

Javier Moral es profesor de la Universidad Internacional Valenciana y miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC). Ha publicado una *Guía para analizar y ver Lola Montes* (Nau Libres, 2013), editado *Cine y géneros pictóricos* (MuVIM, 2010), y participado en diferentes libros colectivos. Asimismo, ha publicado numerosos artículos de investigación y divulgación sobre cine y arte.



Javier Moral Martín



La representación doble



Javier Moral Martín La representación doble

Vidas de artistas ilustres en el cine



edicions bellaterra



¿Qué sabemos de la vida y los sentimientos de ese pintor, de ese artista plástico, de ese genio, cuyas obras admiramos en los grandes museos y en las salas de exposiciones? O, por mejor decir, ¿qué creemos saber? ¿Qué nos han hecho creer? A estas complejas cuestiones intenta dar respuesta *La representación doble. Vidas de artistas ilustres en el cine*. Y lo hace desde dos puntos de vista complementarios. Por un lado, analizando las bases formales que permiten hablar de relato vital y, por otro, realizando un pormenorizado estudio de las películas biográficas de artista; desde los inicios del género *biopic* (*biographical picture*) en los años 30 con obras maestras como *Rembrandt* (Alexander Korda, 1937), hasta ilustres ejemplos contemporáneos como *Klimt* (Raúl Ruiz, 2006) o *Nightwatching* (Peter Greenaway, 2007). Es mediante esta doble valoración cruzada que el libro dibuja un minucioso retrato del genio artístico en la gran pantalla, y permite al autor desvelar algunos importantes mimbres ideológicos con que la sociedad contemporánea ha investido al sujeto artista.



JAVIER MORAL MARTÍN

LA REPRESENTACIÓN DOBLE

Vidas de artistas ilustres en el cine



edicions bellaterra



Índice

| | |
|--|----|
| Prólogo | 13 |
| Introducción | 17 |
| 1. De la biografía y el <i>Biographical Picture</i> | 27 |
| 1.1. Lo biográfico, un material borroso | 27 |
| 1.2. El problema del referente | 33 |
| 1.2.1. Lo verosímil biográfico | 34 |
| 1.3. El <i>biopic</i> como objeto discursivo | 43 |
| 1.4. El relato biográfico | 49 |
| 1.4.1. El relato biográfico tiene un principio y un final | 49 |
| 1.4.2. El relato biográfico es una secuencia temporal | 50 |
| 1.4.3. Toda narración biográfica es un discurso | 52 |
| 1.4.4. El relato biográfico es un conjunto de aconteci- mientos ordenados en secuencias | 56 |
| 2. Fundamentos temáticos del <i>biopic</i> de artista | 59 |
| 2.1. Universo semántico del <i>biopic</i> de artista | 61 |
| 2.1.1. Sujeto/comunidad | 64 |
| 2.1.2. No-sujeto/no-comunidad | 69 |
| 2.2. Otras articulaciones semánticas en el <i>biopic</i> de artista | 74 |
| 2.2.1. Libertad/prohibición. | 75 |
| 2.2.2. Bohemio/filisteo | 78 |
| 2.2.3. Locura/cordura | 81 |
| 2.2.4. Naturaleza/cultura | 86 |

| | | |
|----------|--|-----|
| 3. | Configuración y evolución del <i>biopic</i> de artista | 91 |
| 3.1. | La estabilización del género: años 30 | 92 |
| 3.1.1. | <i>Biopic</i> y <i>New Deal</i> | 96 |
| 3.1.2. | De <i>Rembrandt</i> a <i>Rembrandt</i> | 98 |
| 3.2. | La bohemia parisina conquista la pantalla: años 50 | 106 |
| 3.2.1. | La melodramatización del subgénero. | 107 |
| 3.2.1.1. | El frágil y deforme cuerpo de Henri | 109 |
| 3.2.1.2. | Anhelo de vivir. | 116 |
| 3.2.1.3. | Nacido bajo el signo de Saturno | 127 |
| 3.3. | El sujeto en crisis. Biografía y nuevos cines. | 134 |
| 3.3.1. | Cambio de norma y de geografía: del éxtasis a la agonía | 136 |
| 3.3.2. | Contra el <i>biopic</i> canónico | 139 |
| 3.3.2.1. | Situación dispersiva y «forma-vagabundeo» | 140 |
| 3.3.2.2. | Cambio de régimen | 143 |
| 3.3.2.3. | Contra el sujeto canónico. | 151 |
| 4. | El <i>biopic</i> en la era del audiovisual. | 159 |
| 4.1. | El <i>biopic</i> de artista en la posmodernidad | 162 |
| 4.2. | Revisando la historia de vida de los <i>Grandes Artistas</i> | 164 |
| 4.2.1. | Vincent y Theo; Theo y Vincent | 165 |
| 4.2.1.1. | A vueltas con <i>Lust for Life</i> | 167 |
| 4.2.2. | Un hombre como los otros | 170 |
| 4.2.2.1. | Lo cotidiano por respuesta. | 173 |
| 4.2.2.2. | El cuadro frente al encuadre. | 177 |
| 4.2.3. | «Tú nunca fuiste un amargado» | 180 |
| 4.2.4. | La luz y el genio | 184 |
| 4.2.4.1. | El mismo Rembrandt, la misma comunidad | 186 |
| 4.3. | Nuevos modelos de <i>Grandes Artistas</i> | 190 |
| 4.3.1. | El rey sin corona | 192 |
| 4.3.1.1. | Bajo el doble signo de la carencia | 195 |
| 4.3.2. | Arte, sexo y violencia. | 198 |
| 4.3.2.1. | De la Italia barroca a la Inglaterra posmoderna | 199 |
| 4.3.3. | <i>Grandes Mujeres Artistas</i> | 207 |
| 4.3.3.1. | El desencuentro amoroso como motor narrativo. | 210 |

| | |
|---|-----|
| Índice | 11 |
| 5. El <i>biopic</i> de artista en el cambio de siglo | 217 |
| 5.1. Las aguas vuelven a su cauce | 218 |
| 5.1.1. El regreso de Prometeo. | 219 |
| 5.1.2. Detrás de la máscara, lo mismo. | 222 |
| 5.2. Al otro lado del espejo | 233 |
| 5.2.1. Potencias de lo falso. | 237 |
| 5.2.2. Cristales de tiempo. | 240 |
| 6. Otras geografías. | 245 |
| 6.1. El <i>biopic</i> de artista patrio | 246 |
| 6.1.1. La <i>españolidad</i> artística a debate. | 248 |
| 6.1.1.1. De Goya a Goya, pasando por Goya. . . | 250 |
| 6.1.1.2. Entre lo local y lo nacional | 265 |
| 6.2. Occidente/Oriente: la <i>otredad</i> del <i>biopic</i> de artista . . . | 279 |
| 6.2.1. Del sujeto en la imagen | 285 |
| 7. Coda. <i>Le mystère Picasso</i> versus <i>El sol del membrillo</i> | 293 |
| 7.1. Espacio de lo sagrado frente al espacio de lo cotidiano. | 298 |
| 7.2. Tiempo del drama frente al tiempo de la vivencia. . . . | 302 |
| 7.3. El ojo contra la mano | 307 |
| Bibliografía | 313 |





Prólogo

¿Qué sabemos de la vida y los sentimientos de ese pintor, de ese artista plástico, de ese *genio*, cuyas obras admiramos en los grandes museos y en las salas de exposiciones? O, sería mejor decir, ¿qué creemos saber? ¿Qué nos han hecho creer?

Vidas tan distantes en el espacio y el tiempo como las de Goya o Pollock, ¿tuvieron algo en común? ¿Creemos que *algo* los hermanaba, que *algo* los igualaba?

Durante más de cien años, el cine ha narrado infatigablemente sus biografías bajo diversos regímenes formales hegemónicos (el clasicismo de Hollywood, el cine de autor europeo) o tendencias estilísticas (desde el primitivismo *naïf* hasta la resabiada posmodernidad), y a la labor se han aplicado, aunque siempre sometidos a prejuicios historiográficos e imperativos del género (el *biopic*), guionistas y directores oscuros, rápidamente olvidados, y también maestros del arte cinematográfico como Vincent Minelli o Akira Kurosawa. Algunos episodios célebres se han convertido en lugares comunes del cine y de tránsito obligado para el narrador de películas: las broncas disputas entre Miguel Ángel y los papas, la atormentada amputación de la oreja de Van Gogh, los supuestos amores de Goya con la duquesa de Alba...

Escribe el filósofo José Luis Pardo que «nuestras vidas tienen *mucho menos* sentido que las ficciones». En estas, *al final*, cuando desaparece la última imagen y el último sonido, «conocemos la regla del juego [...] El espectador, precisamente por serlo (por no estar involucrado en la acción) ha comprendido la regla del juego, el enlace y



la diferencia entre el principio y el final».¹ Por el contrario, nuestras vidas *están siendo siempre*, y ni tenemos conciencia de cuando no éramos o de cuando empezamos a ser (salvo por relatos externos, por *ficciones* más o menos verosímiles) ni podemos prever el *final*. Ese *final* donde todo cobra *sentido*.

El específico problema del cine histórico es que habla de lo ya sabido, de lo que ha ocurrido así y no puede ocurrir ya de otra manera, *como todo el mundo sabe*. Y el más específico problema del género que aborda los avatares biográficos de un artista, al que probablemente el público admira, es que hay que explicar fehacientemente su pasión artística, el secreto de su arte, y sobre semejante asunto pesan tozudísimos tópicos a los que el cine difícilmente renuncia.

El sutil análisis de centenares de películas que atraviesan la historia del cine enfrentadas inexorablemente a estos condicionamientos ha permitido al profesor Javier Moral alcanzar las más brillantes conclusiones, que no deben ser desveladas en este prólogo, porque en el libro que tienen ustedes entre las manos tan importante es el camino como la posada, y vale la pena seguir la argumentación paso a paso.

En el trayecto se van despejando algunas vacilaciones que arrastra el concepto de género cinematográfico, heredadas de las prestigiosas definiciones de género literario; se apuesta con coraje por una metodología que no descuida el microanálisis iconográfico ni el de las grandes estructuras narrativas productoras de sentido; se sientan los fundamentos temáticos de este vasto *corpus* de films (libertad/prohibición, bohemio/filisteo, locura/cordura, naturaleza/cultura); se procede a un pormenorizado relato histórico del género que se configura en los años treinta con obras maestras como *Rembrandt* (Alexander Korda, 1937); ahonda en su esencia melodramática en los cincuenta con films como *Moulin Rouge* (John Huston, 1953), y ofrece elocuentes variaciones en décadas más cercanas a nosotros y hasta hoy mismo.

Entonces, y solo entonces, tras haber atravesado estos estadios, que incluyen eruditos capítulos dedicados a las *Grandes Mujeres Artistas* o, muy concienzudamente, al caso del cine español, podremos

1. José Luis Pardo, *La regla del juego. Sobre la dificultad de aprender filosofía*, Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, Barcelona, 2004, pp. 239-240.

Prólogo 15

dar cabal respuesta a la pregunta formulada al principio de este prólogo, porque, al fin y al cabo, lo que hemos terminado por creer es lo que el cine nos ha contado.

ALEJANDRO MONTIEL