

RESTRICCIONES DE LO DECIBLE EN EL BIOPIC DE ARTISTA EUROPEO CONTEMPORÁNEO

Javier Moral
framomar@yahoo.es

De manera progresiva a la evolución de la teoría genérica cinematográfica, se ha ido haciendo cada vez más evidente que el género, fenómeno de extrema complejidad, sólo puede ser afrontado con éxito teniendo en cuenta su inserción en el contexto cultural en que opera. Terreno discursivo privilegiado donde los distintos usuarios fílmicos (industria, crítica, públicos) entran en contacto definiendo y redefiniendo (recíprocamente) sus intereses, el género se convierte en el ámbito idóneo desde el que estudiar las estructuras ideológicas que vertebran la sociedad. Y ello, en última instancia, aunque sólo sea porque como afirmara Tzvetan Todorov, “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 en otra, ni que el héroe individual de ésta se oponga al héroe colectivo de aquélla: cada una de estas opciones depende del marco ideológico en el seno del cual se opera”¹.

No es casualidad, por tanto, el envidiable estado de salud de un género profundamente vinculado con el sustrato identitario como es el *biopic* (*biographical picture*)²; *marca ideológica*³ inequívoca del renovado interés del público por los “grandes hombres” en un medio que, como es bien sabido, relevó a la novela en su función transmisora de mitos. Es por ello que el género biográfico fílmico (configurado en la madurez del contexto productivo del *studio system* e ideológico del *New Deal* roosveltiano), se presenta como ejemplar herramienta para el desvelamiento de los anhelos autorrepresentativos de las distintas identidades que conforman el tejido social.

¹ Todorov, Tzvetan; “El origen de los géneros” en Garrido, Miguel A. (comp.); *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco libros, 1988, p. 39.

² Entre las nominaciones a los *Oscars* del 2006 se encontraban varios biopics: *Capote* (Benett Millar), *Walk the line* (*En la cuerda floja*, James Mangold), *Cinderella Man* (Ron Howard).

³ La íntima sensación de que los personajes relevantes son capaces de cambiar “el rumbo de la historia” y la necesidad de la sociedad por construir un tejido moral *individual* sobre el que sustentar sus principios, podrían encontrarse en la raíz de la pervivencia de la biografía en el devenir histórico.

En ese sentido, el estudio del *biopic* de artista en la Europa contemporánea resulta especialmente adecuado por dos sencillas cuestiones: primero, por la innegable centralidad de dicha figura en el imaginario social europeo⁴ y, segundo (y como consecuencia de ello) porque, significativamente, el resurgir del subgénero en la década de los 90 ha tenido lugar mayoritariamente en el entorno del viejo continente⁵.

Básicamente, el *biopic* de artista durante este periodo (caracterizado, en líneas generales, por una desintegración del relato vital canónico que ha afectado tanto al *decir* como a lo *dicho* biográfico), ha transitado dos sendas: por un lado, la “revisitación” biográfica de artistas ya retratados y, por otro, la aparición de nuevos modelos biográficos que han dado cabida a las propuestas revisionistas de las ascendentes minorías de los años 60 que plantearon la representación de “contrafiguras” y personajes sistemáticamente silenciados hasta el momento (homosexuales, mujeres, minorías étnicas, etc). Si la primera vía (*Van Gogh*, *Lautrec*, *Rembrandt*) se singulariza por una homogénea propuesta audiovisual naturalista y el mantenimiento de la estructuración narrativa clásica, la segunda presenta una mayor heterogeneidad discursiva: desde los presupuestos canónicos de *Carrington* (Christopher Hampton, 1995), *Artemisia* (Agnès Merlet, 1997) o *Paraíso encontrado* (Mario Andreacchio, 2003), a las estrategias *autorales* de *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999) o *Love is the Devil* (John Maybury, 1998).

Existe, no obstante, un rasgo que subyace en las dos tendencias y que está íntimamente relacionado con la nueva situación del artista tras los cambios acaecidos en la sociedad occidental durante las décadas centrales del s. XX. En efecto, como planteara Fredric Jameson, con la profunda modificación sistémica del capitalismo y la quiebra del modelo social hegemónico moderno, se verifica una desacralización del sujeto artista y un sensible resquebrajamiento del modelo sufriente hegemónico de la modernidad⁶. Una fractura que, sin

⁴ Desde el origen de la historia hasta nuestros días y desde el momento en que el nombre del artista se percibió como uno junto a la obra de arte, la imagen del creador plástico ha corrido paralela a ella sin perder un ápice de interés; una fascinación que ha tenido su correspondencia en la multitud de estudios e investigaciones que se han realizado alrededor de su figura.

⁵ El *boom* artístico de la década de los 80 y la centralidad de la esfera cultural en la sociedad postmoderna, son factores que han influido en la nueva “visibilidad” del artista en estos momentos. No ocurre lo mismo con el cambio de siglo; en los primeros años del s. XXI, el subgénero se ha desplazado nuevamente al contexto norteamericano con ejemplos como *Pollock* (Ed Harris, 2000), *Frida* (Julie Taymor, 2002), *Modigliani* (Mick Davis, 2004) o *Goya’s Ghosts* (Milos Forman, 2006).

⁶ Jameson constataba 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

duda, ha afectado a su representabilidad fílmica: el *biopic* de artista en los 90 muestra una mirada abiertamente desdramatizada de los personajes retratados, evidente en la generalizada desvinculación del subgénero de los valores melodramáticos con los que se había identificado en la mitad del s. XX. La vía de las “revisitaciones” resulta ejemplar; *Van Gogh* (Maurice Pialat, 1991), y *Lautrec* (Roger Planchon, 1997) impugnan la trágica identidad artística de los clásicos *biopics* hollywoodienses, ofreciendo una visión claramente desmitificadora de dos de los más grandes mitos artísticos del arte moderno. Desmitificación operada en los niveles del *decir* y lo *dicho* del film; en el plano del contenido (destacando, de manera ejemplar, la exhuberancia sexual de los personajes frente a su significativa elisión en las anteriores) y en el de la expresión: una puesta en forma abiertamente naturalista basada en escenarios naturales, el uso verista de la luz, etc.

Especialmente notable resulta *Van Gogh* en su sistemática operación contra el modelo biográfico-narrativo que representa⁷ *Lust for Life*: si ésta, según la clásica distinción narratológica, se caracteriza por una saturación de núcleos narrativos, *Van Gogh* se construye como un film profundamente catalítico, apoyado en una elaborada orquestación de los recursos fílmicos: ausencia de música extradiegética, iluminación natural (tanto en interiores como exteriores), escenografía despojada de todo artificio y un marcado tono “documental” donde los pequeños detalles, inasibles al análisis funcional como diría Barthes, son profusamente mostrados. Ejemplar resulta la secuencia del suicidio del protagonista: se elide el disparo y se dilata el momento posterior con un Van Gogh más aburrido que agonizante (a diferencia de la anterior, donde se inserta una breve escena en la que Theo, junto a la cama, le pasa un cigarro a su hermano y descubre su muerte). Además, menoscabando fuertemente la función central narrativa del protagonista, el film avanza todavía unos minutos mostrando la vida que continúa más allá de la desaparición del genio holandés: las mujeres recogen y arreglan la habitación fatalmente vacía, la hija del doctor Gachet charla con un joven pintor, etc.

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”. Jameson, Fredric; *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 2001, p. 35.

⁷ En una entrevista, el director exponía meridianamente la cuestión: “yo quería sobre todo ir contra la leyenda del pintor loco, del pintor maldito, del pintor muerto de hambre, inventado en todas las 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.”. Citado en Corominas, Aurora; *Representació cinematogràfica del gest de l'artista. Mirades a Vincent Van Gogh*, Tesis Doctoral presentada en el Dpto. de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, 2002, p. 179.

Por otro lado, algunas de las nuevas propuestas identitarias, *Goya en Burdeos* y *Love is the Devil*, han desarrollado una puesta en forma deudora en gran medida de las estrategias representativas postmodernas⁸, cuestionando la articulación espacio temporal clásica. La principal característica de la primera radica en un sistemático ejercicio “antinaturalista” constituido en torno a la problemática superposición de una referencialidad histórica (que activa en determinados momentos) y una evidente abstracción espacio-temporal que incidiría en la adscripción del film al ámbito mítico. Se instituye así una fuerte tensión entre la articulación narrativa clásica por medio del *flash-back* y la permeabilidad existente entre los dos tiempos representados: el festivo y jovial de los años de mayor triunfo del aragonés en la Corte y el taciturno y lóbrego periodo posterior a la Guerra de Independencia, con un moribundo Goya exiliado en Burdeos. Si en el relato clásico, la “mirada hacia atrás” (que siempre es convenientemente señalada) pone en contacto secuencialmente los dos tiempos convocados, la radical apuesta de *Goya en Burdeos* consiste en que son puestos en relación *simultáneamente*: los dos tiempos son desgajados de la temporalidad causalizada del relato e insertados en un mismo espacio (que tiende, igualmente, a la abstracción). Una sincronía que niega la relación metonímica del film (posibilitando su apertura metafórica) y que se justifica por la construcción del sujeto Goya; se confrontan los dos tiempos porque se confrontan⁹ los dos “Yo”: el ambicioso y pujante Goya-Coronado y el crepuscular y descreído Goya-Rabal.

Bajo el mismo signo opera *Love is the Devil*; una evidente abstracción espacio-temporal que privilegia la fragmentación de las escenas y la ambigüedad iconográfica (evidente en la inserción, poco habitual en el género, de primerísimos planos) que persigue, más allá de la típica analogía entre cuadro y plano, el equivalente fílmico del lenguaje pictórico de Francis Bacon. El film aborda el conflicto de representar unos espacios y unos personajes alejados de las premisas pictóricas renacentistas, mediante una recurrente deformación de los espacios: mostrando la escena mediante el reflejo de distintas superficies (pomos, ceniceros, etc.), utilizando lentes que desfiguran los primeros planos, duplicando o triplicando la imagen del pintor mediante el espejo (remitiendo a los característicos trípticos del pintor) o, sencillamente, distorsionando digitalmente la imagen.

⁸ En cambio *Claudiel*, *Carrington* y *Artemisia*, significativamente los *biopics* femeninos, presentan una estructuración discursiva típica basada en la exhaustiva referencialización espacio-temporal.

⁹ Dicho enfrentamiento se observa claramente en la secuencia donde el joven Goya que descubre asombrado *Las Meninas* de Velázquez (confiesa que así quiere pintar también él); entra en un pasillo y comenta: “yo, en la pintura, he tenido tres maestros: Velázquez, Rembrandt y la *Naturaleza*”. Cruza entonces una puerta y se introduce en la habitación del viejo Goya, sentándose en la cama a su lado. Toma ahora la palabra el viejo Goya repitiendo: “Rembrandt, Velazquez y la *imaginación*”.

En definitiva, una aparente pluralidad discursiva que permite sugerir la refrescante heterogeneidad identitaria del artista en la Europa contemporánea; conclusión que en realidad debe ser matizada e incluso, al menos en el nivel de lo *dicho* biográfico, impugnada. Para ello, me serviré de un concepto que, como entendió a la perfección Christian Metz, se sitúa en el centro de la *decibilidad* fílmica; el problema de lo posible, de la impresión de verdad. En efecto, para el semiólogo, lo verosímil incide de manera especial en el discurso genérico ya que, en última instancia, 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*: el *western*, recordaba Metz, tuvo que esperar más de cincuenta años para poder decir cosas “tan poco subversivas como la fatiga, el desaliento o el envejecimiento”¹⁰. 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”¹¹. Una censura que actúa de manera imperceptible y a un nivel más profundo que aquellas otras institucionales, económicas e ideológicas a las que se ve sometida el film y que, en virtud de su ligazón con el tejido textual mismo, resulta difícilmente eludible¹². Y ello, por una sencilla razón; porque no actúa sobre los temas tratados por el film (que es donde actúan la censura institucional y la ideológica), sobre el *contenido substancial* según la pertinente distinción hjelmsleviana, sino que afecta directamente a la manera en que dichos temas son tratados; esto es, actúa sobre la *forma del contenido*, sobre el modo “en que el film habla de lo que habla [y no aquello mismo de lo que habla]” que no es otra cosa, como destacó meridianamente Metz, que “*el contenido mismo de los films*”.

La aplicación de esta decisiva diferenciación en el *biopic* de artista europeo resulta reveladora de las restricciones de *lo decible* biográfico en la sociedad actual: si a nivel temático (el del contenido sustancial), el subgénero ha ido superando las distintas restricciones biográficas

¹⁰ Afirmación que puede ser hoy enriquecida con los nuevos *decibles* del *western*; la heroicidad femenina (*The Quick and the Dead, Rápida y mortal*, Sam Raimi, 1995) o la homosexualidad (*Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005).

¹¹ Metz, Christian; “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?, en VVAA; *Lo Verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 20.

¹² Metz lo anotó certeramente: “detrás de la censura institucional de los films, alrededor de ella, junto a ella –*debajo* de ella, pero desbordándola- la censura que se ejerce a través de lo Verosímil funciona como una segunda barrera, como un filtro invisible pero generalmente más eficaz que las censuras declaradas”. *Ibidem*, p. 22.

históricas (limitación asentada en la norma “blanco, varón, heterosexual”), a nivel de la forma del contenido se ha mostrado incapaz de superar aquella censura última que se sitúa en la base simbólica del tejido social contemporáneo: la excepcionalidad. Invariablemente, el relato biográfico se construye en torno al genio, a la *a-normalidad* del personaje biografiado, de manera que el enfrentamiento del sujeto con el entorno (familiar, laboral, social) se convierte en el excluyente hilo vertebrador del discurso biográfico. A pesar de las alentadoras expectativas generadas por la combativa actitud de aquellos colectivos que buscaron nuevos modelos de representación del artista, un detallado examen de la situación pone de manifiesto su incapacidad para revocar el modelo “ideológico” al que aparentemente se enfrentaban; más que construir modelos alternativos, *Claudel*, *Love is the Devil* u *Artemisia* han investido al sujeto protagonista con los rasgos propios del artista genial, sufriente y excluido.

El caso feminista ejemplifica meridianamente dicha incapacidad. En efecto, el principal valor político del feminismo de los años 70 residía, más que en la recuperación historiográfica de las pintoras llevada a cabo a lo largo de la década¹³, en la necesidad de reformular epistemológicamente unos parámetros artísticos que descansaban exclusivamente (y excluyentemente) en la excepcionalidad; en la construcción de una Historia basada en lo hecho por “los grandes hombres”. Contra este principio se enfrentaron autoras como Griselda Pollock que plantearon una reconsideración abiertamente plural y desjerarquizada del arte, descartando la *genialidad* como valor de referencia; frente a una Historia del Arte basada, como señalara Estrella de Diego, “en un tipo de excepciones que podríamos llamar “positivas” (los grandes genios, las grandes obras) frente a las “negativas” (por ejemplo las mujeres)”, propusieron precisamente el programa inverso: el análisis de aquellas distintas historias del arte que tuvieran en cuenta a aquellos “artistas rezagados en cada época –por tanto, a muchas mujeres- que (...)también escriben la historia”¹⁴. Sin embargo, lejos de alcanzar dicho objetivo, el *biopic* de artista femenino ha asimilado en su totalidad, en el *decir* y en lo *dicho*, el discurso artístico del genio.

¹³ Con la organización de numerosas exposiciones como la pionera organizada por Linda Nochlin junto a Ann Sutherland Harris: *Women Artists, 1550-1950*.

¹⁴ De Diego, Estrella; “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, p. 438.

Coda

Si el vigor del subgénero y el ensanchamiento de los *decibles* biográficos (con la presencia de nuevas estructuras identitarias¹⁵) resulta un fenómeno positivo, la incapacidad del *biopic* por asumir un programa biográfico *negativo*¹⁶, pone de manifiesto la última censura sobre la que se asientan las estructuras de la sociedad actual y que ejemplificaba recientemente Harold Bloom a raíz de la publicación de *Genius*: “basta con tomar a los genios más sobresalientes de cada lengua y ellos se ocuparán de iluminar, definir y explicar sus respectivas historias políticas”.

¹⁵ En realidad, en todo el género; *Malcolm X* (Spike Lee, 1992), *Wilde* (Brian Gilbert, 1997), *Alí* (Michael Mann, 2001) o *De Lovely* (Irwin Winkler, 2004), son claros síntomas de dicho proceso.

¹⁶ Entrevista aparecida en el suplemento Babelia de *El País*, sábado 17 de Septiembre de 2005.