en estos compases.

Llamativamente, el desinterés de la industria por el subgénero en los primeros compases del *biopic*, contrasta con su prestigio durante los años 50 con *Moulin Rouge*, *Lust for Life* y *Montparnasse 19*. Más que la generalización del color apuntada por algunos autores, en el origen de este florecimiento cabe destacar, por un lado, la conciencia adquirida por la sociedad norteamericana respecto a la importancia de la esfera cultural en las sociedades contemporáneas (origen del interés estatal por el fortalecimiento de los circuitos artísticos del país, poniendo en marcha organismos encargados de la financiación de proyectos y programas artísticos) y, por otro lado, la capilaridad melodramática en la cinematografía de los años 50. Si la posición central del arte favoreció la visibilidad del artista como sujeto *biografiable*, la selección operada por la industria vino determinada por una prioridad genérica (y por tanto espectacular) que solicitaba programas narrativos disjuntivos y unos protagonistas incapaces de reaccionar y revertir la situación en su provecho, características que encajaban a la perfección con el artista maldito de las prevanguardias parisinas, muerto trágicamente ante la indiferencia o animadversión de la comunidad. No es de extrañar por tanto la atención prestada en estos momentos a Van Gogh, Toulouse Lautrec y Modigliani, en detrimento de otros como el moderado Matisse, el padre del arte moderno Cézanne, el longevo Renoir, o el “científico” y siempre fugazmente anodino Seurat, sujeto de presencia episódica en el subgénero (en *Moulin Rouge* aparece momentáneamente para defender a Toulouse de los reproches de los falsos artistas, en *Lust for Life* expone pacientemente sus fundamentos estéticos a un agitado Van Gogh).

Posteriormente, los síntomas de la reconfiguración fílmica que se habían dejado sentir en la década de los 50 en el seno de la industria hollywoodiense, estallaron con

la eclosión de los *Nuevos Cines* y la *desterritorialización* del universo fílmico. El cine clásico dejó de ser el “alma del cine” para convertirse en el modelo a cuestionar e, incluso desde ciertas propuestas radicales, impugnar. Dicha alteración, que se inscribe en la profunda reordenación social acontecida a mediados del s. XX, afectó de manera radical al *biopic* de artista no sólo en el plano discursivo, sino también geográfico; el debilitamiento del subgénero en el contexto norteamericano (corroborado por el estrepitoso fracaso de *The Agony and the Ecstasy*), contrasta con el progresivo interés del resto de geografías por la biografía de sus *Grandes Artistas* durante las décadas 60 y 70. Una atención que se caracteriza por la heterogeneidad formal, convertida a partir de entonces en la norma que rige el subgénero. Así, aunque la ítalofrancesa *El Greco*, la alemana del este *Goya, oder Der arge Weg der Erkenntnis* o la mexicana *En busca de un muro*, se construyen bajo el signo clásico, la mayoría lo hacen bajo el de la ruptura. Es el caso de las soviéticas *Pirosmani* y *Andrei Rubliev*, la japonesa *Utamaro: Yume to Shiriseba*, la española *Goya, historia de una soledad*, las británicas *Munch* y *Savage Messiah*, la holandesa *Rembrandt Fecit 1669*, o la danesa *Picassos aventyr*.

Pero la heterogeneidad formal de estas producciones no oculta su común cuestionamiento del modelo biográfico canónico, actitud sintetizada en la reconsideración de la tradicional relación entre imagen fílmica y pictórica. Desestimando la legitimación referencial del plano-cuadro, se exploran nuevas formas de apelación que pasan por la curiosidad entomológica de *Rembrandt fecit 1669*, la sistemática ausencia pictórica hasta el plano final que clausura *Andrei Rubliev*, o la persistente construcción frontal en *Pirosmani*.

Una variación que es de todos modos el rostro manifiesto de una turbación más profunda. El *biopic* de artista, por decirlo en términos de Deleuze, se vio afectado también por la crisis de la *imagen-acción*, situándose del lado de esa nueva imagen caracterizada por la dispersión y la debilidad en los vínculos que ligan las acciones, operando hacia la exploración de los límites del relato orgánico mediante la proclamación de su doble disolución, lógica y cronológica. Ya no resulta tan fácil localizar ahora el principio motor que aglutina las acciones-reacciones en torno al personaje, el núcleo temático redundantemente textualizado en la repetición con variación de las acciones (variación de los cuerpos objeto del deseo de Lautrec,

repetición inalterable de la imposibilidad amatoria). Por el contrario, la inflexión originada en los nuevos modelos biográficos se sitúa bajo el dominio de la *discontinuidad* anotada por Foucault en el terreno filosófico: el individuo modernista, entidad unitaria y permanente que en el ámbito estético encontraba su máxima expresión en el “estilo” personal y único, es desplazado por un sujeto inmerso en una realidad fragmentaria, sin un todo que garantice la relación de las partes. Los efectos en la institución del sujeto biográfico fílmico no se hacen esperar. Desgajado de las dinámicas reactivas que exigen su respuesta, el protagonista abandona su funcionalidad motora central para ser otro personaje más, ajeno incluso en las propuestas más drásticas a los episodios que determinan su vida (el protagonista de *Rembrandt fecit 1669* observa desde el *exterior* de la habitación, la muerte de sus dos esposas; de igual modo, Pirosmanni es apenas un fantasma que atraviesa caminos y situaciones). Una disminución funcional que se deja sentir también en el plano figurativo y en la gestualidad de los personajes. Alejándose de la teatralidad actoral para aproximarse al *tipo*, los protagonistas de *Munch*, de *Andrei Rubliev*, de *Pirosmanni* o de *Rembrandt fecit 1669*, se singularizan ahora por el hieratismo y la inexpresividad, sujetos despojados incluso de la palabra (frente a la vocinglería del *biopic* clásico, el silencio que es verbal, pero también musical, se convierte en la norma).

Finalizando la evaluación histórica del subgénero, puede afirmarse que el resurgir del *biopic* de artista en las últimas décadas del s. XX, además de reflejar el aumento generalizado de películas clasificables dentro del género, pone de manifiesto el interés social por la figura del artista plástico. El *boom* artístico de la década de los 80, eminentemente pictórico, y la centralidad de la esfera cultural en la sociedad actual, son factores que parecen haber influido en su renovada visibilidad. Un despliegue que debe ser analizado teniendo en cuenta, en primer lugar, la pervivencia de la heterogeneidad formal iniciada con la *desterritorialización* del subgénero y, en segundo lugar, siguiendo la dirección del *biopic*, por una marcada tendencia revisionista de la norma artística moderna que se ha dejado sentir, por un lado, en la *relectura a la baja* de las historias de vida de artistas ya retratados (manteniendo los valores clásicos audiovisuales y del relato, caso de *Van Gogh*, *Lautrec* o *Rembrandt*), y por otro, en la nutrida aparición de nuevos sujetos biografiados que, en un

generalizado envoltorio rupturista, han ensanchado los *decibles* del *Gran Artista* (femeninos como *Camille Claudel*, *Carrington* o *Artemisia*; homosexuales como *Caravaggio* o *Love is the Devil*; negros como *Basquiat*).

Por una parte, la normalización del sujeto creador en la senda revisionista se hace explícita en su manifiesta desvinculación melodramática. Comenzando por la advocación de la imagen bajo el signo naturalista y su decidido alejamiento de la densidad visual de *Lust for Life* o *Moulin Rouge* (naturalismo que forma parte también del plano musical con la ausencia de una banda sonora que connote el drama, e incluso actoral; la desmedida gesticulación del Van Gogh-Douglas, es contestada ahora con el comedimiento del Van Gogh-Dutronic). Una desvinculación en el plano expresivo que define también el plano del contenido mediante la desactivación (o al menos relajamiento) del antagonismo sujeto/comunidad como principal núcleo dramático, así como a la disolución de la archiactancialidad *Sujeto/Oponente* que caracterizaba al protagonista melodramático (la muerte de Toulouse en *Lautrec*, no es el resultado de una culpa arrastrada por la unión incestuosa de sus padres sino, más prosaicamente, de una enfermedad venérea).

Si los primeros síntomas del agrietamiento se pueden intuir tímidamente en *Vincent and Theo* o *Lautrec*, es en *Van Gogh* donde la normalización del sujeto alcanza su perfil más nítido, depreciación operada mediante el sistemático despojamiento de todos los valores que instituyen al *Sujeto* como tal; su centralidad motora es menoscabada en la detallada atención del relato a los personajes de alrededor, a la vez que se suprime cualquier valor temático que destaque al protagonista nítidamente sobre el resto. Ni siquiera en el plano figurativo logra el Van Gogh-Dutronic distinguirse de los demás personajes; apenas existen primeros planos de su rostro, ni siquiera de su figura. Por lo general, como se observa en su primera aparición en pantalla, son encuadres de conjunto que le niegan un privilegio que es tanto figurativo como simbólico.

Por otra parte, contribuyendo al ensanchamiento de los *decibles* biográficos de la sociedad contemporánea, van a encontrar su hueco en la pantalla aquellos sujetos elididos de la norma artística moderna. Una apertura que se enraíza en la redefinición del marco social operado desde la mitad del siglo XX y la aparición en la escena

pública (que es decir política) de unos nuevos *sujetos* que, conscientes de su progresivo poder, comenzaron a exigir su reinserción en la Historia. Los colectivos femeninos, homosexuales, negros, hispanos, etc., plantearon un beligerante rechazo a la norma *WASP* con que se había tejido la historia norteamericana, reconsiderando lo pretérito desde una perspectiva plural y multicultural que pretendía dar cuenta de todas aquellas historias, con minúscula, que formaban parte de la nueva realidad social.

Sin embargo, a pesar de mostrarse en el plano formal bajo una apariencia deudora de las premisas formales postmodernas (del sistemático uso del anacronismo en *Caravaggio* a la “canibalización” del cuerpo del relato operado en *Love is the Devil*), el *biopic* de los nuevos artistas ha sido incapaz de articular un discurso alternativo al modelo biográfico hegemónico. Al respecto, la doble condición del *biopic* de artista femenino en estos momentos, abundancia y subordinación a la norma genérica, lo han convertido en una excelente plataforma desde la que analizar dicha incapacidad. De hecho, la combativa actitud del proyecto feminista que, durante la década de los 70, revisó los parámetros tradicionales que habían guiado la Historia del Arte proponiendo su sustitución por *las historias del arte*, no han hecho mella en la recuperación historiográfica operada desde el cine a tenor del panteón de artistas *anotadas* por el subgénero. En *Artemisia* y *Frida*, dos *biopics* sobre los más grandes iconos artísticos feministas, se mantienen incólumes la *exclusión* y la valoración de la genialidad como criterio discriminatorio. En ese sentido, puede afirmarse que los nimios resultados alcanzados en estos films, tienen que ver únicamente con la sustitución del *Gran Hombre* por la *Gran Mujer* y su asimilación de los valores definitorios del sujeto artista en la modernidad. A la inquebrantable ilusión de un Yo coherente y estable, constituido como tal a partir de la exclusión y confrontación social, se añade la persistente implicación del relato vital con los valores melodramáticos (de la síntesis *Sujeto/Oponente* que define al nuevo Modigliani, a la oposición sujeto/comunidad que vertebra el recorrido de Gauguin en *Paradise Found*).

Una situación que sirve para definir igualmente al resto de nuevos sujetos biografiados, que han oscilado entre la construcción de un personaje devorado por los despiadados mecanismos del sistema artístico, caso del protagonista de *Basquiat* cuyo programa narrativo se levanta al igual que *Rembrandt* (1936) sobre la categoría

éxito/fracaso (pasando de la carencia a la posesión, y de ahí nuevamente a una carencia que, a diferencia del punto de partida, adopta la forma de *pérdida*; ahora no tiene lo que *antes* tenía), o la imbricación sexo/violencia/genio de los *Grandes Artistas Homosexuales*, caso de Caravaggio en el film homónimo y de Francis Bacon en *Love is the Devil*, dos revisiones biográficas en las que el envoltorio pretendidamente rupturista esconde una clara dependencia del modelo biográfico canónico. Así, la construcción narrativa desde el *flashback*, punto de partida de una historia que avanza según una indefectible causalidad de raigambre psicológica, se convierte en el síntoma inequívoco de una imposibilidad ideológica en sentido fuerte contra la que se levantan *Goya en Burdeos*, *Nightwatching*, y sobre todo *Klimt*, penetrante construcción *en abyme* del periplo vital del pintor vienés que, sustraído del flujo cronológico (no existen causas, no existen efectos, sólo *tiempos* que se sitúan en condición de igualdad), se inserta en un relato dominado por la *espacialidad*, rasgo definitivo en la sustitución de la *imagen-acción* por la *imagen-tiempo* según Deleuze, que es el correlato formal de la perturbación más intensa sufrida por la norma biográfica clásica.



## **ANEXO FOTOGRAFICO**





Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17

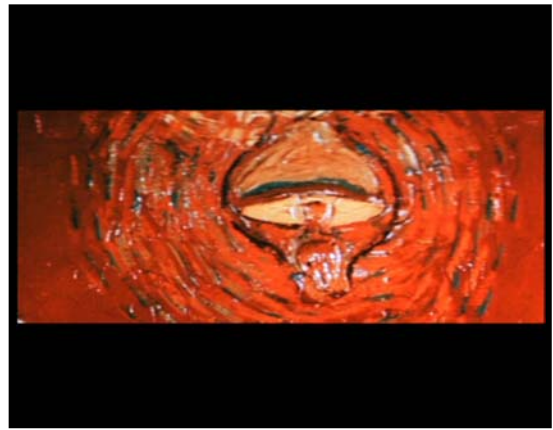


Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24





Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48





Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60



*...están listas, el tren se va  
y nosotros también, espero?*

Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64





Fig. 65



Fig. 66



Fig. 67



Fig. 68



Fig. 69



Fig. 70



Fig. 71



Fig. 72



Fig. 73

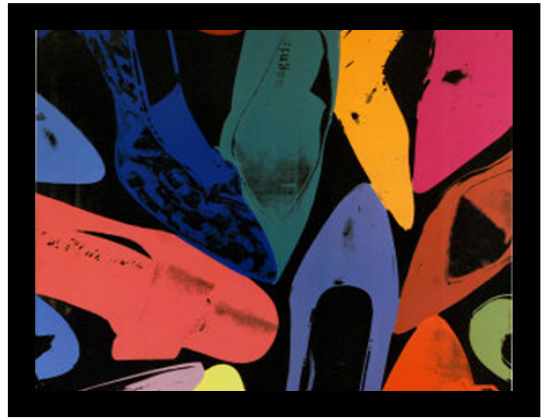


Fig. 74



Fig. 75



Fig. 76



Fig. 77



Fig. 78



Fig. 79



Fig. 80





Fig. 81



Fig. 82



Fig. 83



Fig. 84



Fig. 85



Fig. 86

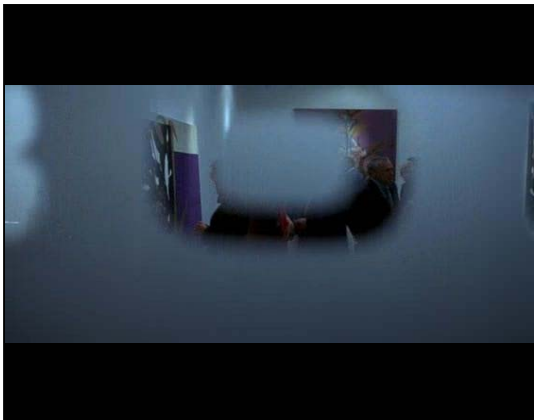


Fig. 87



Fig. 88



Fig. 89



Fig. 90



Fig. 91



Fig. 92



Fig. 93



Fig. 94



Fig. 95



Fig. 96



Fig. 97



Fig. 98



Fig. 99



Fig. 100



Fig. 101



Fig. 102



Fig. 103



Fig. 104





Fig. 105



Fig. 106



Fig. 107



Fig. 108



Fig. 109



Fig. 110



Fig. 111



Fig. 112





Fig. 113



Fig. 114



Fig. 115



Fig. 116



Fig. 117



Fig. 118



Fig. 119



Fig. 120



## FILMOGRAFÍA

### I.a) *Biopic* de artista.

Reconociendo la imposibilidad de poder proporcionar el listado completo de todos los films que participan en el subgénero, la siguiente filmografía considera aquellas recreaciones de ficción en los que el artista plástico se constituye como actante narrativo (no sólo *Sujeto*, también en los que desempeña la función *Objeto*, *Adyuvante*, *Oponente*, *Destinador* y/o *Destinatario*). Los documentales y films en los que aparece el artista plástico representándose a sí mismo, se adjuntan en la filmografía general.

- A Soul Haunted by Painting*. Huang Shuqin, 1995. China.
- Andrei Rubliev*. Andrei Tarkovsky, 1966. URSS.
- Annigoni: Portrait of an Artist*. Stephen Peter Smith, 1995. Canadá / Italia.
- Artemisia*. Agnès Merlet, 1997. Francia /Alemania / Italia.
- Basquiat*. Julian Schnabel, 1996. EEUU.
- Benvenuto Cellini*. Alberto Capellani, 1908-1909. Francia.
- Benvenuto Cellini*. Louis Fuillade, Étienne Arnaud, 1910. Francia.
- Boyanskiyat maystor*. Zahari Zhandov, 1981. Bulgaria.
- Camille Claudel (La pasión de Camille Claudel)*. Bruno Nuytten, 1988. Francia.
- Caravaggio, il pittore maledetto*. Goffredo Alessandrini, 1941. Italia.
- Caravaggio*. Derek Jarman, 1986. Gran Bretaña.
- Carrington*. Christopher Hampton, 1995. Gran Bretaña / Francia.
- Caspar David Friedrich – Grenzen der Zeit*. Peter Schamoni, 1986. RDA.
- Chihwaseon (Ebrio de mujeres y pintura)*. Im Kown Taek, 2003. Corea.
- Dalí*. Antoni Ribas, 1990. España / Bulgaria.
- Die Tragödie eines Großen*. Arthur Günsburg, 1920. Alemania.

- Egon Schiele, exzess und bestrafung*. Herbert Vesely, 1980. Austria / RDA / Francia.
- El Greco*. Luciano Salce, 1966. Italia / Francia / España.
- Dali & I: The Surreal Story*. Andrew Niccol, prevista para 2009. España / Grecia.
- En busca de un muro*. Julio Bracho, 1973. México.
- Frida, naturaleza viva*. Paul Leduc, 1984. México
- Frida*. Julie Taymor, 2002. EEUU.
- Girl with a pearl earring (La joven de la perla)*. Peter Webber, 2003. Gran Bretaña / Luxemburgo.
- Goitia, un dios para sí mismo*. Diego Lopez Rivera, 1980. México.
- Goya-oder Der arge Weg der Erkenntnis*. Konrad Wolf, 1971. RDA / URSS / Bulgaria / Yugoslavia / Polonia.
- Goya en Burdeos*. Carlos Saura, 1999. España.
- Goya que vuelve*. Modesto Alonso, 1928. España.
- Goya, historia de una soledad*. Nino Quevedo, 1971. España.
- Klimt*. Raoul Ruiz, 2006. Austria / Francia / Alemania / Gran Bretaña.
- Kreighoff*. Kevin Sullivan, 1980. Canadá.
- L'Orgueil*. Camille Dumény, 1910. Francia.
- La dama del armiño*. Eusebio Fernández Ardavín, 1947. España.
- Lautrec*. Roger Planchon, 1997. Francia.
- Le tragique Amour de Mona Lisa*. Alberto Capellán, 1910. Francia.
- Leonardo da Vinci*. Guilia Cassini-Rizotto, Mario Corsi, 1919. Italia.
- Lex deux Fragonard*. Philippe Le Guay, 1988. Francia.
- Los fantasmas de Goya*. Milos Forman, 2006. EEUU / España.
- Love is the Devil (El amor es el demonio)*. John Maybury, 1998. Gran Bretaña.
- Lust for Life (El loco del pelo rojo)*. Vincent Minelli, 1956. EEUU.
- Mazeppa*. Bartabas, 1993. Francia.
- Modigliani*. Mick Davis, 2004. EEUU / Francia / Alemania / Italia / Rumania / Gran Bretaña.
- Moj Nikifor*. Krzysztof Krauze, 2004. Polonia.
- Montparnasse 19 (Los amantes de Montparnasse)*. Jacques Beqker, 1957. Francia.
- Moulin Rouge*. John Huston, 1953. EEUU.

- Munch*. Peter Watkins, 1975. Gran Bretaña.
- Nightwatching*. Peter Greenaway, 2007. EEUU.
- Oscar, una pasión surrealista*. Lucas Fernández, 2008. España.
- Paradise Found (Paraiso encontrado)*. Mario Andreacchio, 2003. Australia / Gran Bretaña / Francia / Alemania.
- Picassos Äventyr*. Tage Danielsson, 1978. Suecia.
- Pirosmani*. Georgij N. Sengelaja, 1969. Georgia.
- Pollock*. Ed Harris, 2000. EEUU.
- Pontormo*. Giovanni Fago, 2004. Italia.
- Rembrandt fecit 1669*. Joe Stelling, 1977. Países Bajos.
- Rembrandt*. Alexander Korda, 1937. Gran Bretaña
- Rembrandt*. Hans Steinhoff, 1942. RDA.
- Rembrandt*. Charles Matton, 1999. Francia / Alemania / Holanda.
- Savage Messiah (El mesías salvaje)*. Ken Russell, 1972. Gran Bretaña.
- Solonghiin tavan öngö*. B. Nagnaidorj, 1979. Mongolia.
- Surviving Picasso (Sobrevivir a Picasso)*. James Ivory, 1996. EEUU.
- The affairs of Cellini*. Gregory La Cava, 1934. EEUU.
- The Agony and the Ecstasy (El tormento y el éxtasis)*. Carol Reed, 1965. EEUU.
- The Beggar Maid*. Herbert Blaché, 1921. EEUU.
- The Eyes of Van Gogh*. Alex Barnett, 2005. EEUU.
- The Naked Maja (La maja desnuda)*. Henry Koster, 1959. Italia / EEUU / Francia.
- The Wolf at the Door*. Henning Carlsen, 1986. Dinamarca / Francia.
- Un amour de Salvator Rosa*. Adolfo Re Riccardi, 1910. Italia.
- Un'avventura di Salvator Rosa*. Alessandro Blasetti, 1939. Italia.
- Utamaro o meguru gonin no onna (Utamaro y sus mujeres)*. Kenji Mizoguchi, 1946. Japon.
- Utamaro: yume to shiriseba*. Akio Jissoji, 1977. Japón.
- Van Gogh*. Maurice Pialat, 1991. Francia.
- Vincent and Theo*. Robert Altman, 1990. EEUU.
- Volavérunt*. Bigas Luna, 1999. España.
- Zille und Ick*. Werner W. Wallroth, 1983. RDA.

## I.b) filmografía general

- A Bucket of Blood* (*Un cubo de sangre*, Roger Corman, 1959)
- A Dispatch from Reuter's* (William Dieterle, 1941)
- A Soul Haunted by Painting* (Huang Shuqin, 1995)
- Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950)
- Alexander Hamilton* (John Adolphi, 1931)
- Ali* (Michael Mann, 2001)
- All that Heaven Allows* (*Sólo el cielo lo sabe*, Douglas Sirk, 1955)
- Amadeus* (Milos Forman, 1984)
- American Splendor* (Shari Springer, Berman Robert Pulcini, 2003)
- An American in Paris* (*Un americano en París*, Vincent Minelli, 1951)
- Andrei Rubliev* (Andrei Tarkovsky, 1966)
- Anna Boleyn* (Ernst Lubitsch, 1920)
- Annie Get your Gun* (*La reina del oeste*, George Sydney, 1950)
- Annie Oackley* (George Stevens, 1935)
- Annigoni: Portrait of an Artist* (Stephen Peter Smith, 1995)
- Anthony Adverse* (Mervin LeRoy, 1936)
- Artemisia* (Agnès Merlet, 1997)
- Artists and Models* (*Artistas y Modelos*, Frank Tashlin, 1955)
- Aventuras de don Juan de Mairena* (José Buchs, 1947)
- Aventuras de Juan Lucas* (Rafael Gil, 1959)
- Bande à part* (*Banda aparte*, Jean-Luc Godard, 1964)
- Basquiat* (Julian Schnabel, 1996)
- Belle de Jour* (Luis Buñuel, 1967)
- Benvenuto Cellini* (Alberto Capellani, 1908-1909)
- Benvenuto Cellini* (Louis Feuillade, Étienne Arnaud, 1910)

-*Beyond the Sea* (Kevin Spacey, 2004)

-*Blade Runner* (Ridley Scott, 1982)

-*Blood Simple* (*Sangre fácil*, Joel Coen, 1984)

-*Blue* (Derek Jarman, 1993)

-*Born on the 4th of July* (*Nacido el 4 de julio*, Oliver Stone, 1989)

-*Boyanskiyat maystor* (Zahari Zhandov, 1981)

-*Bringing Up Baby* (*La fiera de mi niña*, Howard Hawks, 1938)

-*Bronenósets Potyomkin* (*El Acorazado Potemkin*, Sergei Eisenstein, 1925)

-*Buen viaje, excelencia* (Albert Boadella, 2003)

-*Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914)

-*Calamity Jane* (David Butler, 1953)

-*Camarón* (Jaime Chávarri, 2005)

-*Camille Claudel* (*La pasión de Camille Claudel*, Bruno Nuytten, 1988)

-*Candyman* (Bernard Rose, 1992)

-*Captain Blood* (Michel Curtiz, 1935)

-*Captain Eddie* (Lloyd Bacon, 1945)

-*Caravaggio* (Derek Jarman, 1986)

-*Caravaggio, il pittore maledetto* (Goffredo Alessandrini, 1941)

-*Cardinal Richelieu* (Rowland V. Lee, 1935)

-*Carlos und Elisabeth* (Richard Oswald, 1924)

-*Carrington* (Christopher Hampton, 1995)

-*Caspar David Friedrich – Grenzen der Zeit* (Peter Schamoni, 1986)

-*Chariots of Fire* (*Carros de fuego*, Hugh Hudson, 1981)

-*Charleston* (Tulio Demicheli, 1959)

-*Chihwaseon* (*Ebrio de mujeres y pintura*, Im Kown-taek, 2003)

-*Chronik der Anna Magdalena Bach* (*Crónica de Anna Magdalena Bach*, Straub-Huillet, 1968)

- Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934)
- Cléopâtre* (Henri Andréani, Ferdinand Zecca, 1910)
- Clive of India* (Richard Boleslawski, 1935)
- Comandante* (Oliver Stone, 2003)
- Cravan vs. Cravan* (Isaki Lacuesta, 2002)
- Cry Freedom* (*Grita libertad*, Richard Attenborough, 1987)
- Dali & I: The Surreal Story* (Andrew Niccol, prevista para 2009)
- Dalí* (Antoni Ribas, 1990)
- Daniel Boone* (David Howard, 1936)
- Danton* (Dimitri Buchowetzki, 1921)
- Das Kabinett des Doktor Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*, Robert Wiene, 1920)
- De Lovely* (Irwin Winkler, 2004)
- Debla, La virgen gitana* (Ramón Torrado, 1951)
- Deep in My Heart* (*Sinfonía del Corazón*, Stanley Donen, 1954)
- Diarios de Motocicleta* (Walter Salles, 2004)
- Die Tragödie eines Großen* (Arthur Günsburg, 1920)
- Disraeli* (Afred E. Green, 1929)
- Dr. Ehrlich's Magic Bullet* (William Dieterle, 1940)
- Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1931)
- Drácula* (Tod Browning, 1930)
- Dragon: The Bruce Lee Story* (*Dragón, la vida de Bruce Lee*, Rob Cohen, 1993)
- Dreamgirls* (Bill Condon, 2006)
- Edison, the man* (*Edison, el hombre*, Clarence Brown, 1940)
- Eduard II* (*Eduardo II*, Derek Jarman, 1991)
- Egon Schiele, exzess und bestrafung* (Herbert Vesely, 1980)
- El discreto encanto de la burguesía* (Luis Buñuel, 1972)
- El fantasma de la libertad* (Luis Buñuel, 1974)



-*El Greco* (Luciano Salce, 1966)  
-*El huésped de las tinieblas* (1948, Antonio del Amo)  
-*El lobo* (Miguel Courtois, 2004)  
-*El sol del membrillo* (Victor Erice, 1992)  
-*El Tunel* (Antonio Drove, 1988)  
-*En busca de un muro* (Julio Bracho, 1973)  
-*Enemy at the Gates* (*Enemigo a las puertas*, Jean-Jacques Annaud, 2001)  
-*Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000)  
-*Ese oscuro objeto del deseo* (Luis Buñuel, 1977)  
-*Espronceda* (Fernando Alonso Casares, 1944)  
-*Far from Heaven* (*Sólo el cielo lo sabe*, Todd Haynes, 2002)  
-*Finding Neverland* (*Descubriendo Nunca Jamás*, Marc Forster, 2004)  
-*Five of a Kind* (Herbert I. Leeds, 1938)  
-*Flags of Our Fathers* (*Banderas de nuestros padres*, Clint Eastwood, 2006)  
-*Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994)  
-*Fort Apache* (John Ford, 1948)  
-*Frankenstein* (James Whale, 1931)  
-*Freud* (John Huston, 1962)  
-*Frida* (Julie Taymor, 2002)  
-*Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, 1984)  
-*Funny Girl* (William Wyler, 1968)  
-*Gandhi* (Richard Attenborough, 1982)  
-*Geronimo* (Paul Sloane, 1939)  
-*Geronimo: An American Legend* (*Jerónimo, una leyenda*, Walter Hill, 1993)  
-*Gion no shimai* (*Hermanas de Gion*, Kenji Mizoguchi, 1936)  
-*Girl with a pearl earring* (*La joven de la perla*, Peter Webber, 2003)  
-*Gli ultimi giorni di Pompei* (Luigi Maggi, 1908)

-*Glorious Betsy* (Alan Crosland, 1928)

-*Glory* (*Tiempos de gloria*, Edward Zwick, 1989)

-*Goitia, un dios para sí mismo* (Diego Lopez Rivera, 1980)

-*Goodfellas* (*Uno de los nuestros*, Martin Scorsese, 1990)

-*Goya and the Naked Maja* (Joe D'Amato 1997)

-*Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999)

-*Goya que vuelve* (Modesto Alonso, 1928)

-*Goya, historia de una soledad* (Nino Quevedo, 1971)

-*Goya-oder Der arge Weg der Erkenntnis* (Konrad Wolf, 1971)

-*Guilio Cesare* (Giovanni Pastrone, 1909)

-*Heaven and Earth* (*El cielo y la tierra*, Oliver Stone, 1993)

-*Henry and June* (Phillip Kaufman, 1990)

-*Interrupted Melody* (*Melodía interrumpida*, Curtis Bernhardt, 1955)

-*Jaws* (*Tiburón*, Steven Spielberg, 1975)

-*Jeanne d'Arc* (Albert Capellani, 1909)

-*Jesse James* (Henry King, 1939)

-*Jesse James* (Lloyd Ingraham, 1927)

-*José María el Tempranillo* (Adolfo Aznar, 1949)

-*Juarez* (William Dieterle, 1939)

-*Juan de Serrallonga* (Ricardo Gascón, 1948)

-*Juana la loca* (Vicente Aranda, 2001)

-*King Kong* (Merian C.Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933)

-*Kit Carson* (Lloyd Ingraham, Alfred L. Werker, 1928)

-*Klimt* (Raoul Ruiz, 2006)

-*Kreighoff* (Kevin Sullivan, 1980)

-*Kundun* (Martin Scorsese, 1997)

-*L'Assassinat du Duc de Guise* (André Calmettes, Charles Le Bargy, 1908)

- L'orgueil* (Camille Dumény, 1910)
- La battaglia di Argeli* (*La batalla de Argel*, Gillo Pontecorbo, 1966)
- La ciutat cremada* (*La ciudad quemada*, Antoni Ribas, 1976)
- La Comunne* (Peter Watkins, 2000)
- La dama del armiño* (Eusebio Fernández Ardavín, 1947)
- La Dame aux Camélias* (Louis Mercanton, 1911)
- La duquesa de Benamejí* (Luis Lucia, 1949)
- La follia della notte* (Gian Luigi Rondi, 1952)
- La hypothèse du tableau volé* (*La hipótesis del cuadro robado*, Raoul Ruiz, 1979)
- La mort du Duc d'Enghien en 1804* (Albert Capellani, 1909)
- La princesa de los Ursinos* (Luis Lucia, 1947)
- La prise de puouvoir par Louis XIV* (*La toma del poder de Louis XIV*, Roberto Rosellini, 1966)
- La reine Elisabeth* (Henri Desfontaines, Louis Mercanton, 1912)
- La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1946)
- Last Days* (Gus Van Sant, 2005)
- Lautrec* (Roger Planchon, 1997)
- Lawrence of Arabia* (*Lawrence de Arabia*, David Lean, 1962)
- Le Mystère Picasso* (*El misterio Picasso*, Henri-Georges Clouzot, 1956)
- Le Sacre d'Eduard VII* (*La coronación de Eduardo VII*, Méliès, 1902)
- Le tragique amour de Mona Lisa* (Alberto Capellani, 1910)
- Lenny* (Bob Fosse, 1974)
- Leonardo da Vinci* (Guilia Cassini, Mario Corsi, 1919)
- Letters from Iwo Jima* (*Cartas desde Iwo Jima*, Clint Eastwood, 2006)
- Les deux Fragonard* (Philippe Le Guay, 1988)
- Little Caesar* (*Hampa Dorada*, Mervyn LeRoy, 1931)
- Lloyds of London* (*LLoyds de Londres*, Henry King, 1936)

-*Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948)

-*Lola, la película* (Miguel Hermoso, 2007)

-*Los fantasmas de Goya* (Milos Forman, 2006)

-*Love is the Devil (El amor es el demonio)*, John Maybury, 1998)

-*Love Me or Leave Me (Quiéreme o déjame)*, Charles Vidor, 1955)

-*Lover Come Back (Pijama para dos)*, Delbert Mann, 1961)

-*Lust for Life (El loco del pelo rojo)*, Vincent Minelli, 1956)

-*Madame Curie* (Mervyn LeRoy, 1943)

-*Madame Du Barry* (Ernst Lubitsch, 1919)

-*Madame Du Barry* (William Dieterle, 1934)

-*Madame Pompadour* (Herbert Wilcox, 1927)

-*Malcolm X* (Spike Lee, 1992)

-*Man on the Moon* (Milos Forman, 1999)

-*Mar adentro* (Alejandro Amenabar, 2004)

-*María Querida* (José Luis García Sanchez, 2004)

-*Marie Antoinette* (W. S. Van Dyke, 1938)

-*Mary of Scotland* (John Ford, 1936)

-*Mazeppa* (Bartabas, 1993)

-*Michael Angel* (William Gove, 1998)

-*Million Dollars Baby* (Clint Eastwood, 2004)

-*Minor Vices (Ningún vicio menor)*, Lewis Milestone, 1948)

-*Mishima: A Life in Four Chapters* (Paul Schrader, 1985)

-*Modigliani* (Mick Davis, 2004)

-*Moj Nikifor* (Krzysztof Krauze, 2004)

-*Montparnasse 19 (Los amantes de Montparnasse)*, Jacques Beqker, 1957)

-*Morgan, a Suitable Case for Treatment (Morgan un caso clínico)*, Karel Reisz, 1966)

-*Moulin Rouge* (John Huston, 1953)

-*Munch* (Peter Watkins, 1975)  
-*My Blueberry Nights* (Wong Kar Wai, 2007)  
-*Napoleon, Man of Destiny* (J. Stuart Blackton, 1909)  
-*Neron essayant des poissons sur des esclaves* (Georges Hatot, 1898)  
-*Nerone* (Arrigo Frusta, 1909)  
-*Night and Day* (Michael Curtiz, 1946)  
-*Nightwatching* (Peter Greenaway, 2007)  
-*Nixon* (Oliver Stone, 1995)  
-*Office Killer* (*La asesina de la oficina*, Cindy Sherman, 1997)  
-*Ohayo* (*Buenos días*, Yasujiro Ozu, 1958)  
-*Old English* (Alfred E. Green, 1930)  
-*Oscar, una pasión surrealista* (Lucas Fernández, 2008)  
-*Paradise Found* (*Paraiso encontrado*, Mario Andreacchio, 2003)  
-*París, Texas* (Wim Wenders, 1984)  
-*Parnell* (John M. Stahl, 1937)  
-*Passion* (Jean-Luc Godard, 1982)  
-*Pat Garret & Billy the Kid* (Sam Peckinpah, 1973)  
-*Patch Adams* (Tom Shadyac, 1998)  
-*Patton* (Franklin J. Schaffner, 1970)  
-*Perceval le Gallois* (Eric Rohmer, 1978)  
-*Picassos Äventyr* (Tage Danielsson, 1978)  
-*Pierrot le fou* (*Pierrot el loco*, Jean-Luc Godard, 1965)  
-*Pillow Talk* (*Confidencias de medianoche*, Michael Gordon, 1959)  
-*Pirosmani* (Georgij Sengelaja, 1969)  
-*Pollock* (Ed Harris, 2000)  
-*Pontormo* (Giovanni Fago, 2004)  
-*Pride of the Marines* (*El orgullo de los marines*, Delmer Daves, 1945)

-*Public Enemy* (*El enemigo público*, William Wellman, 1931)

-*Querelle* (Rainer Werner Fassbinder, 1982)

-*Quills* (Phillip Kaufman, 2000)

-*Quo vadis* (Enrico Guazzoni, 1912)

-*Raging Bull* (*Toro Salvaje*, Martin Scorsese, 1980)

-*Ray* (Taylor Hackford, 2004)

-*Rear Window* (*La ventana indiscreta*, Alfred Hitchcock, 1954)

-*Red River* (*Río rojo*, Howard Hawks, 1948)

-*Rembrandt* (Alexander Korda, 1937)

-*Rembrandt* (Charles Matton, 1999)

-*Rembrandt* (Hans Steinhoff, 1942)

-*Rembrandt fecit 1669* (Joe Stelling, 1977)

-*Remember the Titans* (*Titanes, hicieron historia*, Boaz Yakin, 2000)

-*Salvador Puig Antich* (Manuel Hueriga, 2006)

-*Sarasate* (Richard Busch, 1941)

-*Savage Messiah* (*El mesías salvaje*, Ken Rusell, 1972)

-*Scarface* (*Scarface, el terror del hampa*, Howard Hawks, 1932)

-*Scarlet Street* (*Perversidad*, Fritz Lang, 1945)

-*Schlinder's list* (*La lista de Schlinder*, Steven Spielberg, 1993)

-*Se, Jie* (*Deseo, peligro*, Ang Lee, 2007)

-*Sebastiane* (Derek Jarman, 1976)

-*Sémiramis* (Camille de Morlhon, 1910)

-*Serenata española* (Juan de Orduña, 1947)

-*Sergeant York* (*El sargento York*, Howard Hawks, 1941)

-*Sibaji* (Im Kwon-taek, 1987)

-*Singing in the Rain* (*Cantando bajo la lluvia*, Gene Kelly y Stanley Donen, 1952)

-*Sirens* (*Sirenas*, John Duigan, 1994)

- Solonghiin tavan öngö* (B. Nagnaidorj, 1979)
- Some Came Running* (*Como un torrente*, Vincent Minelli, 1958)
- Star Wars* (*La guerra de las galaxias*, George Lucas, 1977)
- Star!* (Robert Wise, 1968)
- Stranger than Paradise* (*Extraños en el paraíso*, Jim Jarmusch, 1984)
- Suez* (Allan Dwan, 1938)
- Surviving Picasso* (*Sobrevivir a Picasso*, James Ivory, 1996)
- Sweet Kitty Bellairs* (Alfred E. Green, 1930).
- Tango* (Carlos Saura, 1998)
- Teresa, el cuerpo de Cristo* (Ray Loriga, 2006)
- The affairs of Cellini* (Gregory La Cava, 1934)
- The Agony and the Ecstasy* (*El tormento y el éxtasis*, Carol Reed, 1965)
- The Artist and the Flower Girl* (Robert William Paul, 1898)
- The Artist's Model* (1898)
- The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (*El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*, Andrew Dominik, 2007)
- The Aviator* (*El aviador*, Martin Scorsese, 2004)
- The Bachelor and the Bobby-Soxer* (*El solterón y la menor*, Irving Reis, 1947)
- The Barretts of Wimpole Street* (*Las vírgenes de Wimpole Street*, Sidney Franklin, 1934)
- The Beggar Maid* (Herbert Blaché, 1921)
- The Big Lebowski* (*El Gran Lebowski*, Joel Cohen, 1998)
- The Birth of a Nation* (*El nacimiento de una nación*, Griffith, 1915)
- The Count of Monte Cristo* (Colin Campbell, 1913)
- The Desert Fox: The Story of Rommel* (*Rommel, el zorro del desierto*, Henry Hathaway, 1951)
- The Disappointed Artist* (1896)
- The Divine Lady* (Frank Lloyd, 1929)
- The Doors* (Oliver Stone, 1991)

- The Dramatic Life of Abraham Lincoln* (Phil Rosen, 1924)
- The Draughtman's contract* (*El contrato del dibujante*, Peter Greenaway, 1983)
- The execution of Mary Queen of Scots* (Alfred Clark, 1895)
- The Eyes of Van Gogh* (Alex Barnett, 2005)
- The Glenn Miller Story* (*Música y lágrimas*, Anthony Mann, 1953)
- The Great Caruso* (*El gran Caruso*, Richard Thorpe, 1951)
- The Great Ziegfeld* (Robert Z. Leonard, 1936)
- The Green Goddess* (Alfred E. Green, 1930)
- The House of Rotschild* (Alfred L. Werker, 1934)
- The Hurricane* (*Huracán Carter*, Norman Jewison, 1999)
- The Iron Duke* (Victor Saville, 1935)
- The Iron Major* (Ray Enright, 1943)
- The Jealous Painter* (James Williamson, 1898)
- The Jolson Story* (Alfred E. Green, 1946)
- The Left Handed Gun* (*El zurdo*, Arthur Penn, 1958)
- The Life of Emile Zola* (William Dieterle, 1937)
- The Lincoln Cycle* (John M. Stahl, 1917)
- The Man from Blankey's* (Alfred E. Green, 1930)
- The McConell Story* (Gordon Douglas, 1955)
- The Mighty Barnum* (Walter Lang, 1934)
- The Millionaire* (John Adolphi, 1931)
- The Moon and Sixpence* (*Soberbia*, Albert Lewin, 1942)
- The Mummy* (*La momia*, Karl Freund, 1932)
- The Naked Maja* (*La maja desnuda*, Henry Koster, 1959)
- The People vs. Larry Flynt* (*El escándalo de Larry Flynt*, Milos Forman, 1996)
- The Picture of Dorian Gray* (*El retrato de Dorian Gray*, Albert Lewin, 1945)
- The Pride of the Yankees* (*El orgullo de los Yankees*, Sam Wood, 1943)



- The Prisoner of Zenda* (Hugh Ford, Edwin S. Porter, 1913)
- The Private Life of Henry VIII* (*La vida privada de Enrique VIII*, 1933)
- The Pursuit of Happyness* (*En busca de la felicidad*, Gabriele Muccino, 2006)
- The Return of Frank James* (*La Venganza de Frank James*, Fritz Lang, 1940)
- The Sound of Music* (*Sonrisas y lágrimas*, Robert Wise, 1965)
- The Story of Alexander Graham Bell* (*El gran milagro*, Irving Cummings, 1939)
- The Story of Louis Pasteur* (William Dieterle, 1936)
- The Sullivans* (Lloyd Bacon, 1944)
- The Tempest* (Derek Jarman, 1979)
- The thousand Eyes of Dr. Mabuse* (*Los mil ojos del doctor Mabuse*, Fritz Lang, 1960)
- The Two Mrs. Carrolls* (*Las dos señoras Carroll*, Peter Gordrey, 1947)
- The White Angel* (William Dieterle, 1936)
- The Wolf at the Door* (Henning Carlsen, 1986)
- The Woman on the Beach* (*La mujer de la playa*, Jean Renoir, 1946)
- Tokyo monogatari* (*Cuentos de Tokio*, Yasujiro Ozu, 1953)
- Un amour de Salvator Rosa* (Adolfo Re Riccardi, 1910)
- Un'avventura di Salvator Rosa* (Alessandro Blasetti, 1939)
- Utamaro o meguru gonin no onna* (*Utamaro y sus mujeres*, Kenji Mizoguchi, 1946)
- Utamaro: yume to shiriseba* (Akio Jissoji, 1977)
- Van Gogh* (Alain Resnais, 1948)
- Van Gogh* (Maurice Pialat, 1991)
- Victòria, el seny i la rauxa* (*Victoria, la razón y el arretrato*, Antoni Ribas, 1984)
- Victòria, la disbauxa del 17* (*Victoria, el frenesí del 17*, Antoni Ribas, 1983)
- Victòria, la gran aventura d'un poble* (*Victoria, la gran aventura de un pueblo*, Antoni Ribas, 1983)
- Vincent and Theo* (Robert Altman, 1990)
- Vincent Van Gogh* (Jan Hulsker, 1952)

- Vincent: The Life and Death of Vincent Van Gogh* (Paul Cox, 1987)
- Viva Villa!* (Jack Conway, 1934)
- Volavérunt* (Bigas Luna, 1999)
- Voltaire* (John Adolphi, 1933)
- Volver* (Pedro Almodóvar, 2006)
- Walk the Line (En la cuerda floja)*, James Mangold, 2005)
- West Side Story* (Robert Wise, 1961)
- Wilde* (Brian Gilbert, 1997)
- Winchester 73* (Anthony Mann, 1950)
- Windtalkers* (John Woo, 2002)
- Wittgenstein* (Derek Jarman, 1993)
- Written on the Wind (Escrito sobre el viento)*, Douglas Sirk, 1956)
- Young Mr. Lincoln (El joven Lincoln)*, John Ford, 1939)
- Young Tom Edison (El joven Edison)*, Norman Taurog, 1939)
- Zelig* (Woody Allen, 1983)
- Zille und Ick* (Werner W. Wallroth, 1983)

## BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, Richard**; “Del esplendor a la miseria: cine francés, 1907-1918”, en **TALENS, J.; ZUNZUNEGUI, S.** (coord.); *Historia general del cine vol. III: Europa 1908-1918*, Madrid, Cátedra, 1998c, pp. 11-39.
- ADDINGTON, J.**; *La vida de Miguel Angel*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.
- ALLOWAY, L.**; “The iconography of the movies”, en **CAMERON, I.** (comp.); *Movie Reader*, Londres, November Books, 1972, pp 16-18.
- ALTMAN, Rick**; *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000.
- ALPERS, Svetland**; *El arte de describir*, Madrid, Blume, 1987.
- ALVAREZ MONZONCILLO, J. M.**; “Las transformaciones industriales en el cine mundial”, en **PALACIO, M.; ZUNZUNEGUI, S.** (coord.); *Historia general del cine vol. XII: El cine en la era del audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 11-38.
- ANDERSON, C.; LUPO, J.**; “Biographical Film”, en **GEHRING, W.** (ed); *Handbook of American film genres*, New York, Greenwood, 1988, pp. 331-351.
- ANDERSON, C.; LUPO, J.**; “Hollywood Lives: The State of the *Biopic* at the Turn of the Century”, en **NEALE, Stephen** (ed); *Genre and contemporary Hollywood*, British Film Institute, 2002, pp. 91-104.
- ARISTÓTELES**; *Poética*, Madrid, Istmo, 2002.
- ARTOLA, M.**; *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*, Madrid, Alianza Universidad, 1976.
- ASHTON, Dore**; *Una fábula del arte moderno*, Madrid, Turner, 2001.
- AUMONT, J.**; *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997.
- AUMONT, J.; MARIE, M.**; *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1998.
- BARNOUW, E.**; *El documental. Historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- BARTHES, R.**; “El efecto de realidad”, en **VVAA**; *Lo Verosímil (Communications, nº 11*, 1968), Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970a, pp. 95-101.
- BARTHES, R.**; “El discurso de la historia”, en **VVAA**; *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970b, pp. 37-50.

- BARTHES, R.**; “Introducción al análisis estructural del relato”, en **VVAA**; *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 9-43.
- BARTHES, R.**; *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- BARTHES, R.**; *El imperio de los signos*, Mondadori, Madrid, 1991.
- BAUDELAIRE, C.**; *Las flores del mal* (traducción de Antonio Martínez Sarrión), Barcelona, Orbis, 1982.
- BAZIN, A.**; *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2000.
- BECKFORD, W.**; *Memorias biográficas de pintores extraordinarios*, Madrid, Sexto piso, 2008.
- BERGAN, R.**; “Whatever Happened to the *BIOPIC*?”, *Film and Filming*, July 1983, pp. 21-22.
- BERRIO, A. G.**; *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1994.
- BERRIO, A. G.**; **CALVO, J. H.**; *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1999.
- BERSANI, L.**; **DUTOIT, U.**; *Caravaggio*, Londres, British Film Institute, 1999.
- BONITZER, P.**; *Décadrages*, París, Cahiers du cinéma/Éditions de l’Étoile, 1995.
- BORDWELL, D.**; *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.
- BORDWELL, D.**; **STAIGER, J.**; **THOMPSON, K.**; *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997.
- BOURDIEU, P.** *Razones prácticas*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- BOURDIEU, P.**; *Las reglas de arte*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- BOURGET, J. L.**; *Le mélodrame hollywoodien*, París, Stock, 1985.
- BRYSON, N.**; *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza, 1991.
- BURCH, N.**; *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*, Paris, Gallimard-Cahiers du cinéma, 1982.
- BURCH, N.**; *Itinerarios. La Educación de un Soñador del Cine*, Bilbao: Certamen Internacional del Cine Documental y Cortometraje, 1985.
- BURCH, N.**; *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1999.
- BURCKHARDT, J.**; *La cultura del renacimiento en Italia*, Madrid, Sarpe, 1985.

- BURDIEL, I.**; “La Dama de blanco. Notas sobre la biografía histórica”, en **BURDIEL, I.; PÉREZ LEDESMA, M.** (coords.); *Liberales, agitadores y conspiradores*, Madrid, 2000.
- BÜRGER, P.**; *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997.
- BURKE, P.**; *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.
- BUSCOMBE, E.**; “The idea of Genre in the American Cinema”, en **GRANT, B. K.** (comp.); *Film Genre Reader*, Austin, University of Texas Press, 1995, pp. 11-25.
- CALABRESE, O.**; *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994.
- CALABRESE, O.**; *El lenguaje del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.
- CALVO SERRALLER, F.**; *La novela del artista*, Madrid, Mondadori, 1990.
- CALVO SERRALLER, F.**; *La senda extraviada del Arte*, Madrid, Mondadori, 1992.
- CALVO SERRALLER, F.**; “La fotogenia del artista”, *Arte y Parte*, nº 28, 2000, pp. 78-94.
- CAMERON, I.** (comp.); *Movie Reader*, Londres, November Books, 1972.
- CARLYLE, T.**; *Los héroes*, Madrid, Sarpe, 1985.
- CARRERE, A.; SABORIT, J.**; *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000.
- CASSETI, F.**; *Teorías del cine 1945-1990*, Madrid, Cátedra, 2000.
- CASTRO DE PAZ, J. L.**; *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós, 2002.
- CAWELTY, J.**; *The six-gun mystique*, Ohio, Bowling Green State University Press, 1984.
- CIMENT, M.; SINEUX, M.**; “Un cinéma à champ large”, entrevista con Maurice Pialat, *Positif* nº 369, mayo 1992, pp. 105-112.
- CURTIN, B.**; “Reel Artists”, *Films in Review*, enero, 1981, pp. 17-45.
- CHATMAN, S.**; *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- CHION, M.**; *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, 1997.
- COMPANY, J. M.**; *La realidad como sospecha*, Madrid, Hiperión, 1986.
- COMPANY, J. M.**; *El trazo de la letra en la imagen*, Madrid, Cátedra, 1987.

- COMPANY, J. M.;** *El aprendizaje del tiempo*, Episteme, Valencia, 1995.
- COMPANY, J. M.;** “Un espacio nacido en el tiempo, Proust y lo proustiano en el cine”, en **MARZAL, J.; GÓMEZ TARÍN, J.;** *Metodologías de análisis del film*, Madrid, Edipo, S.A., 2007, pp. 153-170.
- COMPANY, J. M.; MARZAL, J.;** *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*, Generalitat Valenciana, 1999.
- COROMINAS, A.;** *Representació cinematogràfica del gest de l'artista. Mirades a Vincent Van Gogh*, Tesis Doctoral, Universidad Pompeu Fabra, 2002.
- COURSODON, J. P.;** *La Warner Bros*, París, Centre Georges Pompidou, 1991.
- COURSODON, J. P.;** “La evolución de los géneros”, en **RIAMBAU, E.;** **TORREIRO, C.** (coord.); *Historia general del cine vol VIII: Estados Unidos (1932-1955)*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 225-307.
- COURTÉS, J.;** *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*, Madrid, Gredos, 1997.
- CROCE, B.;** *Estética*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969.
- CUSTEN, G.;** *Bio/Pics: How Hollywood constructed public history*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992.
- CHENG, F.;** *Vacío y Plenitud*, Madrid, Siruela, 1993.
- DANTO, A.;** *Historia y narración*, Barcelona, Paidós, 1989.
- DALL'ASTA, M.;** “Los primeros modelos temáticos del cine”, en **TALENS, J.;** **ZUNZUNEGUI, S.** (coord.); *Historia general del cine vol. I: Orígenes del cine*, Madrid, Cátedra, 1998a, pp. 241-285.
- DAVIS, J.;** **BURDIEL, I.;** *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (s. XVII-XX)*, Universidad de Valencia, 2005.
- DE AGUIAR E SILVA, V. M.;** *Tª de la literatura*, Madrid, Gredos, 1984
- DE DIEGO, E.;** *Arte contemporáneo II*, Madrid, Historia 16, 1996.
- DE DIEGO, E.;** “Figuras de la diferencia”, en Valeriano Bozal (ed.); *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Vol. II), Madrid, La balsa de la Medusa, 2002, pp. 434-451.
- DELEUZE, G.;** *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1987.
- DELEUZE, G.;** *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 2001.

- DELEUZE, G.;** *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2002.
- DELEYTO, C.;** *Ángeles y demonios: Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 2003.
- DERRIDA, J.;** *Parages*, París, Galilée, 1986.
- DOUGLAS, K.;** *El hijo del trapero*, Barcelona, Ediciones B, 1998.
- DUCROT, O.; TODOROV, T.;** *Diccionario enciclopédico del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
- DUMONT, H.;** *William Dieterle*, Filmoteca Española, 1994.
- DYER, R.;** *Las estrellas cinematográficas*, Madrid, Paidós, 2001.
- ECO, U.;** “sobre las articulaciones del Código cinematográfico”, en **ESTREMER, M. P.** (comp.); *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza, 1971, pp. 77-108.
- ECO, U.;** *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1977.
- ECO, U.;** *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.
- ECO, U.;** *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1992.
- ESTRADA, J. M.;** “Visita al museo imaginario: biografías (cinematográficas) de los más excelentes pintores desde Giotto hasta nuestros días”, *Archivos de la filmoteca*, nº 11, enero/marzo 1992, pp. 60-65.
- ESTREMER, M. P.** (comp.); *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza, 1971.
- FANES, F.;** *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982.
- FELLEMAN, S.;** “Dirty Pictures, Mud Lust, and Abject Desire”, *Film Quarterly*, nº 55, 2001, pp. 27-40.
- FERRO, M.;** *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- FERRO, M.;** *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.
- FEUER, J.;** *El musical de Hollywood*, Madrid, Verdoux, 1992.
- FICACCI, L.;** *Bacon*, Colonia, Taschen, 2003.
- FOIX, V. M.;** *El novio del cine*, Madrid, Temas de Hoy, 2000.
- FOSTER, H.** (comp.); *La postmodernidad*, Barcelona, Kairos, 2002.
- FOUCAULT, M.;** “Respuesta al círculo de epistemología”, en **VVAA;** *Análisis de Michel Foucault*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970a.
- FOUCAULT, M.;** *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1970b.

- FOWLER, A.**; “Género y canon literario”, en **GARRIDO, M.** (comp.); *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco libros, 1988, pp. 95-128.
- FREUD, S.**; *Obras Completas volumen VI (1914-1917)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972.
- FRODON, J. M.**; “Un continent nommé Im Kwon Taek”, *Cahiers du cinéma* n° 597, enero 2005, París.
- GALLEGO, E.**; “Flotante en la biografía”, *Revista de Occidente* n° 74-75, 1987, pp. 45-59.
- GARCÍA GUAL, C.**; “De la biografía y de Alejandro”, *Revista de Occidente* n° 74-75, 1987, pp. 19-33.
- GARCÍA GUAL, C.**; *Sobre el descrédito de la literatura y otros avisos humanistas*, Barcelona, Península, 1999.
- GARRIDO, M. Á.**; “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en **GARRIDO, M. Á.**(comp.); *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco libros, 1988, pp. 9-27.
- GARRONI, E.**; “La heterogeneidad del objeto estético y los problemas de la crítica de arte”, en **VVAA**; *Lingüística formal y crítica literaria*, Madrid, Alberto Corazón, 1970, pp. 9-26.
- GARRONI, E.**; *Proyecto de Semiótica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973.
- GAUDREAULT, A.**; *Du littéraire au filmique, système du récit*, París, Meridiens Klincksieck, 1988.
- GAUDREAULT, A; JOST, F.**; *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 2001.
- GENETTE, G.**; *Introduction à l'architexte*, París, Editions du Seuil, 1979.
- GENETTE, G.**; “Géneros, -tipos-, modos”, en **GARRIDO, M.** (comp.); *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco libros, 1988, pp. 183-234.
- GENETTE, G.**; *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- GENETTE, G.**; *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993.
- GEHRING, W.** (ed); *Handbook of American film genres*, New York, Greenwood, 1988.
- GIL CALVO, E.**; *Nacidos para cambiar. Cómo construimos nuestras biografías*, Madrid, Taurus, 2001.



- GODARD, J. L.;** “Le saut dans le vide”, *Cahiers du cinéma* n° 83, mayo 1958, pp. 56-57.
- GOIMARD, J.;** “La rose des genres à Hollywood”, *Positif* n° 177, enero 1976, París.
- GOMERY, D.;** *Hollywood: el sistema de estudios*, Madrid, Verdoux, 1991.
- GOMERY, D.;** “El nacimiento de Hollywood y los primeros magnates”, en **TALENS, J.; ZUNZUNEGUI, S.** (coord.); *Historia general del cine vol II: EE.UU. (1908-1915)*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 57-81.
- GOMERY, D.;** “La teoría del *star system*”, en **TALENS, J.; ZUNZUNEGUI, S.** (coord.); *Historia general del cine vol II: EE.UU. (1908-1915)*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 83-100.
- GOMERY, D.;** “Los comienzos del *star system*”, en **TALENS, J.; ZUNZUNEGUI, S.** (coord.); *Historia general del cine vol II: EE.UU. (1908-1915)*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 101-118.
- GOMEZ TARÍN, J.;** *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*, Filmoteca Valenciana, 2006.
- GONZÁLEZ REQUENA, J.;** *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Valencia, Instituto de Cine y Radio-Televisión, 1986.
- GONZÁLEZ REQUENA, J.;** “Escenografía de la herida”, en **PONCE, V.** (ed.); *Acerca del melodrama*, Generalitat Valenciana, 1987, pp. 38-41.
- GONZÁLEZ REQUENA, J.;** “escrituras que apuntan al mito”, en **VVAA;** *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Filmoteca Valenciana, 1989, pp. 89-100.
- GONZÁLEZ REQUENA, J.;** “Entre el cartón-piedra y los coros y danzas”, *Archivos de la filmoteca* n° 7, septiembre-noviembre 1990, pp.20-26.
- GONZÁLEZ REQUENA, J.;** *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid, Castilla Ediciones, 2006.
- GRANT, B. K.** (comp.), *Film Genre Reader*, Austin, University of Texas Press, 1995.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J.;** *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1990.
- GREIMAS, A. J.;** *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1987.

- GRITTI, J.;** “Un relato de prensa: Los últimos días de un “*Gran Hombre*””, en **VVAA;** *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 111-120.
- GUBERN, R.;** “La herencia del Star System”, en **VVAA;** “Las Estrellas, un Mito en la Era de la Razón”, *Archivos de la filmoteca* nº 18, octubre 1994, pp. 13-23.
- GUBERN, R.;** “El cine después del cine”, en **PALACIO, M.;** **ZUNZUNEGUI, S.** (coord.); *Historia general del cine vol XII: El cine en la era del audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 289-309.
- GUBERN, R.;** “La agonía de los géneros”, en **HEREDERO, C.;** **TORREIRO, C.** (coord.); *Historia general del cine vol X: Estados Unidos (1955-1975). América Latina*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 67-106.
- GUÉRIN, M. A.;** “Tableaux vivants”, *Cahiers du Cinema* nº 492, junio 1995, pp. 46-47.
- GUILBAUT, S.;** *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990.
- HALLIDAY, J.;** *Douglas Sirk*, Valencia, Fundamentos, 1973.
- HAMBURGER, K.;** *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995.
- HENEHELLE, G.;** *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood* (2 vol.), Valencia, Fernando Torres, 1977.
- HEREDERO, C.;** *Las huellas del tiempo Cine español 1951-1961*, Filmoteca Española / Filmoteca Valenciana, 1993.
- HJELMSLEV, L.;** *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1980.
- HUERTA, M. Á.;** *Los géneros cinematográficos. Usos en el cine español (1994-1999)*, Salamanca, Universidad Pontificia, 2005.
- HUESO, Á. L.;** *Historia de los géneros cinematográficos*, Valladolid, Heraldo Distribuidor Valladolid, 1976.
- JACOBS, L.;** “El cine de mujer y la poética del Melodrama”, *Archivos de la filmoteca* nº 19, Febrero 1995, pp. 64-88.
- JAMESON, F.;** “Postmodernidad y sociedad de consumo”, en **FOSTER, H.** (comp.); *La postmodernidad*, Barcelona, Kairos, 2002, pp. 165-186.
- JAMESON, F.;** *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 2001.

- JASPERS, K.;** *Genio artístico y locura*, Barcelona, El Acantilado, 2001.
- JEANCOLAS, J. P.;** “Rembrandt fecit 1669. Autoportraits”, *Positif* nº 254-255, mayo 1982, pp. 173-174.
- JEANCOLAS, J. P.;** “Le tub de madame Théo”, *Positif* nº 369, noviembre 1991, pp. 12-13.
- JOANNOU, M.; McINTYRE, S.;** “Lust for lives”, *Screen*, julio-octubre, 1983.
- JOST, F.;** *Le temps d'un regard. Du spectateur aux images*, París, Méridiens Klincksieck, 1998.
- JOUSSE, T.;** “Van Gogh”, *Cahiers du Cinema* nº 445, junio 1991, pp. 38-39.
- KLINGER, B.;** “Cinema/Ideology/Criticism Revisited: The Progressive Genre”, en **GRANT, B. K.** (comp.); *Film Genre Reader*, Austin, University of Texas Press, 1995.
- KOHN, O.;** “Deux ou trois choses sur –Van Gogh- un film de Maurice Pialat”, *Positif* nº 369, noviembre 1991, pp. 10-11.
- KRACAUER, S.;** *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985.
- KRIS, E.; KURZ, O.;** *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1995.
- LAFFAY, A.;** *Lógica del cine*, Barcelona, Labor, 1966.
- LEUTRAT, J. L.;** “La noción de género”, en **TALENS, J.; ZUNZUNEGUI, S.** (coord.); *Historia general del cine vol. II: EE.UU. (1908-1915)*, Madrid, Cátedra, 1998a, pp. 121-134.
- LEUTRAT, J. L.;** “El melodrama”, en **TALENS, J.; ZUNZUNEGUI, S.** (coord.); *Historia general del cine vol. IV: América (1915-1928)*, Madrid, Cátedra, 1998b, pp. 277-290.
- LOWENTHAL, L.;** “Biographies in Popular Magazines”, en **PETERSEN, W.** (ed.); *American social patterns*, New York, Doubleday Anchor Books, 1956.
- LYOTARD, F.;** *Discurso, Figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- LYOTARD, F.;** *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1998.
- LLANO, R.** (ed.); *Andréi Tarkovski: Vida y Obra* (2 vol.), Filmoteca Valenciana, 2002.
- LLINÀS, F.; MAQUA, J.;** *El cadáver del tiempo. El collage como transmisión narrativa/ideológica*, Valencia, Fernando Torres, 1976.

- MACNAB, G.**; “Bohemian Rhapsody”, *Sight and Sound* nº7, julio 1997, pp. 18-20.
- MACNAB, G.**; “A bigger Splash”, *Sight and Sound* nº 6, junio 2002, pp. 22-24.
- MAGNY, J.**; “Le geste de Pialat”, *Cahiers du cinéma* nº 449, noviembre 1991, pp. 26-28.
- MAQUA, J.**; *El Docudrama, fronteras de la ficción*, Madrid, Cátedra, 1992.
- MAQUA, J.**; “La estrella: un Discurso a pedazos”, en **VVAA**; “Las Estrellas, un Mito en la Era de la Razón”, *Archivos de la filmoteca* nº 18, octubre 1994, pp. 25-33.
- MARCHÁN, S.**; *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1994.
- MARÍ, A.**; *Euforión. Espíritu y naturaleza del genio*, Madrid, Visor, 1989.
- MARIAS, M.**; “la melodía del drama o melodrama sin fronteras”, en **PONCE, V.** (ed.); *Acerca del melodrama*, Generalitat Valenciana, 1987, pp. 12-17.
- MARIN, L.**; *Estudios semiológicos (la lectura de la imagen)*, Madrid, Comunicación, 1978.
- MARTIN, M.**; *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- MARZAL, J. J.**; *Melodrama y géneros cinematográficos*, Madrid, Episteme, 1996.
- MARZAL, J. J.**; “El melodrama mudo americano de los años 20”, en **MARZAL, J. J.; GÓMEZ TARÍN, J.**; *Metodologías de Análisis del Film*, Madrid, Edipo S. A., 2007, pp. 193-212.
- MARZAL, J. J.; GÓMEZ TARÍN, J.**; *Metodologías de Análisis del Film*, Madrid, Edipo S. A., 2007
- MAXWELL, R.**; “Distribución, mercadotecnia y exhibición”, en **MILLER, T.; GOVIL, M.; MCMURRIA, J.; MAXWELL, R.**; *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 199-222.
- MCARTHUR, C.**; *Underworld USA*, Londres, British Film Institute, 1972.
- METZ, C.**; *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, vol. 1, Barcelona, Paidós, 2002a.
- METZ, C.**; *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*, vol. 2, Barcelona, Paidós, 2002b.
- METZ, C.**; *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973.

- MILLER, T.; GOVIL, M.; MCMURRIA, J.; MAXWELL, R.;** *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*, Barcelona, Paidós, 2005.
- MINELLI, V.;** *Recuerdo muy bien. Autobiografía*, Madrid, Libertarias, 1991.
- MONTERDE, J. E.;** *Cine, Historia y Enseñanza*, Barcelona, Laia, 1986.
- MONTERDE, J. E.;** “El cine de la autarquía (1939-1995), en **VVAA.;** *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 181-238.
- MONTERDE, J. E.; MASOLIVER, M. S.; ARGUIMBAU, A. S.;** *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal, 2001.
- MONTIEL, A.;** *El desfile y la quietud (Análisis fílmico versus Historia del Cine)*, Generalitat Valenciana, 2002.
- MONTIEL, A.;** “La intemperancia de Ethan Edwards”, *Arbor* nº 686, Febrero, 2003.
- MORAL, J.;** “*Le mystère Picasso* frente a *El sol del membrillo*”, *Archivos de la filmoteca* nº 47, junio 2004, pp. 143-157.
- MORAL, J.;** “La cabecera fílmica en el *biopic* de artista”, *Bellas Artes. Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen* nº 2, otoño 2004.
- MORAL, J.;** “*Biopic* y veridicción”, en *Actas XI Congreso Internacional de la AEHC*, Córdoba, 2006.
- MORAL, J.;** “Restricciones de lo decible en el *biopic* de artista europeo contemporáneo”, en *Actas II Congreso Internacional sobre el Cine Europeo Contemporáneo*, Barcelona, 2006.
- MORAL, J.;** “Nuevos modelos biográficos en el cine español”, en *Actas I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Madrid, 2007.
- MORAL, J.;** “*Ebrio de mujeres y pintura. El ojo que habita la imagen*”, en **ORTIZ, A.;** *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine*, Valencia, Col·lecció Quaderns del MuVIM, 2007.
- MORALES MOYA, A.;** “En torno al auge de la biografía”, *Revista de Occidente* nº 74-75, 1987, pp. 63-76.
- MORIN, E.;** *Las Stars*, Barcelona, Dopesa, 1972.
- MUKAROVSKY, J.;** *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

- MUSCIO, G.**; “El New Deal”, en **RIAMBAU, E.**; **TORREIRO, C.** (coord.); *Historia general del cine vol. VIII: Estados Unidos (1932-1955)*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 15-41.
- NAREMORE, J.**; *The films of Vincent Minelli*, Nueva York, Cambridge University, 1993.
- NEALE, S.**; *Genre*, Londres, British Film Institute, 1983.
- NEALE, S.**; *Genre and Hollywood*, New York, Routledge, 2000.
- NEALE, S.** (ed); *Genre and contemporary Hollywood*, British Film Institute, 2002.
- NEUMANN, E.**; *Mitos de artista*, Madrid, Tecnos, 1992.
- NIANTONG, L.** ; “Les theories du cinéma chinois et l’esthétique traditionnelle”, en **VV.AA.** ; *Le cinéma chinois*, París, Centre Georges Pompidou, 1985.
- NIETO, ALCALDE, Victor**; *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, Cátedra, 1978.
- NOWELL-SMITH, G.**; “Minelli and melodrama”, *Screen* vol. 18, nº 2, verano 1977, pp. 113-118.
- ORTEGA Y GASSET, J.**; *Goya*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963.
- ORTIZ, Á.**; **PIQUERAS, M. J.**; *La pintura en el cine*, Barcelona, Paidós, 1995.
- ORTIZ, A.**; *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine*, Valencia, Col·lecció Quaderns del MuVIM, 2007.
- PALACIO, M.**; “El público de los orígenes del cine”, en **TALENS, J.**; **ZUNZUNEGUI, S.** (coord.); *Historia general del cine vol. I: Orígenes del cine*, Madrid, Cátedra, 1998a, pp. 219-239.
- PANOFSKY, E.**; *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, Barcelona, Paidós, 2000.
- PANOFSKY, E.**; *La perspectiva Como Forma Simbólica*, Barcelona, Tusquets, 2003.
- PANOFSKY, E.**; *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 2004.
- PARDO, José Luis**; *La regla del juego*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.
- PAVÍA, J.**; *El cuerpo y el comediante: Chaplin y Keaton*, Valencia, Universidad Politécnica, 2005.
- PÉREZ PERUCHA, J.**; “el cine de Luis Lucia en Cifesa: sus primeras películas”, en **PÉREZ PERUCHA, J.** (ed.); “Hacer memoria, hacer historia: CIFESA, de la

antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso”, *Archivos de la filmoteca* n° 4, diciembre-febrero 1990, pp. 12-76.

**-PÉREZ RUBIO, P.;** *El cine melodramático*, Barcelona, Paidós, 2004.

**-PLINIO SEGUNDO, C.;** *Textos de historia del arte*, Madrid, Visor, 1988.

**-PLUTARCO;** *Vidas paralelas*, Barcelona, Planeta, 1991.

**-POLLOCK, G.;** “A hungry eye”, *Sight and Sound* n° 11, 1998, pp. 26-29.

**-PONCE, V. (ed.);** *Acerca del melodrama*, Generalitat Valenciana, 1987.

**-QUINTANA, A.;** “Un amor sin sexo”, *Dirigido* n° 239, 1997, pp. 24-27.

**-REVAULT D’ALLONES, F.;** *La luz en el cine*, Madrid, Cátedra, 2003.

**-RIPA, C.;** *Iconología*, Madrid, Akal, 1987.

**-ROMAGUERA, J.; RIAMBAU, E.;** *La Historia y el Cine*, Barcelona, Fontamara, 1983.

**-ROSENSTONE, R.;** “History in images / history in words: Reflections on the possibility of really putting history onto film”, *American historical review* 93 n° 5, diciembre 1998, pp. 1173-1185.

**-ROSENSTONE, R.;** *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.

**-ROWLEY, G.;** *Principios de la pintura china*, Madrid, Alianza, 1981.

**-ROUYER, P.;** “Quelques jours avec lui”, *Positif* n° 369, noviembre 1991, pp. 8-9.

**-RUBIO ALCOVER, A.;** *La postproducción cinematográfica en la era digital: efectos expresivos y narrativos*, Tesis Doctoral, Universidad Jaime I, 2006.

**-RYAN, M. L.;** “Hacia una teoría de la competencia genérica”, en **GARRIDO, M.** (comp.); *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco libros, 1988, pp. 253-301.

**-SABORIT, J.;** *Guía para ver y analizar El sol del membrillo*, Valencia, Nau llibres, 2003.

**-SÁNCHEZ-BIOSCA, V.;** *Una cultura de la fragmentación*, Filmoteca Valenciana, 1995.

**-SÁNCHEZ-BIOSCA, V.;** *Sombras de Weimar, contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990.

**-SÁNCHEZ NORIEGA, J. L.;** *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza, 2002.

- SAUSSURE, F.**; *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1974.
- SCHAEFFER, J. M.**; “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica”, en **GARRIDO, M.** (comp.); *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco libros, 1988, pp. 155-179.
- SCHATZ, T.**; *Hollywood Genre; Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Philadelphia, Temple University Press, 1981.
- SCHATZ, T.**; “The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study”, en **GRANT, B. K.** (comp.); *Film Genre Reader*, Austin, University of Texas Press, 1995, pp. 91-101.
- SCHLOSSER, J.**; *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1993.
- SCHWOB, M.**; *Vidas imaginarias*, Barcelona, Bruguera, 1982.
- **SENDER, R. J.**; *Ver o no ver*, Madrid, Heliodoro, 1980.
- SOBCHACK, T.**; “Genre Film: a Classical Experience”, en **GRANT, B. K.** (comp.); *Film Genre Reader*, Austin, University of Texas Press, 1995, pp. 103-113.
- STAIGER, J.**; “El modo de producción de Hollywood, 1930-1960”, en **BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K.**; *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997.
- STAM, R.**; *Teorías del cine: una introducción*, Barcelona, Paidós, 2001.
- STONE, I.**; *Anhelo de vivir*, México D. F., Diana, 1993.
- STONE, I.**; *La agonía y el éxtasis*, Madrid, Diario El País, 2005.
- STRAUB, J. M.**; “Cronik der Anna Magdalena Bach”, *Cahiers du Cinéma* n° 193, septiembre 1967, recogido en *Cahiers du cinéma edición española* n° 7, diciembre 2007, pp. 62-65.
- STRAUSS, F.**; “La legende el la Gazette”, *Cahiers du cinéma* n° 414, diciembre 1988, pp. 16-17.
- TABOULAY, C.**; “Dutronic, l’ami de Vincent”, *Cahiers du cinéma* n° 449, noviembre 1991, pp. 30-31.
- TALENS, J.**; “Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión”, en **VVAA**; *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 17-60.



- TALENS, J.; ZUNZUNEGUI, S.**; *Rethinking Films History. History as Narration*, Valencia, Eutopías, Vol. 100, 1995.
- TALENS, J.; ZUNZUNEGUI, S.** (coord.); *Historia general del cine vol. I: Orígenes del cine*, Madrid, Cátedra, 1998a.
- TALENS, J.; ZUNZUNEGUI, S.** (coord.); *Historia general del cine vol. II: EE.UU. (1908-1915)*, Madrid, Cátedra, 1998b.
- TALENS, J.; ZUNZUNEGUI, S.** (coord.); *Historia general del cine vol. III: Europa 1908-1918*, Madrid, Cátedra, 1998c.
- TATARKIEWICZ, W.**; *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, 2002.
- TATARKIEWICZ, W.**; *Historia de la estética III. La estética moderna 1400-1700*, Madrid, Akal, 2004.
- TODOROV, T.**; "Poética", en **VVAA**; *¿Qué es el estructuralismo?*, Buenos Aires, Losada, 1971.
- TODOROV, T.**; *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempos Contemporáneos, 1972.
- TODOROV, T.**; "Las categorías del relato literario", en **VVAA**; *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 155-192.
- TODOROV, T.**; "El origen de los géneros", en **GARRIDO, M.** (comp.); *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco libros, 1988, pp. 31-48.
- TUDOR, A.**; "Genre", en **GRANT, B. K.** (comp.); *Film Genre Reader*, Austin, University of Texas Press, 1995, pp. 3-10.
- VASARI, G.**; *Las vidas de los más excelentes arquitectos pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Tecnos, 1998.
- VAN GOGH, V.**; *Cartas a Theo*, Barcelona, Labor, 1992.
- VVAA**; *Lo Verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970a.
- VVAA**; *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970b.
- VVAA**; *Lingüística formal y crítica literaria*, Madrid, Alberto Corazón, 1970c.
- VVAA**; "Young Mr Lincoln", *Cahiers du cinéma* nº 223, agosto 1970d, pp. 29-47.
- VVAA**; *¿Qué es el estructuralismo?*, Buenos Aires, Losada, 1971.
- VVAA**; *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- VVAA**; *Le cinéma chinois*, París, Centre Georges Pompidou, 1985.

- VVAA; *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Filmoteca Valenciana, 1989.
- VVAA; *Actas del 17º Congreso Internacional de Ciencias históricas*, Madrid, 1992.
- VVAA; “Panorama des genres au cinema”, *CinemAction* nº 68, tercer trimestre 1993.
- VV.AA. ; *Le cinéma coreen*, París, Centre Georges Pompidou, 1993.
- VVAA; “Las Estrellas, un Mito en la Era de la Razón”, *Archivos de la filmoteca* nº 18, octubre 1994.
- VVAA; *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1995.
- VVAA; “El arte como voluntad y representación; una conversación entre Francesc Torres y Juan Antonio Ramirez”, *El paseante* nº 23-25, 1995 pp. 114-123.
- VVAA.; *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2000.
- VVAA; “La méthode Watkins”, *Cahiers du cinéma* nº 598, febrero 2005, pp. 80-91.
- WALKER, J.; *Art and artists on screen*, Manchester University Press, 1993.
- WELLEK, R.; WARREN, A.; *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1969.
- WHITE, H.; “Historiography and Historiophoty”, *American historical review* 93 nº 5, diciembre 1988, pp. 1193-1199.
- WHITE, H.; *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1992.
- WRIGHT, W.; *Sixguns & Society. A Structural Study of the Western*, Berkeley, University of California Press, 1977.
- WITTKOWER, R.; *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 1995.
- WOLFE, T.; *La palabra pintada*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- ZOLA, É.; *El naturalismo*, Barcelona, Península, 2002.
- ZUNZUNEGUI, S.; *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ZUNZUNEGUI, S.; *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Barcelona, Paidós, 1996.
- ZUNZUNEGUI, S.; *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de historia de España*, Generalitat Valenciana, 2002.
- ZUNZUNEGUI, S.; “El cine bien temperado”, *Cahiers du cinéma. Edición española* nº 7, diciembre, 2007, p. 69.