



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales



**EI ESTEREOTIPO DEL ARTISTA-GENIO EN EL CINE
HOLLYWOODENSE Y EL CINE INDEPENDIENTE**

TESIS

Que para obtener el título de
Licenciado en Ciencias de la Comunicación

Presenta

Citlalli Haidé Cerda González

Directora de tesis

María Eugenia Campos Cázares

Ciudad Universitaria, Ciudad de México

Febrero de 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“Muchos escritores, especialmente los poetas, prefieren dejar creer a la gente que escriben gracias a una especie de sutil frenesí o de intuición extática; experimentarían verdaderos escalofríos si tuvieran que permitir al público echar una ojeada tras el telón, para contemplar los trabajosos y vacilantes embriones de pensamientos (...) Consiste mi propósito en demostrar que ningún punto de la composición puede atribuirse a la intuición ni al azar; y que aquella avanzó hacia su terminación, paso a paso, con la misma exactitud y la lógica rigurosa propias de un problema matemático”.

Edgar Allan Poe, *Método de composición*, 1846

ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1. El cine y la masificación de la cultura.....	10
1.1. Imaginario colectivo o social: mito, arquetipo y estereotipo.....	10
1.2. Definición de arquetipo y estereotipo.....	17
1.3. Arquetipos y estereotipos en el cine.....	19
Capítulo 2. La influencia cultural del cine.....	24
2.1. El cine y su poder simbólico.....	24
2.2. Consolidación del cine hollywoodense.....	26
2.3. El lenguaje cinematográfico.....	29
2.4. La hegemonía cultural del cine.....	32
2.5. La hegemonía cultural del cine hollywoodense en la actualidad.....	35
Capítulo 3. El concepto del artista.....	39
3.1. El concepto general de artista.....	39
3.2. Revisión de la figura del artista en el Romanticismo.....	46
3.3. El concepto del artista-genio como estereotipo en el cine hollywoodense.....	58
Capítulo 4. La figura del artista-genio en cuatro películas del cine hollywoodense de la segunda mitad del siglo xx hasta nuestros días.....	60
4.1. La figura del artista-genio en <i>El Cisne Negro</i>	63
4.1.1. Ficha técnica.....	63
4.1.2. Sinopsis.....	67

4.1.3. Argumento.....	68
4.1.4. Análisis técnico.....	69
4.1.5. Escenas clave para la construcción del personaje del artista- genio en <i>El Cisne Negro</i>	75
4.1.6. Diálogos clave para la construcción del personaje del artista- genio en <i>El Cisne Negro</i>	78
4.1.7. Características del personaje-protagonista.....	80
4.1.7.1. Descripción física del artista-protagonista en <i>El Cisne Negro</i> (Nina Sayers).....	80
4.1.7.2. Características morales del artista.....	82
4.1.7.3. Rasgos estéticos del artista.....	82
4.1.7.4. Aportación artística.....	83
4.1.8. Reflexiones sobre la construcción del estereotipo del artista- genio en <i>El Cisne Negro</i>	83
4.2. La figura del artista-genio en <i>Modigliani: el hombre y su leyenda</i>	85
4.2.1. Ficha técnica.....	85
4.2.2. Sinopsis.....	87
4.2.3. Argumento.....	88
4.2.4. Análisis técnico.....	89
4.2.5. Escenas clave para la construcción del personaje del artista- genio en <i>Modigliani</i>	96
4.2.6. Diálogos clave para la construcción del personaje del artista- genio en <i>Modigliani</i>	98
4.2.7. Situaciones clave para la construcción del personaje del artista-genio en <i>Modigliani</i>	100

4.2.8. Características del personaje-protagonista.....	101
4.2.8.1. Descripción física del artista-protagonista en <i>Modigliani</i> (Modigliani).....	101
4.2.8.2. Características morales del artista.....	102
4.2.8.3. Rasgos estéticos del artista.....	102
4.2.8.4. Aportación artística.....	103
4.2.9. Reflexiones sobre la construcción del estereotipo del artista- genio en <i>Modigliani</i>	104
4.3. La figura del artista-genio en <i>Copiando a Beethoven</i>	107
4.3.1. Ficha técnica.....	107
4.3.2. Sinopsis.....	109
4.3.3. Argumento.....	110
4.3.4. Análisis técnico.....	113
4.3.5. Escenas clave para la construcción del personaje del artista- genio en <i>Copiando a Beethoven</i>	117
4.3.6. Diálogos clave para la construcción del personaje del artista- genio en <i>Copiando a Beethoven</i>	120
4.3.7. Situaciones clave para la construcción del personaje del artista-genio en <i>Copiando a Beethoven</i>	123
4.3.8. Características del personaje-protagonista.....	124
4.3.8.1. Descripción física del artista-protagonista en <i>Copiando a Beethoven</i> (Beethoven).....	124
4.3.8.2. Características morales del artista.....	125
4.3.8.3. Rasgos estéticos del artista.....	125

4.3.8.4. Aportación artística.....	126
4.3.9. Reflexiones sobre la construcción del estereotipo del artista- genio en <i>Copiando a Beethoven</i>	127
4.4. La figura del artista-genio en <i>El loco del pelo rojo</i>	130
4.4.1. Ficha técnica.....	130
4.4.2. Sinopsis.....	132
4.4.3. Argumento.....	133
4.4.4. Análisis técnico.....	135
4.4.5. Escenas clave para la construcción del personaje del artista- genio en <i>El loco del pelo rojo</i>	141
4.4.6. Diálogos clave para la construcción del personaje del artista- genio en <i>El loco del pelo rojo</i>	146
4.4.7. Características del personaje-protagonista.....	149
4.4.7.1. Descripción física del artista-protagonista en <i>El loco del pelo rojo</i> (Vincent Van Gogh).....	149
4.4.7.2. Características morales del artista.....	150
4.4.7.3. Rasgos estéticos del artista.....	150
4.4.7.4. Aportación artística.....	151
4.4.8. Reflexiones sobre la construcción del estereotipo del artista- genio en <i>El loco del pelo rojo</i>	152
Capítulo 5. La figura del artista-genio en una película del cine independiente a Hollywood.....	155
5. La figura del artista-genio en <i>Shine</i>	158
5.1. Ficha técnica.....	158

5.2. Sinopsis.....	163
5.3. Argumento.....	163
5.4. Análisis técnico.....	165
5.5. Escenas clave para la construcción del personaje del artista- genio en <i>Shine</i>	170
5.6. Diálogos clave para la construcción del personaje del artista- genio en <i>Shine</i>	172
5.7. Características del personaje-protagonista.....	176
5.7.1. Descripción física del artista-protagonista en <i>Shine</i> (David Helfgott).....	176
5.7.2. Características morales del artista.....	176
5.7.3. Rasgos estéticos del artista.....	177
5.7.4. Aportación artística.....	177
5.8. Reflexiones sobre la construcción del estereotipo del artista- genio en <i>Shine</i>	178
Conclusiones.....	181
Bibliografía y Hemerografía.....	190

INTRODUCCIÓN

El cine es un lugar privilegiado para comunicar nuevas formas de orden social y la circulación de las ideas se va potenciando con él. El imaginario colectivo, que coadyuva a construir y al que pertenece, permite que cada sistema institucional y sus redes simbólicas funcionen de manera adecuada y al mismo tiempo define a cada etapa histórica. Dice Cornelius Castoriadis (y también lo veremos con más detenimiento en el capítulo uno) que “una determinada organización de la economía, tal sistema de derecho, un poder instituido, una religión, existen solamente como sistemas simbólicos sancionados”.¹

Esto quiere decir que el imaginario colectivo avala un sistema, ya sea económico o cultural, con base en símbolos que son usados o impuestos para legitimar ciertas ideas, en el caso que nos ocupa, sobre el arte. En cuanto al cine, la figura del artista que imaginamos como válida en la actualidad proviene claramente de Hollywood y se trata sin duda de una figura retomada del Romanticismo² histórico europeo.

El cine, que está hecho de imágenes, símbolos, palabras y sonidos, se convirtió desde sus orígenes en un instrumento eficaz para impulsar el posicionamiento del imaginario colectivo reinante dentro la sociedad al institucionalizarse como medio cultural de masas. La industria del cine en Hollywood utilizó a este medio para potenciar los modos de comportamiento que favorecían el desarrollo de una sociedad de consumo y para difundir el modelo de vida estadounidense alrededor del mundo.

¹ Castoriadis, Cornelius. “La institución imaginaria de la sociedad” en *El imaginario social*. Montevideo: Altamira, 1993. P. 38.

² En el presente trabajo de investigación se escribirá Romanticismo con altas para hacer referencia al movimiento filosófico-cultural que se desarrolló principalmente en Europa a finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del siglo XIX.

Francisco A. Gomezjara y Delia Selene de Dios consideran que el cine es medio de comunicación, arte y evasión al mismo tiempo, y no sólo eso sino “el creador más formidable de historias, héroes, mitos, estrellas, valores y deseos... De tal modo que el cine viene a ser el mejor testimonio de la sociedad actual... El cine actúa como expresión de la cultura por una parte, y por la otra, como generador y transmisor de la misma”,³ como lo señalan en el libro *Sociología del cine*.

De este modo, el cine contribuyó de una forma importante a la creación del individuo social mediante la difusión de ciertos estereotipos que cumplían con un determinado rol, entre ellos, la figura social del artista, como se afirmó líneas arriba.

Haciendo referencia a Walter Lippmann y su definición de estereotipo en su libro *La opinión pública*, reeditado en 1985, el concepto debe entenderse como “los cuadros que existen en la mente del individuo y que le proveen de marcas de referencia ya elaboradas para interpretar eventos o cosas de los que solamente en parte se haya informado”.⁴

En ese sentido, el cine ha propuesto una cantidad enorme de estereotipos que difícilmente cambian. Sin embargo, el estereotipo no es tan inflexible porque debe seguir modificándose conforme la sociedad evoluciona, ya que es “un molde o modelo que existe en función del hombre, de la interpretación que él mismo proporciona de la realidad”.⁵

De esa manera, el estereotipo sería sólo una interpretación estrictamente temporal, correspondiente a un momento determinado de la historia en la que con base en pequeños fragmentos de información la sociedad se forma una idea de lo que es en sí un concepto abstracto.

Sobre ese tema, Eckhard Neumann asegura en *Mitos de artista* que el estereotipo no supone ningún peligro para el orden establecido, al contrario, al ser exigido por

³ Gomezjara, Francisco y De Dios, Delia Selene. *Sociología del cine*. México: Septentas, 1980. Pp 12, 13, 16.

⁴ Lippmann, Walter. *La opinión pública*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. P. 12.

⁵ *Ibid.* P. 15.

la propia sociedad se convierte en un convencionalismo sin ningún tipo de poder contestatario, revolucionario o de cuestionamiento del orden social.

Así, podría definirse a esta tesis como el estudio del papel del cine en la creación de la figura del artista en tanto estereotipo dentro del imaginario social a partir de la industria cinematográfica hollywoodense contemporánea, y de un caso particular, el de una película del cine independiente.

Ahora, ¿por qué analizar la figura del artista dentro del discurso cinematográfico?

Considero que el arte es un elemento esencial para la definición y construcción de la identidad de una sociedad. Por consiguiente, la anterior apreciación dota a la figura del artista (entendido como quien produce el arte) de una importancia social suficiente para ser estudiada dentro del discurso cinematográfico.

La idea de la presente tesis es determinar en qué medida el cine participa en la creación o perpetuación de dicha figura, dado que este medio es uno de los mayores negocios en las representaciones artísticas y culturales a nivel mundial. Como lo explica John B. Thompson en su libro *Ideología y cultura moderna*, las grandes cantidades de dinero que se invierten en una película así lo evidencian pues se trata en gran medida de obtener la mayor utilidad posible. Para el teórico, el término de "industria cultural" define la forma en la que el cine-espectáculo se ha organizado desde el principio de los tiempos, la forma en la que se produce una película en poco difiere de cualquier otro bien de consumo hecho en serie.

Por otro lado, el rol del artista tiene límites teóricos precisos que permiten abarcarlo en el presente trabajo de investigación. Con esto nos referimos a la figura del artista en sí mismo. De acuerdo al teórico e historiador del arte, Larry Shiner:

Las cualidades ideales que se requerían de un artesano/artista en el viejo sistema eran una combinación del genio y la regla, la inspiración y la facilidad, la innovación y la imitación, la libertad y el servicio. Estas cualidades fueron finalmente descompuestas a lo largo del siglo XVIII. A medida que esto

sucedía, todos los “atributos poéticos” -la imaginación, la inspiración, la libertad y el genio- quedaron adscritos al artista y todos los atributos “mecánicos” -la destreza, las reglas, la imitación y el servicio- pasaron al artesano.⁶

De esa manera, podemos ver que la figura del artista poco antes del Romanticismo se perfilaba ya como representación del hombre que buscaba la imaginación y la inspiración por encima del bien común. Al ponderarse la idea de individualidad, subjetividad, trascendencia y sublimación en el Romanticismo, dicha figura se exacerbó hacia la idea de genio como sinónimo de artista.

Lo que proponemos es que dicha imagen de genio que busca la inspiración en una conexión con el cosmos, de individualidad subjetiva, de arrebatado creativo y de libertad absoluta, es una figura que sin explicar su origen profundamente filosófico y político es estereotipada y perpetuada por el cine contemporáneo de mayor penetración en el imaginario colectivo: el hollywoodense.

Para no dejar la idea ambigua, el origen filosófico y político del Romanticismo debe entenderse como una reacción violenta en contra de la Ilustración. El Romanticismo es la defensa del humanismo profundo y radical frente a los límites de la razón. Fue una lucha ideológica por darle cabida al espacio interior, a las emociones y al sentimiento. El Romanticismo es un movimiento cultural originado en Alemania a finales del siglo XVIII que después se extendió por toda Europa a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. Fue, como ya dijimos, una reacción revolucionaria contra el racionalismo de la Ilustración y su expresión estética, el Neoclasicismo. La Ilustración también es llamada el Siglo de las Luces o la Era de la Razón y fue un movimiento intelectual especialmente desarrollado en Francia e Inglaterra a finales del siglo XVII y hasta el inicio de la Revolución Francesa. Trató de establecer una filosofía basada en el absolutismo del conocimiento. Así, el Romanticismo es una reacción contra el espíritu racional y crítico de la Ilustración. Favorece el liberalismo frente al despotismo ilustrado; la originalidad; la

⁶ Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004. P. 164.

creatividad; la obra imperfecta e inacabada y abierta frente a la obra perfecta, concluida y cerrada; el subjetivismo y el individualismo absolutos. Políticamente, también hubo un cambio importante durante esta época para los artistas, quienes dejaron de depender del sistema de patronazgo para ganar su derecho a la independencia y a la libertad. Como se podrá ver en el capítulo cuatro, Beethoven fue el primer músico capaz de mantener su independencia. Incluso “sorprende, además, que Beethoven emplease explícitamente la idea del artista como ‘genio incomprendido’ para justificar su demanda de independencia”.⁷

Así, la hipótesis de este trabajo radica en que el actual discurso cinematográfico hollywoodense difunde y posiciona a la figura del artista en la sociedad mediante la idea estereotipada de que el arte es una actividad extraordinaria que sólo puede ser realizada por un hombre extraordinario, es decir, un genio.

Si bien, el culto a la personalidad en el arte, a lo individual y original del artista fue desarrollándose en nuestra sociedad desde el Romanticismo, esa idea de no convencionalidad, de lo diferente en el artista, llega así hasta nuestros días.

La tendencia popular reforzada por el actual discurso cinematográfico consiste en dramatizar, en dotar de un aura especial a la figura del artista, es decir, lo muestra como si estuviera exaltado y alejado de la norma, llegando incluso a la situación (característica del siglo XIX pero todavía presente) de que el mismo público demande lo especial.

En los filmes que se analizarán en la presente tesis puede verse, aunque en diferentes grados y características, que lo que le importa al cine hollywoodense es mostrar una idea estereotipada del artista-genio, basada en características de conducta que marquen una diferencia con respecto a quienes los rodean, sean otros artistas o la sociedad en general.

⁷ *Ibid.* Pp. 163-164.

Incluso, se explota la idea decimonónica de que la vida del artista se centra en el sufrimiento, la incompreensión, la locura o la dependencia de la inspiración divina. El sufrimiento se muestra incluso como pago a la trascendencia.

La explicación implícita en el actual discurso cinematográfico es que la enfermedad corporal, la pobreza, la indigencia y la existencia marginal son virtudes para el genio.

El cine no muestra que los genios artísticos en sus diferentes disciplinas establecieron como prioridad un diálogo con su tradición artística y que su trascendencia tenía que ver con superar los límites de su arte.

El estereotipo del artista en el cine hollywoodense contemporáneo poco muestra este aspecto profundo del arte y aún menos las características técnicas de las disciplinas que estos “genios” intentarían superar.

El espectáculo hollywoodense se centra más bien en mostrar lo exaltado y alejado de la norma que está el artista-genio en cuestión.

Esta idea-estereotipo del artista romántico, difundida y reforzada por el cine hollywoodense contemporáneo, proyecta lo irracional por encima de lo intelectual.

Es decir, se ocupa de mostrar la excentricidad y locura como características innatas del artista sin presentar el dominio sobre la parte técnica que tiene de su obra, como sí lo marca Hegel en su definición de “genio” que veremos en el capítulo tres.

En el estereotipo del artista-genio que el cine hollywoodense difunde se valora la inspiración externa (la idea de que el artista es un simple receptáculo de lo Absoluto) por encima de la destreza artística adquirida con el aprendizaje y la técnica. Se desecha la idea de que el conocimiento es necesario e imprescindible para el desarrollo del talento artístico. Dicho estereotipo oculta que sin la técnica, la genialidad no existe o por lo menos, no es productiva.

Así, con base en todo lo dicho anteriormente, en la presente tesis se hará un comparativo de cuatro películas hollywoodenses contemporáneas, en las que se

analizará cómo está representada la idea-estereotipo del artista romántico, teniendo como base la hipótesis de que la personalidad no convencional, incluso exaltada y fuera de la norma llega hasta nuestros días.

En los filmes se analizará cómo aún se muestra la idea de que en la vida del artista está presente el sufrimiento, la incompreensión, la indigencia, la locura o la inspiración divina y cómo el cine no muestra el diálogo del artista con cada una de las tradiciones artísticas de su respectiva disciplina ni la destreza adquirida mediante el aprendizaje y la técnica.

Las películas que se analizarán son:

1. *El Cisne Negro* del director Darren Aronofsky. (Estados Unidos, 2010). El título original en inglés fue *The Black Swan*.
2. *Modigliani* del director Mick Davis. (Estados Unidos, Reino Unido, Alemania, Rumania, Francia, Italia, 2004). El título original fue el mismo, *Modigliani*.
3. *Copiando a Beethoven* de la directora Agnieszka Holland. (Estados Unidos y Alemania, 2006). El título original en inglés fue *Copying Beethoven*.
4. *El loco del pelo rojo* del director Vincente Minnelli. (Estados Unidos, 1956).⁸

Se establecerá un comparativo temático y de análisis cinematográfico sobre el tratamiento de la figura del artista entre las cuatro películas hollywoodenses de nuestro *corpus* y otra más, incluida a manera de apéndice, producida por el sistema de cine independiente, es decir, el cine que no cuenta en su producción o distribución con capital de ninguna de las actuales siete empresas “mayores” (*majors*) de Hollywood (Disney, Warner Bros. Inc., MGM-UA, Sony Pictures, Paramount, Universal y 20th Century Fox), que se mantiene al margen de los

⁸ El título original de la cinta es *Lust for life*. En México, el lanzamiento fue el 16 de enero de 1957 bajo el nombre de *Sed de vivir*, sin embargo, en este trabajo se utilizará el título que recibió en España, *El loco del pelo rojo*, debido a que este título condiciona su recepción, ilustrando mejor la hipótesis que plantea esta tesis.

circuitos comerciales, y en Estados Unidos, aquellas que no han sido producidas con personal afiliado a los sindicatos del gremio.⁹ Esa película es:

1. *Shine* del director Scott Hicks. (Australia, 1996). En español también se usó el título de *Claroscuro*, pero en este trabajo se utilizará *Shine*.

En total, se analizarán cinco filmes para contrastar la hipótesis antes planteada. Para ello, se tomará en cuenta el lenguaje cinematográfico (montaje, sonido, cuadro, efectos especiales, vestuario, ambientación, escenografía, narrativa, etcétera) que permita seleccionar secuencias que muestren cómo se plasma la idea del artista romántico en el cine hollywoodense contemporáneo.

La presente tesis estudiará de manera puntual en el capítulo uno las diferencias entre arquetipo y estereotipo. Además, abundará en la forma en la que el cine crea y masifica estereotipos para estandarizar sistemas culturales hegemónicos.

Asimismo, en el capítulo dos, se abundará en cómo Hollywood ha establecido su supremacía en el imaginario cultural de Occidente. No se dejará de lado revisar la teoría acerca del lenguaje cinematográfico, el poder discursivo del cine y sus elementos técnicos, narrativos, discursivos, conceptuales, etcétera. De esta manera, se abordará la forma en la que el cine hace uso de un lenguaje cinematográfico efectivo para proyectar la imagen del artista.

En el capítulo tres de este trabajo se hará una investigación bibliográfica sobre el concepto filosófico e histórico del artista. De forma especial, se estudiará el concepto de artista en el Romanticismo, su origen filosófico, su desarrollo histórico y su reducción a estereotipo por parte del cine contemporáneo. Se recurrirá a ensayos, textos y estudios de diversos filósofos, historiadores y autores que han reflexionado sobre el tema estableciendo posturas distintas.

⁹ Para abundar en el concepto de "cine independiente" se recomienda consultar: Sánchez Alarcón, I., y M. J. Ruiz Muñoz, "Definición y concepto del cine independiente: Una perspectiva comparativa entre el caso español y otras cinematografías", XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine, 2006.

Asimismo, en los capítulos cuatro y cinco se revisará la forma en que Hollywood (y en contraste el cine independiente) usa el recurso del estereotipo para masificar, impulsar o en su caso modificar la figura del artista romántico en el imaginario colectivo. Para ello se proporcionará una ficha técnica de cada película, un análisis técnico de los personajes, maquillaje, vestuario, fotografía, iluminación, tomas fijas o en movimiento, efectos especiales, edición de la narración, sonido, locaciones, una sinopsis y argumento, características físicas, morales y emocionales de los personajes protagónicos, así como sus discursos y aportaciones estéticas, además, se seleccionarán diálogos, escenas y situaciones claves para mostrar cómo el cine continúa insertando en el imaginario colectivo de la sociedad contemporánea el estereotipo del artista romántico como el único válido y característico incluso del artista moderno.

CAPÍTULO 1

EL CINE Y LA MASIFICACIÓN DE LA CULTURA

1.1. Imaginario colectivo o social: mito, arquetipo y estereotipo

“El imaginario social está compuesto de relaciones de imágenes que actúan como memoria afectivo-social de una cultura, un substrato ideológico mantenido por la comunidad. Se trata de una producción colectiva, ya que es el depositario de la memoria que la familia y los grupos recogen de sus contactos con el cotidiano”.¹⁰

Dênis de Moraes explica en su artículo “Hegemonía cultural y comunicación en el imaginario social contemporáneo” el concepto que Bronislaw Baczko desarrolló sobre la imaginación social. Para Baczko, las sociedades esbozan sus identidades y objetivos y organizan su pasado, presente y futuro gracias al imaginario colectivo, ya que se trata de un lugar estratégico en el que se manifiestan los mecanismos de control de la vida colectiva. Así, el imaginario social se expresa por ideologías, utopías, símbolos, alegorías, rituales y mitos de una sociedad. Estos elementos plasman visiones de mundo y modelan conductas y estilos de vida para preservar el orden vigente o introducir cambios. La imaginación social según Bronislaw Baczko, “además de ser un factor regulador y estabilizador, también es la facultad que permite que los modos de sociabilidad existentes no sean considerados definitivos y como los únicos posibles, y que puedan ser concebidos otros modelos y otras fórmulas”.¹¹

¹⁰ De Moraes, Dênis. “Hegemonía Cultural y Comunicación en el Imaginario Social Contemporáneo”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Número 35. Madrid, 2007. S/p.

¹¹ *Idem*.

En 1960, Édgar Morín usó el término “imaginario colectivo” para referirse al conjunto de mitos y símbolos que funcionan como parte de la “mente” social colectiva, o bien del “inconsciente colectivo”, como lo describiría Carl Gustav Jung. De esta forma, se entiende que el imaginario colectivo se alimenta por varios elementos del entorno, como la familia, los valores socioeconómicos o la religión, pero, de acuerdo con Morín, en la época moderna son los medios de comunicación los que proponen, con alto nivel de penetración, los símbolos que integran las diferentes capas sociales. Así, dice Morín, el imaginario colectivo moderno radica en los productos de consumo y en las personalidades mediáticas. Para ello, explica que suelen desarrollarse arquetipos o temas universales (como el amor, el tiempo, la juventud o el héroe, por poner algunos ejemplos) que si bien forman parte de mitos ancestrales, hoy son presentados desde los medios de comunicación en formas que nos cohesionan como masas de individuos.

De esa manera, se deduce que al hablar de imaginario colectivo o imaginario social se ven relacionados conceptos que al conjuntarse permiten el funcionamiento de dicho imaginario. Es así que mitos, arquetipos y estereotipos se enlazan entre sí y nos permiten homogeneizar subjetivamente a la sociedad. Al respecto, la investigadora Ana María Fernández, señala:

La unidad de una sociedad en el plano de la subjetividad colectiva, se mantiene a través de la consolidación y reproducción de sus producciones de sentido (imaginario social); sentidos organizadores (mitos) que sustentan la institución de normas, valores y lenguaje, por los cuales una sociedad puede ser visualizada como una totalidad. Desde esta perspectiva, normas, valores y lenguaje no son sólo herramientas para hacer frente a las cosas, sino más bien son los instrumentos para hacer las cosas, en particular para hacer individuos; se alude así, a la construcción que, a partir de la materia prima humana, da forma a los individuos (producción de subjetividad) de una sociedad, a los hombres y mujeres en quienes se fraguan tanto las instituciones como sus mecanismos de perpetuación.¹²

¹² Fernández, Ana María. “De lo imaginario social a lo imaginario grupal” en *Tiempo histórico y campo grupal. Masas, grupos e instituciones*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1993. P. 69.

Por lo anterior se comprende que para que el imaginario social funcione, es necesaria la existencia tanto de instituciones como de una red simbólica. En este sentido, Cornelius Castoriadis señala en su libro *El imaginario social* que las instituciones sólo pueden existir en lo simbólico y son imposibles fuera de ello.

Por otro lado, gracias a la explicación que hace Castoriadis en su libro se puede comprender que si bien como individuos de una sociedad recibimos un imaginario ya establecido, llamado “imaginario instituido”, que opera gracias a ciertas instituciones y a ciertas estructuras simbólicas, también existe la posibilidad de que una sociedad se transforme a través de nuevas significaciones que le permitan modificar lo establecido, como también ya se mencionaba con Bronislaw Baczko. Esta posibilidad resulta indispensable para que la sociedad siga transformándose y desarrollándose y para que los individuos posean nuevas orientaciones sociales o culturales, lo que se llama “imaginario instituyente”.

En el caso concreto del cine es importante mencionar que este medio utiliza en buena medida el “imaginario instituido” para perpetuar determinados temas, pero también para replantear o proponer mitos que actualicen los anteriores.

El funcionamiento de lo “imaginario instituyente” resulta complejo, ya que al cuestionar a lo instituido se pone en peligro aquello que ha sido considerado como orientador del sentido y en ocasiones como régimen de verdad, es decir, se pone en peligro la eficacia simbólica de los mitos.

El funcionamiento de los mitos

Según la Real Academia de la Lengua Española, la palabra “mito” se define en su segunda acepción como la historia ficticia o personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal.

Para Cornelius Castoriadis, los mitos son concreciones de significados (cristalizadores, en sus palabras) que operan como organizadores de sentido en

las acciones, pensamientos y sentimientos de los hombres y mujeres, sin los cuales la sociedad no podría existir.

Para Antonio Paoli, el mito se remontaría a los orígenes del mundo o del significado y proyecta al ser humano más allá de su circunstancia. Para el académico, el mito trascendentaliza las relaciones, las dota de importancia y orienta el ánimo. En su artículo *La semiosis mitológica*, asegura:

El mito nos ofrece un campo cósmico y una larguísima duración en la que cobran sentido nuestros actos. La mitología tiende a mostrar el inicio y el fin del drama humano. El mito es un principio ordenador. Con base en él, los hombres y las mujeres fundamentan sus valores éticos y morales, definen causas y efectos, construyen taxonomías, orientan procesos sociales y psicosomáticos, le dan vida a sus tradiciones, educan a las nuevas generaciones, tienden a cohesionar a los grupos de los que forman parte, legitiman estructuras de poder, costumbres, divisiones, roles.¹³

Es así, que según Paoli, gracias al “imaginario instituyente” los mitos pueden resignificarse con el paso del tiempo, dando como resultado lo que en un futuro pueda ser considerado como un nuevo imaginario instituido.

No podría concebirse el funcionamiento del imaginario social si éste no estuviera plagado de mitos, mismos que ya se dijo, funcionan como orientadores de sentido en el accionar y pensar de los individuos que conforman a la sociedad. En otras palabras, el mito es un sistema que interpreta y elucida nuestras relaciones. El historiador Alfredo López Austin considera que el mito “es una síntesis de explicaciones que el hombre se da en su acción cotidiana sobre la sociedad y la naturaleza. Expone formas de ser que son paradigmáticas y esto lo hace guía para el descubrimiento y para la acción”.¹⁴

¹³ Paoli, Antonio. “La semiosis mitológica” en *Revista Tramas* 5. México: UNAM, 1998. P. 51.

¹⁴ López Austin, Alfredo. *Los mitos del tlacuache*. México: Alianza, 1992. P. 87.

El filósofo Mircea Eliade afirma que “la función magistral del mito es la de fijar los modelos ejemplares de todos los ritos y de todas las actividades humanas significativas: alimentación, educación, trabajo, sexualidad, etcétera”.¹⁵

En el aspecto orientador y dador de sentido, Antonio Paoli agrega que el mito “es una referencia ejemplar que usamos para darle sentido a la vida al vincularla con el principio y el fin del drama humano”.¹⁶

Para autores como Roland Barthes, el mito es antes que nada, un sistema de comunicación, un mensaje. Es por ello que si un grupo de individuos comparte una mitología que le sea común a todos sus integrantes, la comunicación entre ellos será más profunda, pues compartirán la orientación de sentido, de la que ya hemos hablado, que ese mito les proporciona. Eso, trasladado a nuestro tema de investigación, significa que la idea que el cine u otros medios masivos de comunicación propaguen del artista alimenta a un mito común.

Para Barthes, el mito “no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere”.¹⁷

Para él, contrario a lo que se piensa, el mito tiene fundamento histórico y no natural, su fundamento no le viene de la naturaleza. Debido a esto un mito puede cambiar o desaparecer, pasar de instituido a instituyente.

Se pueden concebir mitos muy antiguos, pero no hay mitos eternos, puesto que la historia humana es la que hace pasar lo real al estado de habla, sólo ella regula la vida y la muerte del lenguaje mítico. Lejana o no, la mitología sólo puede tener fundamento histórico, pues el mito es un habla elegida por la historia: no surge de la naturaleza.¹⁸

La transmisión generacional o histórica de los mitos está íntimamente ligada a los cambios que pueda sufrir la sociedad, porque “los símbolos dirigen y organizan los

¹⁵ Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor/Punto Omega, 1988. P.87.

¹⁶ Antonio, Paoli. *Op. Cit.* P. 51.

¹⁷ Barthes, Roland. *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1980. P. 99.

¹⁸ *Ibid.* P. 200.

pensamientos o nuestras referencias; y nuestras referencias organizan nuestra percepción de la realidad”,¹⁹ como lo indicó John Fiske, en su libro *Introducción al estudio de la comunicación*.

No hay que perder de vista que un símbolo es producto de una convención social, ya que un determinado símbolo puede ser planeado por un sector social como parte de su identidad.

Mito y arquetipo

En cuanto al imaginario social y a los mitos, existe otro aspecto importante para integrar ambos conceptos: el arquetipo. Los mitos pueden llegar a ser la representación de concepciones arquetípicas. Como ejemplo de esto, el cineasta Reyes Bercini señala en *Miradas en la oscuridad. El cine y la estética cambiante* que la humanidad siempre ha tenido una gran necesidad de encontrar el sentido de la vida en los mitos y en el cine, y que son los héroes los que mejor encarnan el anhelo que tiene el hombre por trascender y modificar su vida cotidiana. El investigador considera que las personas comunes y corrientes se ven obligadas a buscar en el cine esa otra parte que les ha sido arrebatada de acuerdo a su sentir. Para Bercini, el héroe es el concepto arquetípico más importante debido a que está dispuesto a servir y proteger a la sociedad sacrificando sus propios deseos y necesidades por el bien de otros.

Al respecto, para Carl Gustav Jung los arquetipos son los elementos que conforman el inconsciente colectivo, ya que “designan contenidos psíquicos no sometidos aún a elaboración consciente alguna”.²⁰ Por ello, se dice que son universales y que constituyen la base de toda representación individual, como bien podría ser el “héroe” que menciona Reyes Bercini.

Para entender de una manera más clara qué es un arquetipo hay que aclarar que aunque todo individuo posee un inconsciente personal que está íntimamente

¹⁹ Fiske, John. *Introducción al estudio de la comunicación*. Bogotá: Editorial Norma, 1982. P. 37.

²⁰ Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. México: Editorial Paidós, 1991. P. 11.

ligado a sus experiencias, el arquetipo tiene sus raíces en el inconsciente colectivo.

Con el propósito de ejemplificar lo anterior pensemos en el arquetipo “Madre”. En el inconsciente colectivo este arquetipo contiene en sí todas las características de la madre y sus implicaciones, es decir, alude a la madre única y universal; este arquetipo cuando es procesado conscientemente da como resultado varias representaciones que la idea de una madre pueda tener, ello debido a que cada concientización se elabora desde un contexto social, culturalmente distinto. Para una cultura africana, la figura de la madre estará ligada a la naturaleza. Para la cultura norteamericana, por ejemplo, al consumo de ciertos electrodomésticos.

Los arquetipos son representados a través de los estereotipos, los cuales responden a convenciones sociales no a ideas universales.

Haciendo referencia a Walter Lippmann y su definición de estereotipo en su libro *La opinión pública*, el concepto debe entenderse como “los cuadros que existen en la mente del individuo y que le proveen de marcas de referencia ya elaboradas para interpretar eventos o cosas de lo que solamente en parte se halla informado”²¹, como ya habíamos mencionado.

De esa manera, en la actualidad encontramos que el cine es uno de los medios que más transmite estereotipos, como en el caso de la figura del artista, cuyo estereotipo difundido por el cine hollywoodense hace referencia sólo a algunos elementos de su imagen que el Romanticismo produjo.

En resumen, el imaginario social, a través de mitos y estereotipos, une a la sociedad en lo subjetivo, es decir, la hace homogénea, lo que permite un funcionamiento adecuado sin importar la personalidad individual de quienes la conforman.

²¹ Lippmann, Walter. *La opinión pública*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. P. 12.

1.2. Definición de arquetipo y estereotipo

De acuerdo con la Real Academia de la Lengua Española:

1. **Arquetipo** en su primera acepción es el “modelo original y primario en un arte u otra cosa”; en su tercera acepción, se refiere a la “representación que se considera modelo de cualquier manifestación de la realidad” y en su cuarto significado, las “imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forma parte del inconsciente colectivo”.
2. **Estereotipo**, por su parte, es la “imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad”.

Hasta ahora, hemos utilizado los términos arquetipo y estereotipo, ¿pero realmente cuál es el papel de cada uno en la afirmación de que hoy en día la figura del artista-genio es un estereotipo impulsado desde la industria cinematográfica de Hollywood?

Empecemos por definir a un arquetipo como el modelo o ejemplo de ideas, o conocimientos abstractos de los que se derivan otros modelos más simples, como el estereotipo, que van a influir y moldear los pensamientos y actitudes de un individuo, de un grupo social y hasta de un sistema, constituyendo así un régimen de ideas aceptado por la mayoría como un patrón de cualidades o de conductas.

El “inconsciente colectivo” de Carl Gustav Jung que mencionamos “alude a los arquetipos como a los modelos de personalidad que se repiten desde tiempos antiguos, suponiendo una herencia que sirve para cohesionar a determinado grupo social”.²²

²² González Sánchez, José Félix. “El estereotipo como mecanismo de desintegración de la identidad nacional. El caso de mi gran boda griega” en *Fonseca, Journal of Communication*, N. 2. España: 2011. P. 13.

En el sentido de Jung, José Félix González Sánchez describe al arquetipo como “la única manifestación histórica que puede ser retenida por la memoria de la colectividad y que puede pasar a través del tiempo sin sufrir apenas cambios”.²³

De acuerdo a lo anterior, el arquetipo designa las representaciones o estados emocionales establecidos en el inconsciente con un valor casi mundial; así, la imagen arquetípica es colectiva, es un modelo, un patrón original y abstracto sobre el que se regulan los tipos habituales de la experiencia humana.

Por su parte, etimológicamente, estereotipo se deriva del griego estéreo (firme, sólido o fuerte) y tipo del latín *typus*. De esta manera, estereotipo designa a “los modelos de vida formalizados, opuestos al cambio y a la renovación que se mantienen a pesar de su posible incongruencia”.²⁴

El estereotipo se muestra como una imagen mental mucho más simplificada que el arquetipo y con pocos detalles acerca del concepto al que se refiere. “Este término se suele utilizar en un sentido negativo, pues se considera que los estereotipos limitan la creatividad, al ofrecer una visión muy superflua y sesgada de la realidad”.²⁵

Se puede decir que el estereotipo es la producción en serie de algún modelo, de un conjunto de ideas, o en nuestro caso, del conjunto de características que definen a la figura del artista sin objeto ni significación singular de gestos, particularidades, palabras, conductas e ideologías, pues éstas son siempre idénticas o muy parecidas, ya que se rigen por un mismo patrón: la exaltación de la subjetividad romántica del siglo XIX que veremos en el capítulo tres.

Como análisis final, se observa cómo la industria cultural, de la que forma parte el cine, se aprovecha del poder evocador que tiene el estereotipo en la sociedad para construir discursos de fácil identificación con el público.

²³ *Ibid.* P. 14.

²⁴ Morín, Edgar. *El espíritu del tiempo*. Madrid: Editorial Taurus, 1962. P. 129.

²⁵ González Sánchez, José Félix. *Op. Cit.* P. 13.

La industria cinematográfica, en especial la de Hollywood, utiliza este mecanismo narrativo para estereotipar la figura del artista restando importancia, o incluso negando sus particularidades y destacando sus similitudes más fáciles de digerir por un público amplio que las conservará en la memoria por un largo tiempo hasta que dejen de serles útiles.

1.3. Arquetipos y estereotipos en el cine

El cine, como ya se refirió, es un medio privilegiado para proponer nuevas representaciones culturales y sociales. En el libro *Sociología del cine* de Francisco A. Gomezjara y Delia Selene de Dios se considera que el cine es:

Arte y evasión al mismo tiempo, como también puede afirmarse que es el creador (o perpetuador) más formidable de héroes, mitos, valores y deseos... de tal modo que el cine es el mejor testimonio de la sociedad actual, debido a que el cine actúa como expresión de la cultura por una parte, y por la otra, como generador y transmisor de la misma...²⁶

Así, el cine extrae de la realidad formas típicas de comportamiento que al proyectarlas a un nivel masivo propone conductas alejadas ya del contexto original. En ese sentido, el cine masifica la cultura y para ello hace uso de los estereotipos, como ya se refirió también.

De esa manera, como dicen Gomezjara y Selene de Dios, “al cine se le suele definir como una fábrica de sueños, como realmente ocurre, pues la

²⁶ Gomezjara, Francisco y De Dios, Delia Selene. *Sociología del cine*. México: Septentas, 1980. Pp 12, 13, 16.

cinematografía se ha convertido en uno de los integrantes más significativos de la industria cultural de la evasión y el estereotipo”.²⁷

La estandarización de una forma de vestir o de comportarse es sólo una consecuencia del poder de expansión y distribución que tiene la cinematografía mundial. El gusto que se crea a partir de una estética o un cierto tipo de temas también es consecuencia de esta fuerza transnacional.

Asimismo, hay una resistencia natural al cambio radical de temas a abordar y en consecuencia, hay una repetición de temáticas. Aunque esquemáticamente, podríamos decir que lo que se repite son unidades de significados psicológicamente más profundas, como los arquetipos, que ya hemos explicado.

Al respecto, Édgar Morín explica:

Lo imaginario se encuentra según arquetipos: existen unos modelos patrones del espíritu que ordenan y clasifican los sueños, y especialmente los sueños racionalizados que vienen a ser los temas novelescos o míticos. Reglas, convencionalismos y géneros artísticos imponen a las obras culturales su estructura exterior, mientras que situaciones-tipo y personajes-tipo le proporcionan su estructura interna. La industria cultural persigue esa demostración a su manera: estandarizando los grandes temas novelescos y reduciendo los prototipos y estereotipos a meros clichés. Fabrica novelas sentimentales (películas) en cadena a partir de ciertos modelos que han llegado a ser totalmente conscientes y racionalizados...²⁸

En ese sentido, y parafraseando a Walter Lippmann, el cine ha puesto una cantidad enorme de referencias preconcebidas que difícilmente cambian para que miles de personas interpreten cosas de lo que sólo en parte se han informado. A esto se refería Cornelius Castoriadis con “imaginario instituido”. Sin embargo, y como ya se dijo, el estereotipo no es tan inflexible, porque debe seguir modificándose conforme la sociedad cambia, ya que es “un molde o modelo que existe en función del hombre, de la interpretación que él mismo proporciona de la

²⁷ *Ibid.* P. 30.

²⁸ Morín, Edgar. *Op. Cit.* P. 20.

realidad”.²⁹ Es sólo una interpretación estrictamente temporal, correspondiente a un momento determinado de la historia en la que con base a pequeños fragmentos de información la sociedad se forma una “idea” de lo que es en sí un concepto abstracto, en su versión más sencilla y reducida.

Gerard Lennen explica este concepto de manera aún más sencilla:

Para el adicto al cine, los negros son flojos, inmorales, de corazón alegre, que inician el baile con cualquier motivo y que están prontos a romper en cantos espirituales bajo la tormenta más fuerte. Jim Crow (Jim, el Cuervo) es el símbolo del negro norteamericano acuñado por los blancos, y representa precisamente al negro como los racistas aman figurárselo: cobarde, vago, embustero, ruidoso, inferior por cualidades físicas, intelectuales y morales... Los italianos aparecen como una especie singularmente original, que pueden ser infantilmente alegres o totalmente brutales; sus aptitudes, tal vez debido a algún proceso antropológico, están limitadas al crimen o bien a la cocina. Los suecos indudablemente son seres lentos dedicados principalmente al mar. Y así otras supuestas características innatas. En realidad son estigmas para justificar la represión y la injusticia.³⁰

Como podemos observar, el estereotipo es una reconstrucción limitada de la realidad. Los autores de *Sociología del cine* explican en ese sentido la relación entre arquetipo y estereotipo “Arquetipo viene a ser el modelo original o primer molde en que se fabrica una figura u otra cosa... Arquetipo existe antes del hombre: es el deber ser. Estereotipo en cambio es su producto: cómo es o cómo se cree que es... (el estereotipo entonces) resulta una manera peculiar de entender al mundo”.³¹

En otras palabras, los estereotipos son imágenes simples y reduccionistas de una realidad que en la mente popular se convierten en modelos de interpretación o de acción, como señalan Gomezjara y Selene de Dios.

²⁹ Lippmann, Walter. *Op. Cit.* P. 15.

³⁰ Lenne, Gerard. *El cine fantástico y sus mitologías*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970. P. 133.

³¹ Gomezjara, Francisco y De Dios, Delia Selene. *Op. Cit.* P. 129

Así, el cine que usa estereotipos se convierte en un efectivo organizador de sentido.

He ahí la importancia del cine como institución cultural. Su poder de masificación puede llevar a inducir a una gran cantidad de personas al punto de vista de unas cuantas, es decir, de quien ha propuesto estereotipos como reducción al máximo del arquetipo. Así lo considera también Gerard Lenne, en su libro *El cine fantástico y sus mitologías* cuando señala que el cine, como agente de comunicación, masiva “ha adquirido una importancia mucho mayor que cualquiera de las artes gráficas debido principalmente a la superioridad de las formas pictóricas en movimiento sobre las impresas en la conformación de las ideas de los individuos...”³²

El cine al abordar arquetipos –actualizándolos o no- colabora a implantar un orden de sentido en la sociedad en la que transmite su mensaje o producto. Más claro aún, el cine es uno de los ordenadores de sentido de los diversos temas que preocupan al ser humano. Al ponderar unos sobre los otros o al darles un planteamiento en especial, influyen en la cultura y en la sociedad en la que se está transmitiendo el filme. Gomezjara y Selene de Dios son muy incisivos al respecto:

Se ha dicho que los filmes generalmente tienen éxito porque solucionan algunas de las necesidades más profundas del hombre... Es decir, el cine colabora en la búsqueda constante del hombre por su ubicación en un mundo conflictivo... En la medida en que las películas tratan algún problema sobre las relaciones humanas y la manera en que se plantean las situaciones a esos problemas en la cinta, afectan el modo de pensar y de conducirse de las personas al respecto de sus propios problemas. Al salir del cine generalmente hay algo que ha cambiado en nosotros, la mayor parte de las veces en forma imperceptible, algo nuevo se ha añadido o transformado en la idea que teníamos del mundo... el cine traduce las diversas tendencias de una sociedad que no deja de transformarse...³³

³² Lenne, Gerard. *Op. Cit.* P. 131.

³³ Gomezjara, Francisco y De Dios, Delia Selene. *Op. Cit.* P. 63.

El nuevo sentido de comprensión que se deriva de la experiencia de ver una película es un elemento de responsabilidad de esta institución social, toda vez que es un medio masivo de cultura. Por ello, el manejo que hace de un tema arquetípico y el tratamiento reduccionista que le da, a través de los estereotipos, lo convierte en un medio transformador o continuador de la cultura masiva.

Así, el cine, en tanto medio cultural de masas, tiene la posibilidad de hacer uso del imaginario instituido o configurar un imaginario instituyente.

CAPÍTULO 2

LA INFLUENCIA CULTURAL DEL CINE

2.1. El cine y su poder simbólico

Símbolo es “el elemento u objeto material que, por convención o asociación, se considera representativo de una entidad, de una idea, de una cierta condición, etcétera, por ejemplo, la bandera es símbolo de la patria, la paloma es el símbolo de la paz”, de acuerdo con la primera acepción de la Real Academia de la Lengua Española (RAE).

Esta misma institución dice, en su segunda acepción, que símbolo es la “forma expresiva que introduce en las artes figuraciones representativas de valores y conceptos, y que a partir de la corriente simbolista, a fines del siglo XIX, y en las escuelas poéticas o artísticas posteriores, utiliza la sugerencia o la asociación subliminal de las palabras o signos para producir emociones conscientes”.

Por simbolismo encontramos que la RAE define “sistema de símbolos con que se representan creencias, conceptos o sucesos”, en su primera acepción, y en la segunda: “corriente poética y, en general, artística, aparecida en Francia a fines del siglo XIX, que tiende a eludir los nombres de los objetos y sentimientos y prefiere sugerir o evocar estos por medio de imágenes”.

Al respecto, John B. Thompson en su libro *Ideología y cultura moderna* afirma que las formas simbólicas son construcciones significativas que requieren una interpretación, ya que son acciones, expresiones lingüísticas, gestos, obras de arte, etcétera.

Así, la producción y difusión institucionalizadas de bienes o conceptos simbólicos son la principal característica de la comunicación de masas y de los medios de comunicación masivos como el cine, pues permiten que las formas simbólicas se transmitan a públicos extensos y dispersos en el tiempo y en el espacio, contribuyendo a posicionar ciertas ideologías en las sociedades modernas.

De acuerdo con John B. Thompson los aspectos de la comunicación masiva son:

- 1) La producción y transmisión o difusión de las formas simbólicas, es decir, el proceso de producir las formas simbólicas y de transmitir las o distribuir las por vía de canales de difusión selectiva. Estos procesos se sitúan dentro de circunstancias socio-históricas específicas y casi siempre implican arreglos institucionales particulares.³⁴
- 2) Construcción del mensaje de medios. Cuando nos concentramos en este aspecto damos prioridad a lo que he llamado análisis formal o discursivo; es decir, analizamos el mensaje de los medios como una construcción simbólica compleja que presenta una estructura articulada, por ejemplo, la yuxtaposición de palabras e imágenes, ángulos, colores, secuencias de las imágenes, sintaxis, estilo, tono del lenguaje, estructura de la narración, argumento, narraciones retrospectivas.³⁵

Ante esto, la recepción y apropiación que hace la sociedad de los mensajes que emiten los medios masivos, como el cine, es esencial porque considera las condiciones socio-históricas en las cuales los individuos reciben esos mensajes, los entienden y los incorporan a su vida.

³⁴ Thompson, John B. *Ideología y Cultura Moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993. P. 334.

³⁵ *Ibid.* P. 335.

2.2. Consolidación del cine hollywoodense

“En el periodo que va de 1913 a 1993, la industria estadounidense produjo más de veinticinco mil largometrajes (en esto sólo superada por otro país: la India); es decir, en un periodo de ochenta años se produjeron en Estados Unidos más de trescientas películas al año”.³⁶

Enrique Sánchez en su artículo “Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural” nos explica que por la manera en que evolucionó en Hollywood, la industria fílmica logró constituirse en la base del sector audiovisual estadounidense que después progresó alrededor de la televisión y que hoy converge hacia la digitalización. Toda una cultura popular mundial surgió en torno a la cinematografía hollywoodense, que a lo largo del tiempo ha incluido música, formas de vestido, de comportamiento, comidas y bebidas, deportes y otras actividades de recreación y de entretenimiento.

Todo este paquete cultural se ha considerado desde su nacimiento y hasta la fecha como síntoma de modernidad y de la globalización cultural, por la gran importancia que tiene el sector cinematográfico para la economía estadounidense (sexto lugar en las exportaciones del sector servicios³⁷). Hoy, “las películas estadounidenses se exhiben en más de 150 países en todo el mundo y los programas televisivos se transmiten en más de 125 mercados internacionales”.³⁸

Ninguna empresa extranjera ha podido igualar el aparato de distribución y mercadeo de las actuales siete empresas “mayores” (*majors*) con base en Estados Unidos: Disney, Warner Bros. Inc., MGM-UA, Sony Pictures, Paramount, Universal y 20th Century Fox. “Hoy ninguna compañía del entretenimiento basada fuera de Estados Unidos es capaz de distribuir una película en todas las naciones de

³⁶ Patán, Federico. *El cine norteamericano*. México: Instituto Mora, 1994. P. 234.

³⁷ Sánchez Ruiz, Enrique E. “Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural”. No. 28. *Revista Universidad de Guadalajara*, México, 2003. P. 11.

³⁸ *Ibid.* P. 13.

Europa, de acuerdo con el inglés David Puttnam, antiguo jefe de Columbia Pictures, propiedad de Sony”.³⁹

La influencia del cine hollywoodense en el mundo se debe pensar como un producto histórico complejo y multifactorial. Esto significa que no hay un sólo factor que explique el predominio global de los productos audiovisuales estadounidenses, sino que en diferentes momentos se puede apuntar a unos o a otros aspectos, de los varios que han contribuido a tal supremacía.

Por ejemplo, menciona Enrique Sánchez en su artículo “Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural”:

Creemos que tiene razón el sociólogo estadounidense Todd Gitlin cuando afirma que el éxito de la cinematografía hollywoodense y de toda la “cultura pop” norteamericana que gira alrededor de ella, se debe a su “valor de entretenimiento”... También tienen algo de razón quienes atribuyen a factores económicos —de mercado— el crecimiento, desarrollo y hegemonía de la industria cultural estadounidense.⁴⁰

Ante esto, se concluye que la posición global simbólica predominante que ocupa la industria cinematográfica de Estados Unidos se logró, históricamente, con la ayuda de factores políticos como las dos guerras mundiales que destruyeron las cinematografías competidoras en Europa.

La segunda década del siglo XX, que incluyó el periodo de la guerra 1914-1918, significó la expansión del cine estadounidense hacia su actual influencia con el decidido apoyo de su gobierno.

De hecho, la participación de Estados Unidos en la guerra representó una fuerte alianza entre el gobierno y la industria cinematográfica, que adoptó un “patriotismo pragmático”, y que aseguró altas ganancias a sus empresarios.

³⁹ Sánchez Ruiz, Enrique E. *Op. Cit.* P. 14.

⁴⁰ *Ibid.* Pp. 15-16.

Según Enrique Sánchez, está documentada la colaboración que recibió el gobierno estadounidense en sus esfuerzos propagandísticos, por parte de la *National Association of the Motion Picture Industry*, incluyendo el contenido propagandístico de muchas de las películas de la época.

En definitiva, el cine, que fue inventado como un aparato mecánico para servir más a la ciencia que al entretenimiento, rápidamente invirtió su función y entró al siglo XX impactando en todos los campos del arte. Para el investigador Reyes Bercini:

Toda nueva técnica conlleva un cambio en la estética, y de esto fue consciente desde sus inicios el séptimo arte. Previendo el potencial económico de aquel aparato de feria, los magnates se dieron cuenta de que se tenía que invertir en un espectáculo nuevo que les empezaba a rendir ganancias: el cine se había convertido en una manera de soñar para el espectador común y corriente que dejaba de lado los folletines de la época para solazarse con paisajes y personas de otros ámbitos; ya no se conformaban con la imaginación personal, deseaban ver. La pantalla fascinaba con su capacidad hipnótica, que en algunas ocasiones resultaba abrumadora.⁴¹

Los géneros y el lenguaje cinematográficos formaron también parte fundamental del poder simbólico del cine. Los recursos estéticos, interpretativos y expresivos crearon desde el principio sus públicos. La gente aprendió a entretenerse con estos protocolos de producción de sentido, es decir, con los símbolos cinematográficos hollywoodenses.

⁴¹ Reyes, Bercini. *Op. Cit.* P. 11.

2.3. El lenguaje cinematográfico

Como cualquiera de las expresiones artísticas, el cine cuenta con un lenguaje que le es propio y que forma parte de lo que se ha denominado con el nombre de “estética del cine”. El lenguaje cinematográfico forma parte de esta industria y no podría entenderse sin la presencia de los conceptos teóricos que finalmente son los que llevan a la creación de verdaderas obras artísticas.

Desde el surgimiento del cine, los teóricos se han esforzado por diferenciar el lenguaje cinematográfico de otro tipo de comunicación de masas. En tanto el cine tiene “procedimientos de expresión fílmica”, el cine tiene un lenguaje.

En sí mismo, el cine basa su mayor significación en las imágenes y en la universalidad de éstas. En este sentido podemos entender que además de la utilización de figuras arquetípicas, el cine es el medio ideal para la representación de mitos.

En el libro *Estética del cine*, Jacques Aumont menciona que el carácter esencial del lenguaje cinematográfico es su universalidad ya que permite evitar “el obstáculo de la diversidad de lenguas nacionales. Esta música de la luz no necesita traducción, se comprende por todos y permite encontrar una especie de estado ‘natural’ del lenguaje, anterior a lo arbitrario de las lenguas”.⁴²

En la gramática del cine radica su lenguaje. Tal emplazamiento de la cámara o tal uso de los planos son sus herramientas para transmitir sus contenidos. Una de sus mayores herramientas es el *montaje*, concepto desarrollado desde un principio por Sergei Eisenstein, descrito por los autores del libro *Estética del cine* de la siguiente manera: “Por el enlace de fragmentos separados, el realizador construye un espacio fílmico ideal, totalmente de su creación. Une y suelda los elementos

⁴² Aumont, Bergala, *et al.* “El cine no narrativo: dificultades de una frontera”. *Estética del cine*. Barcelona: Paidós, 1985. P.160.

separados que ha filmado en diferentes puntos del espacio real, de forma que crea un espacio fílmico”.⁴³

Por su parte, el húngaro Béla Balázs enuncia cuatro principios que caracterizan al lenguaje cinematográfico. El primero de ellos es la distancia variable entre el espectador y la escena representada, de ahí una dimensión variable de la escena que tiene lugar en el cuadro y la composición de la imagen. En la idea del montaje la imagen total de la película se subdivide en una serie de planos. Finalmente, la operación del montaje asegura la inserción de los planos de detalle en una serie ordenada en la que no sólo se suceden escenas enteras, sino también tomas de los detalles más pequeños de una misma escena. La escena en su conjunto parece yuxtaponerse en el tiempo a los elementos de un mosaico temporal.

El francés Jean Mitry en su libro *Estética y psicología del cine* amplía las bases del lenguaje cinematográfico al afirmar que un medio de expresión como el cine “susceptible de organizar, construir y comunicar pensamientos que pueden desarrollar ideas que se modifican, se forman y se transforman, se convierte en un lenguaje, es lo que se llama un lenguaje”.⁴⁴

Es así que la fuerza principal del cine para transmitir un mensaje serían desde esta perspectiva las imágenes y la disposición de éstas. “Un filme es, ante todo, imágenes e imágenes de algo, que tienen por objeto describir, desarrollar, narrar un acontecimiento o una sucesión de acontecimientos cualesquiera”.⁴⁵

Sin embargo, al hablar del lenguaje cinematográfico se hace referencia a algo más que una simple receta en la que se encuentran los elementos y trucos, que al ser tomados en cuenta garantizan la claridad y eficacia del relato. Parafraseando a Marcel Martin en su libro *Estética del Cine* puede afirmarse que existen filmes impecables en el plano del uso del lenguaje y que sin embargo, resultan nulos desde el punto de vista estético y fílmico.

⁴³ *Ibid.* P.165.

⁴⁴ Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine*. México: Siglo XXI, 1978. P-175.

⁴⁵ *Ibid.* P. 176.

Por la naturaleza mecánica de la cámara, el cine tradicional reproduce la realidad con perfecta objetividad o al menos, teniendo en cuenta algunas convenciones sociales, es capaz de dar, mejor que ningún otro medio, la impresión de realidad, de imponernos la aproximación al mundo, de expresar el peso de las cosas, de rodearnos con la presencia de los seres. En resumen, de ofrecernos un universo que es tan sólo una imagen, pero que no impide que penetremos y nos fundamos con él.

Según Balázs, el cine es igualmente un arte transfigurativo porque la cámara no se limita a copiar, sino recrea; no sólo reproduce sino produce.

Asimismo, el cine es un medio de expresión privilegiado por su exactitud y precisión, pero también por sus posibilidades de generalización y simbolización.

Lo anterior porque con el desarrollo del cine se ha hecho un uso creativo de los recursos del lenguaje cinematográfico debido a que las escenas se desarrollan dentro de un marco y de una composición del “cuadro”. De esa manera, la cámara no sólo se limita a copiar, como ya se dijo, sino que puede subdividir la escena en imágenes aisladas, variar el encuadre (ángulo visual, perspectiva) en el transcurso de una misma escena, además de que en el montaje no sólo surge una sucesión sino que puede crear mosaicos o narraciones fragmentarias.

El empleo de los nuevos medios expresivos del arte cinematográfico, como el sonido o el color, no dio a conocer temas nuevos y sorprendentes como tempestades o volcanes en erupción. Hizo resaltar, en cambio, mayores detalles.

Mediante la sucesión de encuadres, el director –en el cine moderno- no se limitó a mostrar la película, sino que le dio un significado, su significado personal. Éste es el punto en el que la personalidad del creador del filme aparece en toda su importancia. Dos películas con el mismo argumento, pero con diferente montaje, serían la expresión de dos personalidades diferentes. Representarían dos enfoques del mundo completamente distintos. Serían dos películas distintas. Y eso, como ya señalé, produce el cine moderno, que tendría como rasgo el que los distintos autores –los directores- emplearan el lenguaje cinematográfico para

comunicar su propia perspectiva del mundo y de lo que debiera ser para cada uno el arte del cine.

2.4. La hegemonía cultural del cine

El término hegemonía deriva del griego *eghesthai*, que significa “conducir”, “ser guía”, “ser jefe”. El verbo *eghemoneno* significa “guiar”, “preceder” o “estar al frente”, “comandar”, “gobernar”. Por *eghemonia* los griegos entendían la dirección suprema del ejército. Se trata pues de un término militar. *Egemone* era el conductor, el guía y también el comandante del ejército. En el tiempo de la guerra del Peloponeso, se habló de la ciudad hegemónica, a propósito de la ciudad que dirigía la alianza de las ciudades griegas en lucha entre sí.

Al respecto, Santiago Castro afirma en su artículo “Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología” que en la lógica contemporánea, la mayoría de los productos de la industria cultural juegan un papel de cohesión predominante, en tanto sustitutos de la religión en la sociedad feudal militarizada.

Para Santiago Castro, la cultura vista desde la hegemonía se entiende como un fenómeno que influye en el desarrollo y refuerzo de las creencias sociales. Así, la cultura en este sentido está compuesta por rutinas, normas, rituales, comportamientos, que han sido negociados e instituidos y que por tanto son productos de aprendizajes pasados exitosos que le dan sentido al presente, promoviendo la estabilidad y el orden.

Así, la cultura (de la que forma parte la industria cinematográfica) está anclada “en aparatos institucionales y posee, por tanto, una materialidad específica”.⁴⁶ La cultura implica una lucha por el predominio de los significados.

En ese sentido, los grupos con mayor capital político, cultural y económico son los que logran fijar el significado de los símbolos que los medios masivos se encargan de difundir entre las sociedades, como sucede con el cine.

Sin embargo, nos dice Santiago Castro, la hegemonía (al igual que los mitos, arquetipos y estereotipos) nunca es permanente, ya que el proceso de lucha implica de por sí estrategias de resistencia que surgen de forma paralela a la hegemonía.

Esto sugiere que el concepto de hegemonía entraña “un proceso de lucha más que un estado existente de dominación consensual que es continuamente producido y reproducido”.⁴⁷

Así, Claudia García explica en su artículo “Una aproximación al concepto de cultura organizacional”, que la hegemonía implica la articulación y rearticulación de elementos ideológicos en el terreno del discurso, ideologías que suministran al hombre “un horizonte simbólico para comprender el mundo y una regla de conducta moral para regular sus prácticas”;⁴⁸ de esta manera, las ideologías son posibilitadoras de sentido, y por tanto, no existen sujetos previos al discurso, sino que estos emergen de él.

Al respecto, John B. Thompson en su libro *Ideología y cultura moderna* explica que Max Horkheimer y Theodor Adorno usan el término “industria cultural” para referirse a la mercantilización de las formas culturales producidas por el surgimiento de las industrias del espectáculo en Europa y Estados Unidos a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Y entre los ejemplos que discuten están los

⁴⁶ Castro Gómez, Santiago. “Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología” en *Revista Iberoamericana*, No. 193. Estados Unidos: Universidad de Pittsburgh, 2000. P. 740.

⁴⁷ García Álvarez, Claudia María. “Una aproximación al concepto de cultura organizacional” en *Universitas Psychologica*, Vol. 5, No. 1. Colombia: Pontificia Universidad Javeriana, 2006. P. 172.

⁴⁸ *Idem*.

medios masivos como el cine, la radio, la televisión, la música popular, las revistas y los periódicos.

Horkheimer y Adorno argumentaron que el surgimiento de las industrias del espectáculo como empresas capitalistas dio como resultado que se estandarizaran las formas culturales, y se atrofiara la capacidad del individuo para pensar y actuar de manera crítica y autónoma, ya que los bienes culturales producidos por estas industrias se diseñan y manufacturan de acuerdo a los objetivos de la economía capitalista y no surgen de las masas mismas, sino se hacen a la medida para el consumo de éstas.

Así, explica Thompson, la “industria cultural” integra intencionalmente a sus consumidores *desde arriba*. Los bienes producidos por la industria de la cultura no están determinados por sus características artísticas, sino por la lógica capitalista de producción e intercambio de mercancías. En consecuencia, los bienes culturales se uniforman y estereotipan en meras clasificaciones de géneros: películas del oeste, de terror, infantiles, musicales, comedias, drama, suspenso, etcétera.

De esta forma, la cultura instituida se entiende, de acuerdo a Thompson como el conjunto de creencias y significados que han sido adoptados por la sociedad en sus hábitos de pensamiento, creando así un orden dominante que se convierte en horizonte simbólico de interpretación y orientador de conductas y prácticas, como explicaba también Claudia García.

En este sentido, el cine hollywoodense conforma una de las mayores industrias del entretenimiento mundial; las grandes cantidades de dinero que se invierten en la producción de una película así lo evidencian.

Por ello, el término de industria cultural define, según Thompson, con especial exactitud la tendencia que el cine ha tomado, la manera en que los filmes son producidos parece responder cada vez más a patrones establecidos, es decir, la forma en que se produce una película en poco difiere de lo que es la producción de cualquier otro bien de consumo hecho en serie.

2.5. La hegemonía cultural del cine hollywoodense en la actualidad

Como ya mencioné, al ser un medio cultural de masas, el cine se convirtió desde su aparición –desde la historia misma de la industria cinematográfica- en un instrumento eficaz para instituir el imaginario social reinante en la sociedad actual. Así, en el periodo moderno de la industria cinematográfica se utilizaron modos de comportamiento que favorecían la sociedad de consumo y que difundían por todo el mundo el modelo de vida americano. De esa manera, y como ya se señaló, el arquetipo de la esposa, la madre o la mujer moderna, estaba permeado por la compra de electrodomésticos, ropa y ciertos comportamientos sociales “nuevos” como su inserción en el aparato productivo norteamericano.

El género masculino, sin duda, fue presentado como proveedor y patriota, todo ello en una sociedad industrializada de posguerra en la que la competitividad, la empresa y el éxito fueron los elementos más importantes para integrarse al concepto de ciudadano norteamericano y ciudadano del mundo civilizado.

De este modo, el cine contribuyó a la consolidación de los individuos como consumidores, al vincular ciertas conductas sociales a través de determinados estereotipos con la idea de éxito, progreso y bienestar del modelo capitalista norteamericano a partir de los años 40. Por ejemplo, la imagen ofrecida por el cinematógrafo del ama de casa plena y realizada únicamente si adquiría enseres electrodomésticos como estufas, lavaplatos, refrigeradores, aspiradoras, etcétera. Hoy sabemos que la compra de estos y otros productos no está relacionada directamente con la felicidad de las personas.

Lo divulgado por el cine constantemente es considerado como “verdad” por un sector de la sociedad. Sin embargo, es justo decir que en este contrato simbólico el público juega un papel activo en la recepción, aceptación y apropiación de esos símbolos, como lo señala Néstor García Canclini en “El consumo sirve para

pensar”.⁴⁹ En las más recientes teorías de la comunicación que han dejado atrás el modelo de la “aguja hipodérmica”, agrega el investigador, “se han dejado de concebir los vínculos entre quienes emiten los mensajes y quienes los reciben únicamente como relaciones de dominación”. Al respecto, Canclini señala que “la comunicación no es eficaz si no incluye también interacciones de colaboración y transacción entre unos y otros”, dado que “los hombres intercambiamos objetos para satisfacer necesidades que hemos fijado culturalmente, para integrarnos con otros y para distinguirnos de ellos, para realizar deseos y para pensar nuestra situación en el mundo”. Es decir, el consumo de productos culturales también está supeditado a los vínculos que logre establecer el emisor con los receptores. En otras palabras, en la cultura el usuario decide los contenidos que adopta, pero estos son propuestos por las diversas industrias culturales, entre ellas, el cine. Sobre este punto, Canclini señala que para que el consumo pueda articularse como un ejercicio reflexivo de la ciudadanía “deben reunirse, al menos, estos requisitos: una oferta vasta y diversificada de bienes y mensajes representativos de la variedad internacional de los mercados, de acceso fácil y equitativo para las mayorías”, lo cual no sucede en países como México donde el cine hollywoodense es la hegemonía no sólo en la distribución y la proyección del cine contemporáneo, sino también en lo simbólico, donde en efecto, hay una simbiosis entre la oferta que representa la cartelera de Hollywood y el espectador que se siente cómodo con ella, aunque desconozca otras opciones, e incluso, si las conoce. En el mismo tenor de la interacción entre el cine como emisor y el público como receptor, Clara Soria explica:

Pero la relación entre cine y sociedad no es unidireccional. Es posible hablar en este caso de una retroalimentación: el cine se nutre, inevitablemente, de la definición que la sociedad hace sobre la realidad, en este caso sobre la realidad instituida del artista. A su vez, afirmando esa realidad, los discursos

⁴⁹ García Canclini, Néstor. “El consumo sirve para pensar”, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, Grijalbo, 1995. Pp. 41-55.

fílmicos se convierten ellos mismos en creadores de ésta, contribuyendo a su divulgación y perpetuación.⁵⁰

Como ya hemos mencionado, el cine no crea mitos nuevos sino que los toma de la realidad. Lo que a menudo sucede es que el cine encumbra un mito recurrente o bien lo reactualiza.

Por ejemplo, el estereotipo del artista en las películas hollywoodenses se centra en la creatividad emanada de la emoción y la irracionalidad, separándolas de un modo radical, de la actividad reflexiva y consciente del arte.

Es decir, el cine hollywoodense se ocupa de mostrar la excentricidad y locura como características innatas del artista sin presentar el dominio sobre la parte técnica que tiene de su obra.

Para Clara Soria, “la identidad de una sociedad forma parte fundamental del imaginario sobre el que la sociedad se sostiene”.⁵¹ De esa manera, la figura del artista difundida por la industria cinematográfica hollywoodense se erige como parte fundamental de cómo las sociedades modernas se conciben a sí mismas.

Por lo tanto, el cinematógrafo potencia los estereotipos sobre la figura del artista en la idea de que no se trata de personas convencionales. Además, acentúa la idea de que artista y sociedad son entes distintos, exaltando la marginalidad del artista como condición *sine qua non*.

En su investigación, Clara Soria señala que la enfermedad mental que sufrió Vincent Van Gogh en sus últimos años ha sido un tema recurrente en el cine de las últimas siete décadas, convirtiéndolo en un estereotipo de la idea social del artista. ¿Pero de dónde salió esta idea que vincula al hacedor de arte con una persona desequilibrada emocionalmente?

⁵⁰ Soria Salgado, Clara. “Cine e imaginario social: De Van Gogh y la figura artística en el discurso cinematográfico” en *Cuadernos de Documentación Multimedia*. No. 18. Madrid: 2007. P-42.

⁵¹ *Ibid.* P. 24.

Si bien el estereotipo cinematográfico del artista tendría que ver con los valores del Romanticismo del siglo XIX, el cine se ocupó de magnificar estos rasgos contribuyendo a crear y perpetuar dicho estereotipo como el de una persona fuera de lo común. El siguiente capítulo trata de ello.

CAPÍTULO 3

EL CONCEPTO DEL ARTISTA

3.1. El concepto general de artista

De acuerdo a la Real Academia de la Lengua Española, arte es la “manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros”. Y artista es la “persona que cultiva alguna de las bellas artes o bien es una persona dotada de la capacidad o habilidad necesarias para alguna de las bellas artes”.

El diccionario francés de *Furetière* de 1690 describía como modelos de “artistas típicos no a Rafael o Corneille sino a los alquimistas Raimon Llull y Paracelso”.⁵² Incluso “en 1740 el diccionario oficial de la *Académie Française* seguía definiendo la palabra artista como quien trabaja en un arte... en particular aquellos que ejecutan operaciones químicas”.⁵³

Fue hasta 1762 que el diccionario de la *Académie Française* ya definía al artista como aquel que “trabaja en un arte que requiere del genio y de la habilidad manual”.⁵⁴

La figura del artista-genio que analizaremos en este trabajo se remite a la obra fundacional de la estética moderna, *Crítica del juicio* (1790), de Immanuel Kant, fundador de la filosofía clásica alemana, que se caracteriza por el idealismo trascendental y crítico. En su obra *Crítica del juicio*, Kant exalta la idea del artista

⁵² Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004. P. 105.

⁵³ *Ibid.* P. 150.

⁵⁴ Shiner, Larry. *Op. Cit.* P. 164.

genial, de lo Bello Ideal, e inicia los primeros esbozos de un sistema estético que sería la base de la teoría estética del Romanticismo alemán.

La *Crítica del juicio*, o sea la teoría kantiana de la producción artística, señala que el arte es el resultado universal de una actividad espiritual humana, y que por ello, el arte es en definitiva una expresión del propio artista y de su absoluta y emblemática libertad creadora.

En su apartado “Del arte en general”, Kant trata de marcar una diferencia entre el arte y la naturaleza, y los productos de uno y otra. En un sentido amplio el término “arte” en el concepto kantiano se refiere a todo el proceso de producción que ha sido ejecutado siguiendo algún tipo de planes o propósitos determinados; así en todo proceso de producción en sentido artístico, operan de modo rector fines y conceptos.

Y puesto que razón y voluntad (planes y propósitos) son propiedades esenciales, y en cierto modo exclusivas del hombre, Kant afirma en conclusión que los productos del arte son obra de los hombres.

En contraposición, los productos de la naturaleza se caracterizan básicamente porque en ellos es manifiesta la ausencia de todo plan o propósito, son espontáneos, y no devienen de ningún concepto predeterminado. No opera en la naturaleza la voluntad del hombre.

En ese aspecto, habría “belleza natural” y “belleza creada”. Una figura bella de la naturaleza no tiene finalidad. En cambio, una belleza que proviene del arte, sí la tiene, como es el juicio reflexivo que provoca.

Por otro lado, Kant, en su *Crítica del juicio* también establece una diferenciación vital para entender el arte. Para él, existen las “bellas artes” y las “artes útiles”. A las primeras les concede la cualidad de “artes del genio”, mientras que a las segundas, un objeto útil, en manos de los artesanos.

De acuerdo con el teórico e historiador del arte, Larry Shiner:

Las cualidades ideales que se requerían de un artesano/artista en el viejo sistema eran una combinación del genio y la regla, la inspiración y la facilidad, la innovación y la imitación, la libertad y el servicio. Estas cualidades fueron finalmente descompuestas a lo largo del siglo XVIII. A medida que esto sucedía, todos los atributos poéticos -la imaginación, la inspiración, la libertad, las bellas artes y el genio- quedaron adscritos al artista y todos los atributos mecánicos -la destreza, las reglas, la imitación, las artes útiles y el servicio- pasaron al artesano.⁵⁵

De esta división en las artes, Kant establece que “el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo parece naturaleza”.⁵⁶ Así, toda obra de arte, sea un cuadro, un poema o pieza musical, ha de manifestar que es un producto del arte, esto es, que ha sido realizado a partir de planes o fines determinados, propuestos, en cada caso, por el artista de la obra en cuestión.

Lo anterior se deriva de la siguiente cita de Kant: “En un producto del arte bello hay que tomar conciencia de que es arte y no naturaleza; sin embargo, la tonalidad en la forma del mismo debe parecer tan libre de toda violencia de reglas caprichosas como si fuera un producto de la mera naturaleza”.⁵⁷

Por otro lado, la definición del artista como genio que proporciona Kant, deviene de las ideas anteriores. Necesariamente, dice Kant, las bellas artes son artes del genio, del artista entendido como genio. Bajo esa idea, genio es la capacidad espiritual innata del artista, por lo que éste no sería un hombre cualquiera, sino alguien pertrechado desde siempre con dotes excepcionales que se sale de lo común y corriente.

Aquí es donde se encuentra la contradicción que no pudo resolver Kant y que lo haría más adelante Hegel, ya que en esta idea kantiana, el problema radica en la capacidad espiritual innata (*ingenium*) que Kant adjudica al genio, porque de esa

⁵⁵ *Ibid.* P. 164.

⁵⁶ Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Espasa-Calpe, Madrid, España, 2001. P. 261.

⁵⁷ Kant, Immanuel. “Necesidad y fin del arte”. *De lo bello y sus formas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1946. P. 33.

forma, queda la duda, ¿es el genio producto de la voluntad del artista o una cualidad de la naturaleza, puesto que nace con ella y por tanto, parte de ella?

De esa manera, para Kant, el arte bello no sería entonces realmente una expresión del artista sino de una fuerza oscura y misteriosa determinada que proviene de la naturaleza, y que, prácticamente posee al artista durante el proceso de creación. Con esto se origina la idea del artista como un ser fuera de la regla, un ser extraordinario y único. El artista bajo este concepto es un receptor, una antena por medio de la cual Dios le habla al mundo a través de la obra de arte...

Este es el mito que pervivirá hasta nuestros días y que el cine ayudará a expandir.

Es así que en el caso del genio, no se podría explicar, ni a sí mismo ni a otros, cómo ha realizado sus obras. Las habría hecho pero sin saber su proceso. Tampoco el genio podría nombrar su proceso creativo porque en la idea de Kant, éste provendría de la naturaleza y por tanto no lo podría controlar, casi como parte de una invocación a las musas, eso que popularmente se llama "inspiración". O como si el artista entrara en un trance, ese estado en que el alma se siente en unión mística con Dios, como define la Real Academia de la Lengua a esta palabra. Es como si al salir de este trance, la obra de arte apareciera sin poder explicar cómo ocurrió o cómo se hizo.

Por eso, en esa visión kantiana del artista el genio no podría formar escuela, ni tener discípulos y tampoco transmitir el conocimiento artístico. Al contrario, el genio sería un ser único. El Romanticismo abrevó de esta idea. Así, el genio, posee originalidad y para ser fecundo produce sus obras sin seguir las reglas establecidas, por el contrario, sus creaciones sirven de modelo para determinar una nueva regla. Se describía el entusiasmo del genio de muchas maneras. "Se decía que era irregular, salvaje, indomable, un fuego devorador... alguien que está más allá de las reglas del arte y por encima de las reglas de la sociedad".⁵⁸

⁵⁸ Shiner, Larry. *Op. Cit.* Pp. 165-166.

De esta forma, para Kant, el genio respondería a una misteriosa fuerza de la naturaleza, por lo que incluso poseería una condición casi semi-humana.

¿Pero, cómo sabríamos que los productos del artista son en realidad arte bello? De acuerdo con Kant, aquí entraría otra fuerza: el gusto. De esa manera lo bello también sería una convención social y el gusto, el reconocimiento a partir de conceptos específicos *a priori* de lo que se considera bello.

Kant nos dice que las artes “son especies de representaciones, que tienen su fin en sí mismas, y que sin otro objeto, favorecen sin embargo, la cultura de las facultades del espíritu”,⁵⁹ pues así ha definido al juicio de gusto, y éste ha servido como regla para definir y legitimar al arte.

Alejandro Escudero nos explica en su artículo “Genio y gusto en la estética kantiana” que, sin embargo, al ser el juicio del gusto una actividad subjetiva de carácter reflexivo sobre la que reposa lo bello, este concepto (lo bello) no logra constituirse como principio regulador del arte, por lo tanto, su legalidad queda fundada en la figura del genio, pero al ser éste un atributo que no descansa en los principios *a priori* sino en un don del artista que le ha sido dado por la naturaleza de manera innata, como ya explicamos antes, es finalmente la naturaleza misma la que provee su regla al arte y el fundamento de belleza. Por eso, en el concepto de Kant, el artista es sólo un mediador de la obra de arte, una mera antena receptora de lo Absoluto (como ya se explicó) y no el origen último de lo artístico.

Para tratar de resolver el problema del juicio del gusto y del artista, Kant concluyó -según Alejandro Escudero- que el artista-genio es un fenómeno raro, un favorecido de la naturaleza y por eso, sólo es requerido en la creación del arte, mientras que el juicio del gusto es la facultad, a través de la cual todo sujeto puede experimentar la belleza por medio de las sensaciones.

Hegel, filósofo también del Idealismo alemán, se opone a esta idea. Así, escribe: “Las obras de arte no son productos naturales, sino realizaciones humanas. Son

⁵⁹ Escudero, Alejandro. “Genio y gusto en la estética kantiana” en *Anales del Seminario de Metafísica*, No. 29. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1995. S/p.

creadas por el hombre y, basándose en el mundo sensible, están dirigidas a los sentidos del hombre”.⁶⁰

Ambos sistemas de ideas, el de Kant y el de Hegel, fundaron los inicios de la estética romántica en la que el arte sería una expresión del artista que lo produjo, una exteriorización sensible del artista-genio, como lo señala Alejandro Escudero en su artículo “Genio y gusto en la estética kantiana”, en el que se han basado la mayor parte de las ideas antes expuestas sobre la postura de Kant con respecto al artista visto como genio.⁶¹

Por su parte, el doctor Óscar Cubo Ugarte, en su artículo “Hegel y el fin del arte” señala que para Hegel, “el fin del arte es la exposición sensible de lo Absoluto”⁶² y su contenido es la idea, pero a diferencia de Kant (y con esto resuelve Hegel la contradicción kantiana), el arte no vendría de una fuerza de la naturaleza, sino que siempre de una concreción histórica, ya que toda obra de arte pertenece a su tiempo, a su pueblo, a su entorno, por lo que depende siempre de ciertas ideas o precomprensiones particulares.

Para Hegel, según Óscar Cubo, aun en la representación artística clásica de los dioses griegos, donde radicaría la expresión más bella del arte, se está condenado a muerte, ya que su belleza muestra equilibrio y no saca a la luz toda la profundidad del espíritu, puesto que el espíritu no se realiza en una alianza con lo natural, sino sólo mediante la guerra. El espíritu, para Hegel, por tanto, no desea la paz con la naturaleza, ni un equilibrio con ella, sino una lucha.

Por ese motivo, el Romanticismo mostrará otra idea de arte, diferente al arte clásico. Para los románticos, será más artístico, cuanto más atiende al desequilibrio entre lo espiritual y lo supuestamente natural. Óscar Cubo menciona que por eso, las artes románticas por excelencia fueron la pintura y la música,

⁶⁰ Hegel, G. W. Friedrich. *Lecciones de estética*. México: Ediciones Coyoacán, 2002. P. 55.

⁶¹ Escudero, Alejandro. *Op. Cit.* S/n.

⁶² Cubo Ugarte, Oscar. “Hegel y el fin del arte”. España: Universidad Nacional de Educación a Distancia. P. 10.

donde se produjo más una mayor desmaterialización de su soporte físico, hasta llegar a la poesía, que es para los románticos la más alta de las artes.

Gäetan Picon, en el apartado “La estética y la crítica” que incluye Adolfo Sánchez Vázquez en *Textos de estética y teoría del arte*, explica que con el Romanticismo caen en completo desuso los criterios clásicos de apreciación: imitación de los modelos antiguos, separación de los géneros, sumisión de la tragedia y de la prosodia a reglas y a formas fijas, privilegio de lo universal y de lo humano, de lo razonable y de lo verosímil...

Al orden clásico de la esencia, el Romanticismo opone el desorden ilimitado de la existencia, señala Gäetan Picon. Para Schlegel, resume, “el Romanticismo es ‘una aproximación continua de las cosas más opuestas’, para Stendhal ‘el arte de presentar a los pueblos las obras literarias que, en el estado actual de sus hábitos y de sus creencias, son susceptibles de darle el mayor placer posible’, para Hugo es ‘el liberalismo en literatura. ¿El Romanticismo? El permiso dado a cada uno de ser lo que quiera: un arte del todo está permitido’... Para Baudelaire, que piensa que las definiciones de la estética se hallan ‘siempre en retardo con respecto al hombre universal’ en busca de una belleza multiforme y versicolor lo bello se vuelve lo ‘extraño, lo sorprendente: escapa: a la regla y al análisis de la Escuela’. Rimbaud está al acecho de lo ‘inaudito’. Verlaine quiere ‘voltear todos los versos... inclusive los suyos’, Mallarmé tiende ‘hacia la pureza de vocablos nunca proferidos’. Apollinaire opone al orden la aventura, los ‘vastos y extraños dominios’ donde arden ‘fuegos nuevos’, ‘colores nunca vistos’...”⁶³

Nos dice Gäetan Picon que ese extremo del Romanticismo llevó a que los románticos pensarán en que la belleza del arte se manifestaba en su plenitud, “únicamente cuando nuestros ojos no se desvían para mirar al mismo tiempo otra

⁶³ Gäetan, Picon. “La estética y la crítica”. *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. México: UNAM, 1997. P. 230

belleza, y donde era necesario imaginar una palabra nueva para cada obra de arte...”⁶⁴

3.2. Revisión de la figura del artista en el Romanticismo

Sólo para situarnos en la época, señalamos que la Real Academia de la Lengua Española en su primera acepción se refiere a Romanticismo como el “movimiento cultural que se desarrolla en Europa desde fines del siglo XVIII y durante la primera mitad del XIX y que, en oposición al Neoclasicismo, exalta la libertad creativa, la fantasía y los sentimientos”. Además, en su cuarta acepción, esta misma institución define al Romanticismo como “sentimentalidad excesiva”.

El Romanticismo tiene sus orígenes entre 1767 y 1769 con el movimiento *Sturm und Drang* (en español, “Tormenta e Ímpetu”) que tuvo sus manifestaciones en la música, las artes visuales y principalmente en la literatura. Se desarrolló en Alemania y abarcó hasta 1785. Su propósito fue dotar a los artistas de libertad de expresión para resaltar la subjetividad individual, y sobre todo, los extremos de las emociones; esto como contestación a las limitaciones impuestas hasta ese tiempo por el racionalismo de la Ilustración alemana, por ello es que resulta precursor del Romanticismo. Su nombre proviene de la pieza teatral homónima, escrita por Friedrich Maximilian Klingler en 1776, y es en una reacción alentada por el filósofo alemán Herder y su discípulo Goethe.

El calificativo “romántico” aparece entonces con un tinte peyorativo de la Ilustración, pues se usaba para referirse a “la romanesca”, ese tipo de literatura que no merece ser tratada como literatura artística o canónica.

⁶⁴ *Ibid.* 230-231.

El filósofo alemán, Rüdiger Safranski, caracteriza al Romanticismo como una época, y lo romántico como una actitud del espíritu que no se circunscribe a ninguna, aunque halló su culminación en la época del Romanticismo.

Para Hegel, por ejemplo, el arte romántico ya no debía representar lo que ya había representado el arte clásico, es decir, la forma estrictamente bella copiada de la naturaleza, “sino todo aquello en que el hombre tiene en general la facultad de estar a gusto”.⁶⁵ Ante tal amplitud, para que el arte fuera realmente romántico y en ese sentido, moderno, el artista debía poner su sello, con su tiempo y su presente.

El Doctor Alberto Mora en su libro *Arte y Metafísica. La disputa entre los sistemas de Kant y Hegel* señala que:

En Hegel el artista (romántico) se compone de la fantasía, genio y entusiasmo y a través de su obra es posible captar la manera, el estilo y la originalidad del mismo. La fantasía es la facultad creadora artística, ésta necesita la comprensión de la realidad y de memoria retentiva ya que el artista es consciente de la racionalidad interna. El genio es la actividad productiva de la fantasía, es la capacidad de ideación de la obra, se trata de la habilidad de la técnica específica. El entusiasmo es la unión de los dos momentos anteriores: la actividad de la fantasía y la ejecución de la técnica.⁶⁶

En sus *Lecciones de estética*, Hegel señala que las obras de arte debían tener su fuente en la libre imaginación, que es más libre que la naturaleza porque el arte tiene a su disposición todas las formas naturales que sumadas a la imaginación la convierten en fuente creadora inagotable.

Así, para Hegel la obra de arte es el producto de un espíritu especialmente dotado y el artista es ese hombre que posee tal espíritu, cuyo deber es “abandonarse a su singularidad específica, sin preocuparse del fin a que podrá conducirlo... lo

⁶⁵ Domínguez Hernández, Javier. “Lo romántico y el romanticismo en Schlegel, Hegel y Heine. Un debate de cultura política sobre el arte y su tiempo” en *Revista de Estudios Sociales*, No. 34. Bogotá, 2009. P. 55

⁶⁶ Mora, Alberto. *Arte y Metafísica. La disputa entre los sistemas de Kant y Hegel*. México: UNAM, 1985.

contrario perjudicaría su producción”.⁶⁷ De esta forma, la creación de una obra de arte exige talento, que es una aptitud específica, y en Hegel vale decir: un don limitado. La producción artística se convierte en un estado de inspiración y con Hegel el artista-genio puede lograr este estado por su propia voluntad, o por cualquier influencia exterior, contrario al concepto de Kant que sólo se podía lograr mediante la influencia de la naturaleza. Con este giro, la contradicción kantiana de la que hablábamos antes también se resuelve.

En lo que se refiere a la noción del genio para Hegel y Kant, ya hemos subrayado que el genio y el talento en el artista son dones naturales. Mas, en Hegel para que el genio sea fecundo, señala el filósofo, debe poseer una mente disciplinada y cultivada en un ejercicio medianamente prolongado. Esto, porque la obra de arte presenta un aspecto puramente técnico, el cual sólo se domina por medio del ejercicio:

Sin duda, hay en el talento y en el genio un elemento que no brota más que de la naturaleza; pero necesita ser desenvuelto por la reflexión y la experiencia. Además, todas las artes tienen un lado técnico que no se aprende más que por el trabajo y el hábito. El artista necesita, para no verse detenido en sus creaciones, esa habilidad que le confiere maestría y le permite disponer fácilmente de los materiales del arte.⁶⁸

Como lo señala Henri Lefèbvre en su ensayo “Contenido ideológico de la obra de arte”, el Romanticismo y sus epígonos difundieron una teoría radicalmente opuesta a la de la filosofía clásica en la que la actividad estética sería original, *sui generis* y completamente diferente del razonamiento, cada vez que fuera personal (subjetiva) y que tendiera a aproximarse al sueño. Pero el problema, dice Henri Lefèbvre, es que se movería en un mundo autónomo (pictórico, musical, literario, etcétera) y escaparía por esencia al análisis, al conocimiento. “La crítica, la

⁶⁷ Hegel, G. W. Friedrich. *Op. Cit.* P. 56

⁶⁸ Georg W. F. Hegel. “Necesidad y fin del arte”. *Textos de estética y teoría del arte*. México: UNAM, 1997. P. 80.

historia, la teoría, no podrían alcanzarlo sino desde fuera, e intentar describir aproximadamente, es decir, de una manera incompleta, sus estructuras”.⁶⁹

Para Hegel, cuanto más exacta es la imitación, menos vivo es el placer. Lo que placiera no sería imitar, sino crear. “La más pequeña invención sobrepasa todas las obras maestras de la imitación”,⁷⁰ o bien, “la idea más baja que atravesase el espíritu de un hombre supera y se eleva sobre el mayor producto de la naturaleza”,⁷¹ señala.

De acuerdo con Hegel, la obra de arte procede del espíritu y existe para él, así su superioridad consiste en que los productos de la naturaleza tienen vida, y por lo tanto, son perecederos, mientras que las obras de arte son perdurables.

Lo que Hegel propone es la idea de tratamiento del mito. Es decir, aunque los temas tuvieran validez universal, lo que interesaría en un tiempo nuevo sería el tratamiento personal del mito. Para él, en sus tiempos ya no podía surgir ningún Homero, Sófocles, Dante, Ariosto o Shakespeare sino modos de intuirlos y de aprehenderlos, como señala Oscar Cubo en su artículo “Hegel y el fin del arte”, publicado en “HYBRIS, Revista de Filosofía”, de España.

Para Hegel, las obras de arte además del goce inmediato y de la sensación, deberían apelar al juicio. Lo anterior porque en el siglo XIX se valoró especialmente el irracionalismo en el artista. Los artistas, según este periodo, a pesar del racionalismo (o a causa de él) trabajaban lo irracional como material estético. Incluso surge una tendencia de retomar la materia del sueño como rasgo de época.

Como señala Albert Béguin, en su paradigmática obra *Creación y destino*, el camino misterioso de los románticos llevaba hacia el interior. Novalis había escrito que en los poetas románticos se encontraba la eternidad con sus mundos, el pasado y el futuro. A través de la solución de su drama personal, el poeta

⁶⁹ Lefèbvre, Henri. “Contenido ideológico de la obra de arte”. *Textos de estética y teoría del arte*. México: UNAM, 1997. Pp. 171-172.

⁷⁰ Hegel, Georg W. F. “Necesidad y fin del arte”. *Op. Cit.* P. 85.

⁷¹ Hegel, G. W. F. *Lecciones de estética*. *Op. Cit.* P. 9.

romántico buscaba la solución del drama humano, es decir, el famoso subjetivismo del artista romántico aparecía no como un método, sino como “una de las prácticas de la magia”.⁷²

De esa manera, como señala Albert Béguin, el héroe romántico parece un hombre que intenta escapar de los hechos objetivos del conocimiento racional, para dejarse llevar perdidamente por las inspiraciones que surgen de sus abismos inconscientes.

Los románticos esperaban llegar al conocimiento del inconsciente, y con ello al “fondo del alma, el centro hacia el cual debemos mirar para asistir al nacimiento de Dios en nosotros, el lugar de nuestra comunicación con la única realidad”.⁷³ Quizá por eso aseguraban que el camino misterioso iba hacia el interior.

Se buscaban, como señala Béguin, métodos mágicos que les permitieran escuchar, tanto en el hombre como en los espectáculos del universo, “el oscuro diálogo del todo consigo mismo”⁷⁴ que refería Steffens, y descifrar el lenguaje de la naturaleza y los estados de ánimo, pero a diferencia de los surrealistas, lo que le pedían a la exploración del inconsciente en los sueños no era el conocimiento descriptivo de nuestro funcionamiento psicológico, sino más bien la clave del universo, el secreto del destino. Por eso para Nerval, “el sueño es un hábito tejido por las hadas y con un olor delicioso”.⁷⁵

Sobre esta idea, Hegel señala que el artista debe conocer las profundidades del alma y del espíritu humano, sin embargo, ese conocimiento no lo adquiere de manera directa sino a través de un estudio del mundo exterior y del mundo interior. Así, para el filósofo, el arte romántico se distingue por la profundidad y la intimidad de los sentidos del alma.

⁷² Béguin, Albert. *Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. P. 57.

⁷³ *Ibid.* P. 65.

⁷⁴ Béguin, Albert. *Op. Cit.* P. 69.

⁷⁵ *Ibid.* P. 58.

La creatividad fuera de lo racional es la característica principal del artista romántico. Pero no sólo eso, como Clara Soria Salgado señala en el mencionado artículo “Cine e imaginario social: De Van Gogh y la figura artística en el discurso cinematográfico”, con la llegada del irracionalismo en la segunda etapa del Romanticismo (ya en el seno del siglo XIX) desaparece la relación del artista con las deidades, con lo divino, y comienza la búsqueda de explicaciones materiales y fisiológicas para la inspiración y el genio, y la explicación está en lo irracional, en la idea del genio unido a lo patológico, “en que la genialidad ya no es un don sino una degeneración de la naturaleza”.⁷⁶ Y esa idea, la unión del genio y la locura, será explotada también por el cine desde las primeras décadas del siglo XX. Tal representación establecida en el Romanticismo sobre la figura del artista goza hoy de una imagen favorable en los medios de comunicación.

Eckhard Neumann cree que la irracionalidad exaltada por los artistas románticos del siglo XIX y su marginalidad unida a las nuevas teorías que trataban de establecer causas fisiológicas a la creatividad provocaron que en ese siglo se instalara la identificación del genio con la locura, idea que como dice Soria, pervivió durante más de un siglo y permeó todo el siglo XX, a lo que se agregaría que también ha permeado en lo que va del siglo del siglo XXI.

Para ella, el pensamiento de Arthur Schopenhauer es fundamental en el concepto del artista como loco, pero no en el sentido superficial que se le ha dado en el cine. Para Schopenhauer, la unión de la locura y la creatividad, tiene que ver con la pulsión y la permisividad del inconsciente en los procesos conscientes de lo creativo. Schopenhauer fundamenta la unión de la locura con la creatividad como en el ejemplo que pusimos de Van Gogh.

Arthur Schopenhauer atribuía al arte las mismas exigencias y virtudes que le habían dado los filósofos que lo precedieron, principalmente Kant, pero lo hacía a través de la metafísica de la voluntad. De acuerdo con Schopenhauer, la existencia ordinaria del ser humano, guiada por la voluntad, está sujeta a un

⁷⁶ Soria Salgado, Clara. *Op. Cit.* P. 34.

círculo infinito de deseo y de hastío, y el único modo de escapar momentáneamente de él es por medio del arte.

Si Schopenhauer cifra en el arte el alivio y la compensación merced a la suspensión momentánea del deseo mundano que éste permite, Friedrich Nietzsche recurre a la metafísica de la voluntad para definir una estética del goce y de la afirmación. Para Nietzsche, en un mundo sin Dios, había ¡Arte y nada más que arte! Éste es el gran procedimiento para hacer posible la vida, la gran seducción de la vida... la redención del hombre de conocimiento... del hombre de acción... del sufriente... donde sufrir es una forma de gran deleite.⁷⁷

Muchos poetas, pero también muchos filósofos como Hegel o Comte, estaban profundamente convencidos de que la poesía era la ejemplificación más elocuente de la esencia del arte. Hegel argumentaba que la poesía estaba más próxima al espíritu que medios sensibles como el sonido, el color o la piedra. Por lo contrario, Schopenhauer es uno de los principales exponentes de la defensa de la música como forma artística por excelencia, basado en la idea de que los sonidos puros de la música son una expresión directa de la voluntad. El punto de vista de Schopenhauer forma parte de una tendencia generalizada en el siglo XIX a elevar la música instrumental a la suprema posición que antes había ocupado la poesía. La primera razón que muchos escritores dieron para explicar la supremacía de la música frente a otras formas artísticas fue que parecía la menos mundana de todas las artes, al estar desprovista de cualquier propósito más allá de sus placeres intrínsecos. Tal vez sea éste el sentido de la tan citada frase de Walter Pater: “Todo arte aspira siempre a la condición de la música”.⁷⁸

De acuerdo con Clara Soria, la locura como material estético ha sido también socorrida en la historia del arte. En su artículo antes citado, Soria documenta el caso de esquizofrenia de 13 autores, e incluso casos de epilepsia (aunque esto no

⁷⁷ Shiner, Larry. *Op. Cit.* P. 267.

⁷⁸ *Ibid.* P. 268.

es una enfermedad mental sino física) con diferentes variantes. Entre esos casos, se encuentra un diagnóstico con psicosis ciclofrénica, abuso de alcohol, sífilis y parálisis.

Freud señalaba que el artista era:

Un introvertido próximo a la neurosis. Animado de impulsos y tendencias extraordinariamente enérgicas, quisiera conquistar honores, poder, riqueza, gloria y amor. Pero le faltan los medios para procurarse esta satisfacción, y por tanto, vuelve la espalda a la realidad, como todo hombre insatisfecho, y concentra todo su interés, y también su libido, en los deseos creados por su vida imaginativa, actitud que fácilmente puede conducirle a la neurosis.⁷⁹

Como resumió Adolfo Sánchez Vázquez en su *Textos de estética y teoría del arte*, Freud creía que el verdadero artista conseguía dar a sus sueños diurnos una forma que los despojara del carácter personal que pudiera desagradar a los extraños y los podía hacer susceptibles de constituir una fuente de goce para los demás. El artista, dice Freud en este resumen, sería capaz de embellecerlos hasta encubrir su origen además de poseer “el misterioso poder de modelar los materiales dados hasta formar con ellos una fidelísima imagen de la representación existente en su imaginación”.⁸⁰ Cuando el artista consigue realizar todo esto, asegura Freud, procura a los demás el medio de extraer nuevo consuelo y nuevas compensaciones de las fuentes de goce inconscientes, devenidas inaccesibles para ellos. “De este modo logra atraerse el reconocimiento y la admiración de sus contemporáneos y acaba por conquistar, merced a su fantasía, aquello que antes no tenía sino en una realidad imaginativa: honores, poder y amor”.⁸¹

⁷⁹ Freud, Sigmund. “El arte y la fantasía inconsciente”. *Textos de estética y teoría del arte*. Op. Cit. P. 93

⁸⁰ *Ibid.* Pp. 93-94.

⁸¹ Freud, Sigmund. “El arte y la fantasía inconsciente”. *Textos de estética y teoría del arte*. Op. Cit. P. 94.

La relación entre arte y locura ha sido ampliamente documentada a lo largo de la historia. Ya apuntaba Aristóteles que los artistas se caracterizaban por una constitución melancólica. A principios del siglo XIX, como venimos diciendo, el Romanticismo, enfatizando el poder de la subjetividad, del relativismo y del individualismo, concibió la locura como una vía de acceso a mundos escondidos para el común de la población. Además de esta exaltación de la enfermedad mental cabe añadir que en esa época hubo una gran proliferación de psiquiátricos, lo que promovió un espacio donde el interno podía experimentar acerca de esos mundos "escondidos" a través del arte. Fue entonces cuando se otorgó cierta relevancia a la figura del loco, por considerarse que éste se encontraba más cercano a las verdades más profundas de la condición humana.

Posteriormente, esta relación arte-locura se utilizó incluso como recurso político y propagandístico del partido nazi. En Alemania se legitimó la comparación entre los judíos y los "locos", advirtiendo que los primeros estaban predispuestos clínicamente a la locura. Se asoció el prejuicio contra el pueblo judío con el mito del artista demente y psicópata que debía ser aislado por el bien de la protección civil, ya fuera en *ghettos* o manicomios, y luego justificándose su exterminio.

Para reafirmar estas acusaciones, el partido nazi evidenciaba que el grueso de la vanguardia artística de la época lo componían numerosos artistas judíos, ya que sólo ellos podían ostentar las condiciones económicas más favorables para recibir la mejor educación formativa y cultural.

La mayor muestra de esta propaganda ocurrió en 1937 en Múnich, donde se organizó la exposición "*Entartete Kunst*" ("Arte Degenerado") en la que se comparaba a la vanguardia judía con la Colección Prinzhorn de Heidelberg (obras de arte producidas por enfermos mentales, reunidas por el psiquiatra alemán e historiador del arte Hans Prinzhorn en Heidelberg en los años veinte y presentada en su libro *Bildnerei der Geisteskranken*). La intención era desacreditar a la vanguardia llamando la atención sobre sus similitudes con el arte de los "locos" y ensalzando en cambio el arte "saludable" y conservador de la extrema derecha.

Dicha exposición, como menciona Soria en su artículo, fue comisariada por el entonces ministro de Cultura Popular y Propaganda nazi, Joseph Goebbels, seleccionando y reuniendo hasta 750 piezas de Kirchner, Chagall, Mondrian, Kandinsky, Lissitsky y Emil Nolde, entre otros.

Eckhard Neumann asegura en *Mitos de artista* que hasta la segunda mitad del siglo XX, la psiquiatría no fue capaz de elaborar una teoría general de la creatividad que no se centrara exclusivamente en lo enfermo. A decir de Clara Soria, en cuanto al mundo artístico, surgieron en el siglo XX dos movimientos que trataban de ensalzar, de valorar positivamente a la locura como origen de lo artístico. La primera es el surrealismo, que trató el delirio como lugar idealizado desde el que dar un nuevo comienzo al arte, y al *Art Brut*, con Jean Dubuffet a la cabeza, que valorizó el arte psicótico.

Sin embargo, Soria se equivoca al menos con respecto a la primera referencia dado que el surrealismo trató de usar el material de lo onírico no como locura o desenfreno sino como materia moldeable para crear lo estético, como se puede comprobar desde el “Primer Manifiesto Surrealista”, publicado por André Breton:

En el instante en que el sueño sea objeto de un examen metódico o en que, por medios aún desconocidos, lleguemos a tener conciencia del sueño en toda su integridad (y esto implica una disciplina de la memoria que tan sólo se puede lograr en el curso de varias generaciones, en la que se comenzaría por registrar ante todo los hechos más destacados) o en que su curva se desarrolle con una regularidad y amplitud hasta el momento desconocidas, cabrá esperar que los misterios que dejen de serlo nos ofrezcan la visión de un gran Misterio. Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se puede llamar. Esto es la conquista que pretendo, en la certeza de jamás conseguirla, pero demasiado olvidadizo de la perspectiva de la muerte para privarme de anticipar un poco los goces de tal posesión. Se cuenta que todos los días, en el momento de disponerse a dormir, Saint-Pol-Roux hacía colocar en la puerta de su mansión de Camaret un cartel en el que se leía: EL POETA TRABAJA.⁸²

⁸² Breton, André. “Primer Manifiesto Surrealista”. *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona: Editorial Labor/Punto Omega, 1985.

Por todo lo antes expuesto, la figura de Vincent Van Gogh es de gran valía para esta tesis, ya que en este pintor confluye la idea del artista que está fuera de los valores de la productividad y del éxito monetario con la de la enfermedad mental que confiere genialidad. Por si fuera poco, el sufrimiento, el martirio, la pobreza, la marginalidad, la pasión, irracionalidad, el fuego devorador y el salvajismo estarían presentes. Y eso para un medio de masas como el cine que requiere reacomodar el sentido simbólico de los integrantes de la sociedad, es muy atractivo.

En la lógica del artista romántico, es la subjetividad lo que lo priva de su raciocinio, lo que puede observarse en la reflexión que presenta Arthur Rimbaud:

El primer estudio del hombre que quiere ser poeta es el de su propio conocimiento, de un modo total. Comienza por buscar su alma, la examina, la palpa, la comprende. Una vez que la conoce tiene que cultivarla: esto parece cosa sencilla... Pero es que se trata de hacer que su alma sea monstruosa... Digo que tiene que ser un vidente, que tiene que hacerse vidente.

El poeta se convierte en vidente en virtud de un largo, inmenso y razonado trastorno de todos sus sentidos. Tiene que buscar todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; apura todos los venenos para no conservar dentro de sí más que la quintaesencia de ellos. Inefable tortura para la que el poeta necesita de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana; de ahí que se convierta, entre todos los hombres, en el gran enfermo, en el gran criminal, en el gran maldito... ¡pero también en el sabio supremo!... ¡puesto que llega a lo desconocido, puesto que ha cultivado su alma ya de suyo más rica que la de ninguno!⁸³

La marginalidad y la diferencia, en este contexto, podrían entenderse entonces como una exigencia que, como pose estética, no suponen un peligro para el orden social pero que a su vez, no deja de aislar al artista en una esfera diferente y apartada.

⁸³ Rimbaud, Arthur. "El poeta como vidente". *Textos de estética y teoría del arte. Op. Cit.* P. 452.

La creencia cada vez más arraigada en la libertad del artista se manifestó de diversas formas:

La imagen del bohemio que ostenta las normas de ambición, de decoro y moralidad de la clase media ha conservado un lugar en la imaginación popular hasta nuestros días, dando lugar a la fórmula caricaturesca estándar en los medios de masas. Su opuesto en el siglo XIX fue la figura del *dandy* que presumía de poseer una superioridad aristocrática recurriendo a una indumentaria extraña y a actitudes públicas extravagantes (el chaleco rojo brillante de Gautier, la afición de montar a caballo y a los puros de Sand, el clavel verde de Wilde, la langosta colgando de una correa de Nerval)... Y a pesar de que tanto la imagen bohemia como la del *dandy* se exportaron en algún momento al resto de Europa y a Norteamérica, donde se conservan como parte del repertorio de las poses artísticas disponibles, no deben ser tomadas como... componentes estructurales del moderno sistema del arte sino como idiomas pintorescos del mismo. Sin embargo, otra pareja de estereotipos más profundamente arraigados crecieron a la sombra del ideal de la independencia artística: el formado por el sufriente y el rebelde.⁸⁴

Los románticos tendían a asociar el rechazo y el sufrimiento con el destino del genio, como lo señala Larry Shiner:

Balzac exaltaba la imagen de Cervantes y Dante en el exilio, la pobreza de Milton, el anonimato de Nicolas Poussin, todos ellos 'como Cristo en la cruz... mostrando sus restos mortales'. Y Baudelaire consideraba que debería decirse de Poe 'lo que el catecismo dice nuestro Dios: Sufrió sin medida por nosotros'. Como los santos cristianos, los artistas asumían el sufrimiento como un signo de su elección. Mientras que algunos se encenagaban en el sufrimiento, otros percibían el desprecio como un estímulo, un reto y una ocasión para la afirmación heroica.⁸⁵

Al respecto la Doctora Adriana Yáñez Vilalta describe a los románticos como "hombres que arriesgaron su racionalidad, y muchas veces hasta su propia vida,

⁸⁴ Shiner, Larry. *Op. Cit.* P. 278.

⁸⁵ *Ibid.* P. 279.

movidos por una esperanza sin límites y una gran fe en la posible transformación del ser humano”.⁸⁶

Tomando en cuenta la idea de la subjetividad del artista explicada en los párrafos anteriores, se observa que el cine hollywoodense abrevó desde sus inicios del concepto kantiano del artista como ente único y especial apartado de la técnica, resultado de su contacto con lo Absoluto; y no del concepto hegeliano que concibe al artista a partir de la reflexión, la experiencia, la técnica, el trabajo y el hábito que algunos filósofos asumían como características necesarias del artista, habilidades que les permiten disponer de los materiales del arte y confierirles sólo así la maestría del genio.

En resumen, el cine no pondera la explicación hegeliana del artista sino impulsa la visión mayormente kantiana del mismo concepto.

3.3. El concepto del artista-genio como estereotipo en el cine hollywoodense

Poco le importa al cine y menos al cine hollywoodense mostrar que los genios artísticos en sus diferentes disciplinas establecieron como prioridad un diálogo con su tradición y que su trascendencia tenía que ver con superar los límites de su arte.

El estereotipo del artista en el cine hollywoodense contemporáneo no muestra este aspecto profundo y aún menos las características técnicas de sus disciplinas.

El espectáculo hollywoodense se centra más bien en mostrar lo exaltado y alejado de la norma que está el artista genial sin explicar los orígenes filosóficos y

⁸⁶ Yáñez Vilalta, Adriana. “Actualidad del Movimiento Romántico” en *Aportes de Investigación* /49. México: UNAM: 1991. P. 50.

políticos que rigen las obras artísticas, no importando si se trata de un artista romántico, impresionista, expresionista, contemporáneo, etcétera. Los movimientos artísticos y sus características nunca se explican en el cine de Hollywood. Cómo ya se dijo, en las películas sólo se remarca la subjetividad extrema e irracional y el sufrimiento del genio por su arte, características propias del Romanticismo.

Esta idea-estereotipo del artista romántico, difundida y reforzada por el cine hollywoodense contemporáneo, proyecta lo irracional por encima de lo intelectual. Es decir, valora la inspiración externa (la idea de que el artista es un simple receptáculo de lo Absoluto), la subjetividad llevada al grado de la locura y el genio como un don limitado a seres que son casi semi-humanos por encima de la destreza artística adquirida con el aprendizaje, la reflexión y la técnica. Se desecha la idea de que el conocimiento es necesario e imprescindible para el desarrollo del talento artístico. Dicho estereotipo oculta que sin la técnica, la genialidad no existe o por lo menos, no es productiva.

Hollywood toma como características generales e imprescindibles del artista las ideas del Romanticismo, las cuales explicamos en el subapartado anterior y que conforman la personalidad del bohemio y del *dandy*, el sufriente y el rebelde, contribuyendo a que conserven un lugar en el imaginario social, impulsados por los medios de comunicación masivos. En el caso del cine: la fórmula caricaturesca del artista que lo aleja de las reglas de la sociedad y le impide integrarse.

CAPÍTULO 4

LA FIGURA DEL ARTISTA-GENIO EN CUATRO PELÍCULAS DEL CINE HOLLYWOODENSE DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX HASTA NUESTROS DÍAS

La información que compone el apartado de la Ficha Técnica de cada una de las cuatro películas analizadas en el presente capítulo se obtuvo de la página *Internet Movie Database* (IMDb), base de datos en línea con información relacionada a películas que alberga los créditos del equipo de producción, dirección, guion, fotografía, sonido, música, presupuesto, recaudación, actores, montaje, escenografía, vestuario, maquillaje, efectos especiales, locaciones, premios, nominaciones, etcétera. Dicha página se puede consultar en la siguiente liga: <http://www.imdb.com>

Cabe aclarar que la redacción de la Sinopsis, el Argumento, así como el análisis del Uso de Luz e Iluminación, Manejo de Cámara, Edición, Efectos Especiales, Sonido, Locaciones, Maquillaje, Vestuario, Narración, Personajes, Escenas, Diálogos y Situaciones Clave, Características del Personaje Protagonista y las Reflexiones sobre la construcción del estereotipo del artista-genio en cada una de las películas es mía.

La información extra que se da de los directores, y en el caso de *El Cisne Negro* también del fotógrafo, se obtuvo de diferentes biografías, así como, en algunos casos, de sus páginas oficiales de internet.

Los datos históricos que se mencionan sobre Modigliani, Beethoven y Van Gogh se obtuvieron luego de leer diversas biografías en línea, donde se menciona algún dato biográfico o dato duro que por su brevedad no se cita la fuente, pues es

fácilmente consultable en internet. Se aclara que en información de más de una línea sí se cita la fuente. En todos los casos, la redacción general es mía.

Específicamente en el caso de *Copiando a Beethoven* algunos datos históricos del artista que aparecen en las Licencias Históricas o en las Reflexiones, así como datos técnicos de la producción del filme (como las 600 velas que se utilizaron en el teatro) son rescatados luego de leer varias entrevistas realizadas a la directora Agnieszka Holland o de lo mencionado por el historiador Larry Shiner en su ya citado libro *La invención del arte*.

El análisis cinematográfico

Para realizar el análisis fílmico de las cuatro películas seleccionadas para este capítulo no se tomó ningún modelo o sistema de análisis establecido que sirviera de referencia para realizar el trabajo, el cual se obtuvo luego de hacer un recorrido por las escenas de cada filme para descubrir los rasgos de comportamiento y de personalidad que le eran atribuidos a la figura del artista protagonista.

La selección de las cuatro películas analizadas se logró luego de revisar una lista más amplia de filmes que fueron sometidos al criterio de contar en su producción o distribución con inversión de capital de alguna de las actuales siete empresas “mayores” (*majors*): Disney, Warner Bros. Inc., MGM-UA, Sony Pictures, Paramount, Universal y 20th Century Fox.

Otro criterio fundamental fue que se prestó especial atención a la representación del mito del artista, así como a que en las cintas se hablara de todo aquello que tiene que ver con el mundo del arte, con su creación y el trabajo artístico de la disciplina del protagonista.

La lista estaba conformada por: *El Cisne Negro*, *Modigliani*, *Copiando a Beethoven*, *El loco del pelo rojo*, *Las horas*, *Letras prohibidas*, *Mejor imposible*, *Sobrevivir a Picasso*, *Whiplash*, *Los fantasmas de Goya* y *El último concierto*.

Las horas sí estaba considerada para conformar el *corpus* del análisis pero salió por falta de espacio. *Mejor imposible* se consideró en un inicio con el fin de ejemplificar que en el género de la comedia también se utiliza el estereotipo del artista que ya hemos explicado, pues su protagonista, Jack Nicholson, es un escritor que padece un trastorno obsesivo-compulsivo, situación médica que es presentada como un rasgo de locura que lo aleja de la sociedad y de su entorno, y que también es una de las características principales del concepto del artista romántico que se ha desarrollado desde Kant a la actualidad.

Las demás cintas fueron descartadas porque enfocan su trama en el drama pasional y amoroso de los personajes, incluso de personajes de reparto que no representan al artista, (*Letras prohibidas*, *Sobrevivir a Picasso*, *El último concierto*) o en el drama histórico (*Los fantasmas de Goya*) y dejan la figura del artista en segundo plano, como una historia de fondo.

Así, finalmente se eligió *El Cisne Negro*, *Modigliani*, *Copiando a Beethoven* y *El loco del pelo rojo* porque centran su trama en mostrar la personalidad del genio, su quehacer artístico, su técnica, su estado síquico, su cosmovisión y su rompimiento moral, ético y cotidiano con el entorno social.

4.1. La figura del artista-genio en *El Cisne Negro*

4.1.1. Ficha técnica

Título original: *The Black Swan*.

País: Estados Unidos.

Año: 2010.

Productora: Protozoa Pictures/Phoenix Pictures.

Distribuidora: Fox Searchlight Pictures.

Presupuesto: 13 millones de dólares.

Recaudación: 329 millones 398 mil 046 dólares.

Director: Darren Aronofsky.

Dirección artística: David Stein.

Productores: Scott Franklin, Mike Medavoy, Arnold Messer, Brian Oliver.

Diseñador de producción: Thérèse DePrez.

Guionistas: Mark Heyman, Andres Heinz, John J. McLaughlin.

Música: Clint Mansell, Piotr Ilich Shaikovski.

Sonido: Craig Henighan.

Director de fotografía: Matthew Libatique.

Montaje: Andrew Weisblum.

Escenografía: Tora Peterson.

Vestuario: Amy Westcott.

Efectos especiales: Roland Blancaflor (especiales)/ Dan Schrecker (visuales).

Protagonistas: Natalie Portman (Nina Sayers), Mila Kunis (Lily), Vincent Cassel (Thomas Leroy), Barbara Hershey (Erica Sayer), Winona Ryder (Beth Macintyre), Benjamin Millepied (David).

Actores secundarios: Ksenia Solo, Kristina Anapau, Janet Montgomery, Madeline, Sebastian Stan, Toby Hemingway, Sergio Torrado, Mark Margolis, Tina Sloan, Abraham Aronofsky, Charlotte Aronofsky.

Diseñadores de maquillaje: Amy Westcott, Judy Chin, Marjorie Durand.

Efectos especiales de maquillaje: Emma Jacobs.

Reconocimientos: Premios Oscar de la Academia, EE.UU, 2011:

Ganadora:	Mejor actriz en un papel principal: Natalie Portman.
Nominaciones:	Mejor Película del Año: Mike Medavoy, Brian Oliver, <u>Scott</u> Franklin.
	Mejor dirección: Darren Aronofsky.
	Mejor fotografía: Matthew Libatique.
	Mejor Montaje: Andrew Weisblum.

Globos de Oro, EE.UU. 2011:

Ganados:	Mejor Interpretación de una Actriz en una Película de Drama: Natalie Portman.
Nominaciones:	Mejor Película, categoría Drama.

	Mejor actriz de reparto: Mila Kunis.
	Mejor director: Darren Aronofsky.

Premios BAFTA 2011:

Ganado:	Mejor actriz principal: Natalie Portman.
Nominaciones:	Mejor actriz de soporte: Barbara Hershey.
	Mejor guion (original): Marcos Heyman, Andres Heinz, John J. McLaughlin.
	Mejor fotografía: Matthew Libatique.
	Mejor Edición: Andrew Weisblum.
	Mejor diseño de producción: Thérèse DePrez, Tora Peterson.
	Mejor diseño de vestuario: Amy Westcott.
	Mejores efectos especiales visuales: Dan Schrecker (supervisor de efectos visuales), Brad Kalinoski (supervisor de composición), Henrik Fett (supervisor de efectos visuales adicionales), Busque Efectos (compañía de efectos visuales)

Screen Actors Guild Awards 2011

Ganado:	Mejor Interpretación de un Actor de sexo femenino en un papel principal: Natalie Portman.
----------------	---

El Cisne Negro obtuvo 87 premios y 233 nominaciones más, que por cuestión de espacio no se detallarán, ya que al intentarlo este apartado se extendió a más de 50 cuartillas tan sólo por la lista de premios. Lo anterior, resulta relevante ya que en el presente trabajo se analiza el sistema hollywoodense como institución, no sólo cultural sino del entretenimiento y como medio masivo de comunicación. Es importante señalar que la trascendencia de un filme no depende del número de premios o nominaciones, pero en los productos hollywoodenses la distribución y exhibición se potencializan con el sistema de premiación. Por esa razón, Hollywood es un expansor de símbolos culturales en el sentido amplio de la palabra. Entre las instituciones que otorgaron los referidos reconocimientos pueden citarse las siguientes:

Academia de las Artes y las Ciencias de Argentina; Academia de Ciencia Ficción, Fantasía y Terror, EE.UU.; Premios AFI, EE.UU.; Críticos de Cine Africano-Americanos Asociación (AAFCA); Alianza de Mujeres Periodistas de Cine; Premios Amanda, Noruega; American Cinema Editors, EE.UU.; Sociedad Americana de Directores de Fotografía, EE.UU.; Gremio de Directores de Arte; Críticos de Cine de Austin Asociación; Premios de la Comunidad Circuito; Premios de la Academia Japonesa; Premios Blue Ribbon; Bodil Premios; Boston Society of Film Critics Premios; Sociedad Británica de Directores de Fotografía; Broadcast Film Critics Association Awards; Camerimage; Fundación Society of America, EE.UU.; El centro de Ohio Film Critics Association; Chicago Film Critics Association Awards; Cine Sociedad de Audio, EE.UU.; Cine Gran Premio de Brasil; CinEuphoria Premios; Traje de Premios del Gremio de Diseñadores; Premios César, Francia; Premios de la Asociación Críticos de Cine de Dallas-Fort Worth; Premios David di Donatello; Asociación de Críticos de Cine de Denver; Sociedad de la Crítica de Cine de Detroit, Estados Unidos; Directors Guild of America, EE.UU.; Empire Awards, Reino Unido; Premios del Círculo de Críticos de Cine de Florida; Críticos de los Homosexuales y Lesbianas Entertainment Association (GALECA); Premios del Cine Derby de Oro; Premios Schmoes de Oro; Gotham Awards; Premios Grammy; Los Críticos Houston Film Society Awards; Movie Verano IGN; Independent Spirit Awards; Indiana película Asociación de Periodistas, Estados Unidos; IndieWIRE Críticos Encuesta; Premios Internacionales de la Sociedad Cinéfila; Críticos International Film Music Award (IFMCA); Internacional Online Film Critics 'Poll; Premios de la Crítica de Cine de Iowa; Sindicato Nacional

Italiano de Periodistas de Cine; Movie italiano en línea (Ioma); Premio Jupiter; Premios del Círculo de Críticos de Cine de Kansas City; Los Críticos de Las Vegas Film Society Awards; London Critics Circle Film Awards; Premios de la Asociación Críticos de Los Ángeles; Motion Picture Sound Editors, EE.UU.; MTV Movie Awards; Premios Nacionales de Cine, Reino Unido; Sociedad Nacional de Críticos de Cine, EE.UU.; Premios del Círculo de Críticos Cinematográficos de Nueva York; Crítica de Nueva York, en línea; Norte de Texas Film Critics Association, Estados Unidos; Premios del Círculo de Críticos de Cine de Oklahoma; Ole Premios; Línea del Colegio de Cine y Televisión; Críticos de Cine Online Premios de la Sociedad; Festival Internacional de Cine de Palm Springs; Premios PGA; Críticos de Phoenix Film Society Awards; Premios Prism; Rembrandt Premios; Robert Festival; Premios de Terror Rondo Hatton Classic; Críticos San Diego Film Society Awards; Críticos de Cine de San Francisco Circle; Satellite Awards; Scream Awards; Festival de Cine SESC, Brasil; Premios de la Asociación del Sudeste de Críticos de Cine; St. Louis Film Critics Association, Estados Unidos; Teen Choice Awards; Toronto Film Critics Association Awards; Los Críticos de Utah Film Association Awards; Críticos de Cine de Vancouver Circle; Festival de Venecia; Village Voice Cine Encuesta; Premios Sociedad de Efectos Visuales; Premios Grammy, Los críticos de Washington DC Area Film Association Awards; World Soundtrack Awards; Writers Guild of America, EE.UU.

4.1.2. Sinopsis

La protagonista, Nina (Natalie Portman), es una brillante bailarina que forma parte de una compañía de ballet de Nueva York, y que vive completamente absorbida por el arte de la danza. Más allá de esta disciplina y de su madre, no hay nada más en su vida.

Nina tiene una oportunidad única para ascender en su carrera, ya que la Primera Bailarina de la Compañía, Beth Macintyre (Winona Ryder), se retirará a causa de su edad, dejando su puesto vacante, situación por la que se efectúan audiciones en el cuerpo del ballet, ya que la temporada de la obra *El Lago de los Cisnes* está próxima a comenzar.

Nina logra obtener el lugar de Beth para interpretar a la Reina de los Cisnes, lo que le causa un gran estrés, sumado a la rivalidad con su compañera Lily (Mila Kunis), a las exigencias del director de la compañía, Thomas Leroy (Vincent Cassel), y al control obsesivo que ejerce sobre ella su madre (Barbara Hershey).

Esta tensión se incrementará a medida que se acerca el día del estreno, provocando en Nina agotamiento nervioso y confusión mental que la incapacitarán para distinguir entre la realidad y la ficción, a causa de sus alucinaciones.

4.1.3. Argumento

Nina interpreta *El Lago de los Cisnes*, obra emblemática de la danza clásica, en una toma con travellings circulares para simbolizar la desesperación del Cisne blanco (el protagonista del ballet), ya que se trata del acto donde El Brujo convierte a la princesa en cisne como una maldición. Nina sueña que logra representar ese ansiado papel como primera bailarina, máxima aspiración de cualquier artista de la danza clásica. Sin embargo, su nivel en la vida real está por debajo de Beth (Winona Ryder), la Primera Bailarina del Ballet de Nueva York y que está próxima a retirarse de la Compañía. Siendo una bailarina sobresaliente, Nina convence al director Thomas Leroy de que le dé la oportunidad quedarse con el puesto de Beth y de interpretar el papel de la Reina de los Cisnes a pesar de las dudas que tiene Leroy con respecto a que pueda hacer una buena interpretación del Cisne Negro, papel mucho más intenso que el Cisne Blanco, pues encarna la maldad y la perfección en la ejecución dancística. En los ensayos, Nina fracasa en dicha interpretación por lo que está a punto de perder ambos papeles, inseparables pues el Cisne Blanco y el Cisne Negro son gemelos. Nina se tensa de tal manera que comienza a experimentar alucinaciones producto de su obsesión por dominar dicho papel, hasta que raya en una incipiente locura que se va mezclando con su interpretación. Otros elementos que provocan extrema tensión en ella es la llegada a la Compañía de Lily, una nueva bailarina, que agrada en sus movimientos a Thomas Leroy, a tal grado que la nombra como suplente de Nina en caso de que ésta no pueda lograr la interpretación correcta de la Reina de los Cisnes. El otro elemento de presión para Nina es Érica, su madre, en extremo controladora y posesiva. Érica proyecta su propia frustración en Nina,

ya que al quedar embarazada de ésta, abandonó su carrera como bailarina, estableciendo un círculo vicioso que desestabiliza emocionalmente a Nina.

4.1.4. Análisis técnico

Perfil del director: Darren Aronofsky nació el 12 de febrero 1969, en Brooklyn, Nueva York. Estudió Cine. Luego de terminar su tesis de grado, ganó varios premios con su primera película *Supermarket Sweep*, protagonizada por Sean Gullette, que se convirtió en finalista del Premio Nacional de la Academia de Estudiantes. Cinco años después, en febrero de 1996, comenzó el concepto de *Pi, el orden del Caos*, que se estrenó en 1998. Aronofsky volvió a trabajar con Sean Gullette, quien interpretó el papel principal. En el año 2000 filmó *Réquiem por un sueño*, y en 2006, *La fuente de la vida*. *El luchador* apareció en 2008, y finalmente, *Noé*, en 2014.

Fotografía: Matthew Libatique, el director de fotografía de *El Cisne Negro*, tiene un papel preponderante en el concepto de locura y estilización de la figura del artista en esta cinta, en este caso, la de la bailarina Nina, protagonizada por Natalie Portman. Libatique nació en Queens, Nueva York, pero emigró hacia Los Ángeles con su familia en los años 80. Al terminar sus estudios, trabajó en la compañía Chanticleer Films como fotogramarógrafo ganando experiencia al trabajar en set. Libatique aplicó en el AFI Graduate Program de la Universidad de Harvard, donde conoció a Darren Aronofsky y trabajaron en dos cortometrajes: *Protozoa* y *No Time*. Después de graduarse en el AFI, Libatique trabajó en la industria de los videos musicales y colaboró con importantes directores como Phil Harder, Paul Hunter, Chris Robinson, Floria Sigismondi, and Terry Richardson. Su primer gran trabajo se efectuó en *Pi, el orden del Caos*, razón por la que trabajaron en *Réquiem por un sueño* y *La fuente de la vida*, hasta ganar una nominación a Mejor Fotografía por *El Cisne Negro* en 2011, además de 9 premios

en otros certámenes y 16 nominaciones por esta misma película. Libatique ha trabajado con otros afamados directores como Joel Schumacher y Spike Lee.

Uso de luz exterior o interior: la fotografía en *El Cisne Negro* utiliza de forma preponderante luz de interiores en set, simulando el ambiente de teatro, con el uso de lámparas blancas, para las escenas de ensayo. Aunque no abundan, en las tomas en exteriores (traslados de su casa al teatro, entrada al metro, afuera de un hospital) se usa luz de día. También se registran tomas exteriores de noche (la protagonista sale de un bar y se traslada en taxi). Dichas tomas hacen uso de luz amarilla que emiten las lámparas de la calle.

Uso de iluminación en set: la iluminación privilegia tonos rosas o azules y verdes pero siempre en tonos pasteles para resaltar la personalidad infantil de Nina, como en su casa y su recámara.

Durante las escenas de la representación de *El Lago de los Cisnes*, la iluminación es teatral principalmente en rojos y azules verdosos brillantes.

Manejo de cámara

Tomas en movimiento (uso de riel, *steady cam*, *dolly in*, *tilt up*, *tilt down*, *paneo*, *travelling*, etcétera): seguimientos, muchas tomas con *travelling* y *travelling* circular.

Tomas fijas: (panorámicas, plano americano, *medium shot*, *long shot*, *close up*, *extreme close up*, toma de detalle, holandés, *over shoulder*, subjetiva, plano-secuencia, etc): *over shoulder*, muchas tomas de detalles, principalmente a los pies con las bailarinas o puntas de ballet y a las manos. Muchos *medium shot*, tomas generales, muchos primeros planos. En las tomas oníricas, se suele usar *over shoulder* con Nina en el camerino o en el baño para que pueda verse en segundo plano su imagen reflejada en el espejo y proceder a fundidos que representan su confusión con la realidad.

Edición

Tipo de narración: lineal, fractal, *flahs backs*, *flash forwards*, paralelos, etc.: la narración de la historia es lineal, con irrupciones espacio-temporales de tipo onírico.

Elipsis: cortes, *inserts*: la narración se interrumpe con *inserts* de las alucinaciones de Nina. Como se comentó en el apartado anterior, las tomas de Nina frente al espejo requieren de fundidos en la consola de edición para tratar de mezclar los límites de la realidad y la fantasía de la protagonista.

Efectos especiales

En set o en computadora: los efectos visuales y especiales más importantes son durante el estreno de *El Lago de los Cisnes*, cuando a Nina le salen plumas negras de la espalda, hombros y brazos, al alucinar que se transforma en el Cisne Negro o un día antes del estreno cuando a Nina se le rompen las piernas y la espalda. Para ello se requiere de efectos especiales en set y mediante computadora y maquillaje. Los otros efectos importantes ocurren durante sus alucinaciones cuando se lastima las manos o la espalda. En la escena en la que Nina está ensayando frente al espejo, se observa que su reflejo ya no la sigue en los movimientos que hace en el plano de la realidad. Estos efectos especiales que buscan fundir lo real y la alucinación de Nina son recurrentes en toda la película y se realizan en programas computacionales que alteran la imagen. Otro efecto interesante se registra cuando Érica, la madre de Nina, tiene en su tocador muchos dibujos de autorretratos que manufactura, y que al ser vistos por Nina la siguen con la mirada, mediante animaciones por computadora que se insertan constantemente en el *rush* de la película.

Sonido

Banda sonora (música original, *track list*, en vivo): música original y música de Chaikovski. Clint Mansell estuvo nominado en los Grammy por Mejor Banda Sonora Puntuación de Medios Visuales.

Efectos de sonido (en set o en computadora): el ruido de autos, del metro, los aplausos del público durante el estreno de *El Lago de los Cisnes*, los aleteos del Cisne Negro en esa misma presentación.

Locaciones (en estudio o locación externa): hay tomas externas en las calles, pero el 80 por ciento de la cinta transcurre en el teatro donde se llevan a cabo los ensayos o en el departamento de Nina y su madre.

Tipo de maquillaje: tiene un importante papel, pues Nina se causa constantemente lesiones con las uñas en espalda y manos. Otros importantes momentos del departamento de maquillaje se registran cuando ensayando en su casa se rompe a la mitad una uña del pie a causa de las puntas, o cuando Beth es atropellada y Nina mira las heridas de su pierna. Pero el principal efecto de maquillaje es sin duda la caracterización del Cisne Negro, la parte oscura del Cisne Blanco, el personaje principal en *El Lago de los Cisnes*. Este personaje usa pupilentes rojos, antifaz negro y su rostro muestra una base de maquillaje blanca y bilé rojo, para darle mayor fuerza dramática, mientras que el Cisne Blanco presenta una base de maquillaje más diluida, presentando sombras ligeramente azules, rubor rosa y bilé rosa como para representar la naturalidad y pureza que el Cisne Negro no tiene. Aronofsky busca remarcar lo demoniaco, oscuro y siniestro en el personaje del Cisne Negro para contrastarlo con lo virginal, bondadoso y moralmente puro de el Cisne Blanco. En pocas palabras, el Bien vs. El Mal; lo Apolíneo y lo Dionisiaco.

Cambios de vestuario: tiene mucha producción de vestuario, todo el que corresponde al ballet de *El Lago de los Cisnes*: tutús, corsés, tocados, coronas, puntas de ballet, el disfraz de plumas del brujo, el traje de gala del príncipe, ballerinas para hombres, mallones, leotardos, calentadores, vestidos y trajes de

gala, aretes de perlas. De la misma manera que con el maquillaje, el vestuario de los dos cisnes busca reafirmar la dicotomía Bien vs. Mal. Mientras el Cisne Blanco viste un traje de tipo angelical que resalta su ternura, el Cisne Negro porta un traje de ballet sensual. En la noche de gala, escena cumbre, cuando dan a conocer que Nina será la nueva Primera Bailarina de la compañía, se pone en escena también esta dicotomía: Nina usa un elegante vestido blanco y Beth (la bailarina que interpretó al Cisne Negro anteriormente) utiliza un vestido negro que deja ver sus formas.

Narrador en off: (narrador externo o protagonista): no hay narrador en *off*. La historia se va narrando conforme transcurren las escenas de los protagonistas. En el caso de las alucinaciones de Nina tampoco hay voz *en off*, en su mayoría son mudas.

Tiempo de narración: (pasado, presente o futuro): la narración siempre está en tiempo presente de manera lineal, como ya se dijo arriba. La secuencia es acorde al tiempo de la historia, es decir, la película empieza el día en que se efectúan las audiciones para nombrar a la nueva Primera Bailarina del ballet de Nueva York y termina cuando Nina logra representar a la Reina de los Cisnes (el Cisne Blanco y el Cisne Negro) en la puesta en escena de *El Lago de los Cisnes*.

Personajes

Función del protagonista: Nina representa en su totalidad la idea del artista romántico por excelencia, es una artista que ya presentaba trastornos psicológicos, los cuales reprimía para ser aceptada, pero cuando llega la oportunidad de consolidar su obra maestra, da rienda suelta a su locura. Sin embargo, la película presenta a esta locura como si fuera una posesión externa y sublime sobre la mente y cuerpo del artista, guiándolo hacia su máxima obra. El esquema de Nina como protagonista del filme es tradicional. Es decir, la trama, las escenas, la estructura dramática y los demás personajes giran en torno a ella. Los demás

elementos de la película (ambiente, diálogos) nunca tienen un peso superior al universo interior de Nina.

Función del antagonista: Lily es totalmente opuesta a Nina. Su personaje encarna lo dionisíaco, lo sensual, lo seductor, espontáneo y alegre. Justo lo que Nina no es y en lo que se quiere convertir. La función de antagonista que representa Lily es clásico: ayuda a transformar al protagonista y que éste cumpla con su meta. Lily representa un reto para Nina, dado que ella encarna la personalidad natural del Cisne Negro, y como Nina aspira a interpretar ese papel, es Lily quien le marca el camino a seguir.

Función de los personajes secundarios: Érica, la madre de Nina; Beth y Thomas Leroy; son los personajes secundarios de *El Cisne Negro*. Los tres ayudan a reafirmar el carácter y la misión de Nina, que es representar a la Reina de los Cisnes.

Érica tiene la función de reprimir a Nina psicológicamente y eso es lo que no le permite desarrollarse como artista. La protagonista necesita separarse de manera física y psicológica de su madre para encumbrar su carrera.

Thomas Leroy, el director de la compañía de ballet, presiona a Nina para que coloque el sentimiento de la pasión por la danza por encima de su obsesión por una técnica perfecta, diciéndole que incluso le estorba para convertirse realmente en una artista que encuentra la trascendencia.

Beth representa el ideal dancístico de Nina al grado de que ésta le roba un bilé, sus aretes, una lima para uñas y otros artículos personales con tal de emularla. Beth se erige como una guía para Nina, incluso como advertencia de un final desolador, ya que Beth termina sus días como bailarina siendo desplazada por Nina.

Función de los personajes incidentales: bailarinas, técnicos, el pianista con el que ensayan, la maestra de danza, los chicos que conocen Lily y Nina en el antro, los bailarines que interpretan al Príncipe y al Brujo en *El Lago de los Cisnes*. Su

función es crear un ambiente opresor o de impulso al objetivo de Nina por convertirse en la Reina de los Cisnes. Incluso el actor con el que tiene una aventura furtiva en la discoteca, ayuda a que en Nina emerja una personalidad sexual que ha sido reprimida por su madre y que es necesaria, según Aronofsky, para potencializar la creatividad y las destrezas artísticas.

4.1.5. Escenas clave para la construcción del personaje del artista-genio en *El Cisne Negro*

1. La primera alucinación de Nina que se presenta como ejemplo de su personalidad como artista-genio, se registra al salir de las audiciones cuando va caminando por un pasillo en el que se topa de frente con una mujer y sólo al tenerla muy cerca se da cuenta de que es ella misma, vestida de negro y con una personalidad mucho más sensual de su personalidad cotidiana.
2. En repetidas escenas vemos a Nina lastimando su cuerpo, arañándose la espalda o las manos hasta sangrar, algunas veces haciéndolo en la realidad y otras alucinándolo, dejando entrever un artista-genio que no puede distinguir fácilmente la realidad de su fantasía.
3. Nina despierta en su cama y comienza a masturbarse -por indicación de Thomas Leroy para que aprenda a soltarse y a apasionarse- cuando se da cuenta de repente que su madre está dormida en una silla, interrumpiéndose avergonzada ante su presencia, mostrando con ello que Darren Aronofsky parte -como lo hace la propia película- de una idea-tipo (estereotipo) del artista que tiene que ver con la excentricidad, la sensualidad y la no represión, como un requisito para conseguir ser “un artista completo”.

4. Un día antes del estreno de la obra, Nina está en crisis, sus alucinaciones son más recurrentes y todo el tiempo está exaltada. Va a ver a Beth al hospital y ésta se lastima enfrente de ella enterrándose en la cara una lima para uñas. Cuando Nina sale corriendo hacia el elevador lleva consigo la lima y sus manos están llenas de sangre, ya no se sabe si ella lastimó a Beth o si fue una alucinación más. Llega desesperada a su casa, se encierra en su recámara y cuando se ve en el espejo, descubre que la herida de su espalda está peor, sus ojos se vuelven rojos y entonces saca de forma fantástica una pluma de un cisne negro de la herida de su espalda. También de manera fantástica se le rompen las piernas y la espalda. Nina cae y se pega en la orilla de la cama quedando inconsciente, remarcando que el personaje no sólo no puede distinguir la fantasía de la realidad sino que la primera se funde con la segunda, dejando esta ambigüedad como rasgo de personalidad que puede ser juzgada como un principio de locura o genialidad.

5. Durante el estreno de *El Lago de los Cisnes*, Nina entra al camerino vestida de Cisne Blanco. En una alucinación ve a Lily burlándose de ella, maquillándose y preparándose para interpretar el Cisne Negro. Cuando Nina se acerca a Lily para reclamarle su actitud, se da cuenta que quien ha estado arreglándose es ella misma. Pero no sólo eso: Nina (convertida en Cisne Blanco) comienza a forcejear con Nina vestida de Cisne Negro, aventándose contra el espejo provocando que se rompa. El Cisne Negro trata de ahorcar al Blanco, pero este último toma un pedazo de vidrio y se lo entierra al Cisne Negro que vuelve a ser Lily. Nina sale del camerino vestida de Cisne Negro, y creyendo que mató a Lily, entra a escena y empieza a realizar su obra maestra. Totalmente poseída por el Cisne Negro, Nina al fin deja a un lado la técnica y empieza a bailar de forma apasionada. De esta manera, Darren Aronofsky alude a la idea del artista romántico que no requiere de conocimientos técnicos para desarrollar su arte. Por el contrario, a este tipo de artista le basta con dejarse poseer por

su locura y darle rienda suelta para alcanzar lo Sublime y la comunicación divina con lo Absoluto, premisas del Romanticismo.

6. Nina se transforma en el seductor Cisne Negro incluso fuera del escenario. En los pasillos del teatro, ve cómo salen plumas de su espalda, hombros y brazos. Entrando en éxtasis sale de nuevo al escenario logrando una interpretación magistral del personaje. Mientras baila, Nina se transforma más y más hasta quedar con alas negras, largas, grandes y esplendorosas en lugar de brazos. Al finalizar su interpretación, el público le aplaude ovacionándola de pie. Entonces sale del escenario y entra a su camerino para cambiarse de nuevo por el Cisne Blanco. De pronto, alguien toca la puerta. Es Lily, quien ha ido a felicitarla por su magnífica interpretación del Cisne Negro. Por esta acción, Nina se da cuenta de que Lily no está muerta, de que todo fue una alucinación y de que en realidad es a ella misma a quien enterró el vidrio hiriéndose gravemente. El público no se da cuenta de esta herida, tampoco sus compañeros. Darren Aronofsky sigue reforzando la idea de que para un artista, la línea de la realidad y la fantasía, casi no puede distinguirse, al grado de que la frontera entre la Vida y la Muerte, también se diluyen, como en la fatalidad del Romanticismo.
7. Sabiendo que va a morir como el Cisne Blanco en la parte final de la obra (que además es el acto que continúa), Nina empieza a maquillarse y sale de nuevo al escenario viviendo realmente el dolor del Cisne Blanco, el dolor que fue necesario infligirse con la herida de muerte. Nina interpreta de manera espectacular la muerte del Cisne Blanco muriendo también. Cuando agoniza fuera del escenario, y al darse cuenta de que está herida de muerte, Thomas Leroy le cuestiona: “¿qué hiciste, qué hiciste?”, a lo que Nina responde, consolidando con ello el estereotipo del artista romántico trágico:
 - Lo sentí... fue perfecto, estuve perfecta.

Nina muere así, ejecutando un acto de genialidad artística en el que ha predominado el sentir sobre la técnica, única manera que de acuerdo al estereotipo romántico se puede lograr una obra maestra, que quedará para la posteridad puesto que será el único ente capaz de haberla realizado.

4.1.6. Diálogos clave para la construcción del personaje del artista-genio en *El Cisne Negro*

1. Cuando Nina intenta convencer al director de la compañía, Thomas Leroy, de que le dé el papel de la Reina de los Cisnes, tienen la siguiente conversación:

Thomas: Nina, escucha. Honestamente no me preocupa tu técnica. Ya deberías saberlo [...] La verdad es que cuando te miro, sólo veo al Cisne Blanco. Sí, eres hermosa, temerosa, frágil. La intérprete perfecta. ¿Pero el Cisne Negro? Es difícilísimo interpretarlos a ambos [...]

Nina: También puedo bailar el Cisne Negro.

Thomas: ¿De verdad? En cuatro años, cada vez que bailas, te veo obsesionada con que cada paso y movimiento sean perfectos, pero nunca te he visto entregarte. ¡Nunca! ¿Para qué tanta disciplina?

Nina: Sólo quiero ser perfecta.

Thomas: ¿Qué? La perfección no es sólo cuestión de control. También es saber soltarse, sorprenderse a uno mismo para poder sorprender al público, trascender. Y eso pocos lo logran...

Con este diálogo se entiende que la técnica y el estudio estorban a Nina para lograr una buena interpretación. Una escena que refuerza este diálogo y esta idea sucede cuando Nina está viendo ensayar a su rival, Lily (Mila Kunis), personaje

que representa lo opuesto a Nina: dionisíaca, sensual, seductora, espontánea y alegre. Thomas aparece en la escena y observa también los movimientos de Lily a lado de Nina, mientras le dice: “Me gusta cómo se mueve. Imprecisa, pero sin esfuerzo. Ella no lo finge”. Para Aronofsky, la única forma en la que un artista “trascienda” es, como ya se dijo, haciendo de lado, la técnica, reforzando la idea de que la obra de arte es irrepetible, un acto de comunicación divina que incluye la locura, la autodestrucción, los impulsos siniestros o sublimes.

2. Toda la Compañía está ensayando cuando se enteran de que la Primera Bailarina, a quien está reemplazando Nina, Beth Macintyre tuvo un accidente, entonces se presenta el siguiente diálogo entre Thomas y Nina:

Nina: ¿Qué sucedió?

Thomas: Cruzó la calle y la atropelló un auto. ¿Sabes qué? Estoy casi seguro de que lo hizo a propósito.

Nina: ¿Cómo lo sabes?

Thomas: Porque todo lo que hace Beth es producto de alguna especie de macabro impulso. Supongo que por eso es tan emocionante ver a Beth. Tan peligrosa. A veces hasta perfecta. Pero también tremendamente destructiva.

3. Cuando Nina regresa de la cena de gala donde es presentada como la nueva Primera Bailarina, su mamá le quita el vestido y se da cuenta de que tiene una herida en la espalda:

Érica: ¿Te estás volviendo a arañar?

Nina: No ¡mamá!

Érica: Qué hábito más desagradable ¡Por Dios! Pensé que ya habíamos superado esto, Nina.

Nina: No hice nada.

Érica: Siéntate. Tenemos base blanca y rosada y eso lo ocultará -mientras le corta las uñas de manera violenta y agrega-: y voy a buscar aquella costosísima base que teníamos para ver si nos queda.

Nina: Nadie lo verá. Mamá, por favor.

Érica: Es por el papel, ¿verdad? Es por tanta presión. Sabía que sería demasiado, lo sabía.

Por último, cabe destacar que en todas las escenas donde Nina ensaya, Thomas Leroy le remarca a Nina: “¡Vamos, olvídate del control, Nina!”, “¡Quiero ver pasión!”, “¡Marca, estás tiesa como un palo!”, “¡Suéltate! ¡Suéltate! ¡Suéltate! [...]”, “Nina, tu baile sigue siendo frígido [...]”, “Podrías ser brillante, pero eres una cobarde”.

Con la última declaración de Nina antes de morir, de nuevo se resalta la idea romántica de que el sentimiento es más importante que el trabajo, el esfuerzo y el estudio detallado de la disciplina artística, y que el arrebató es de un peso vital para que el artista logre crear su obra maestra trascendiendo en el mundo de las artes.

4.1.7. Características del personaje-protagonista

4.1.7.1. Descripción física del artista-protagonista en *El Cisne Negro* (Nina Sayers)

Edad: menos de 30.

Sexo: femenino.

Características raciales: tez blanca, delgada, nariz respingada, labios pequeños y delgados, cabello lacio y castaño, facciones finas. Nina encarna el estereotipo de la bailarina clásica por su complexión.

Vestimenta: casi todo el tiempo tiene ropa adecuada para practicar danza (mallas, leotardo, tutú, puntas de ballet). Fuera de los ensayos, su ropa es aniñada siempre en tonos rosas o blancos para acentuar que en ella no existe la voluptuosidad.

Estilo de vida: Nina es una bailarina obsesionada con su profesión, fuera de su madre y de la danza no tiene más en su vida. Su recámara es sumamente infantil, en tonos rosas, incluyendo el tapiz de las paredes y repleta de muñecos de peluche. Tanto en su casa como en la calle, así como en los ensayos, Nina vive bajo el yugo de su madre.

Personalidad: a pesar de tener una personalidad reprimida, Nina es obsesiva, se inflige castigos físicos al causarse lesiones con las uñas en la espalda y manos, tiene trastornos alimenticios. Es tímida, infantil, temerosa, frágil, no tiene amigos, es perfeccionista en sus movimientos pero no tiene pasión. Es un personaje que dentro del ámbito del ballet clásico es descrita como “rara”. Le cuesta convivir con los demás, es introvertida, no entra en los cánones de la “normalidad” y tiene problemas psicológicos. Aunque no se menciona explícitamente, la razón de los trastornos de Nina podría ser la esquizofrenia, pero Aronofsky prefiere hacerlos pasar como rasgos de genialidad artística. La personalidad de Nina abreva del mito romántico. En una lectura más moderna, su psicología corresponde a la represión. Sólo al interpretar al Cisne Negro, la fuerza de sus deseos inconscientes, emergen.

Profesión: bailarina del Ballet de New York.

4.1.7.2. Características morales del artista

Valores morales: ser una “dulce niña” es la frase que constantemente repite la madre de Nina para dictar su comportamiento y es justo de la que se libera en la pelea final entre ambas cuando Érica la encierra en su recámara para impedirle asistir al estreno de *El Lago de los Cisnes*. Nina procura conservar la parte moral que inculca su madre hasta que esta estructura de personalidad le estorba para realizar su cometido artístico.

Relación con otros personajes: sus compañeras del ballet evitan acercarse o platicar con ella dada su evidente represión, infantilismo e inestabilidad emocional. Su relación con los demás personajes es muy difícil a causa de sus alucinaciones.

Capacidad de adaptación social: casi nula.

4.1.7.3. Rasgos estéticos del artista

Preparación y técnica artística: en la película se hace notar todo el tiempo la extrema preparación y perfecta técnica artística de las integrantes del Ballet. Como ya se refirió, Aronofsky apuesta por mostrar la locura de Nina como rasgo esencial del artista que sí consigue la genialidad en su obra, por lo que la preparación y técnica artística en su caso queda en segundo plano e incluso como un estorbo para su arte. Cabe recordar que la locura es la característica por excelencia del artista romántico.

Aptitudes artísticas: sí, tiene aptitudes naturales para la danza pero no para alcanzar la genialidad. Ésta llegará únicamente si deja fluir su locura.

Discurso estético: el arte sólo emergerá si se permite vivir su locura.

Acciones que marcan su proyecto artístico: practica día y noche, en su casa o en el teatro, pero es hasta que vive sus alucinaciones plenamente que consigue dominar su arte.

4.1.7.4. Aportación artística

Diálogo con su entorno artístico: no dialoga con las técnicas o avances del arte de la danza. El personaje se limita a plasmar su desequilibrio como rasgo artístico. En realidad, este procedimiento no aporta nada a la evolución de su disciplina. El aporte sólo rinde frutos para Nina y para el goce momentáneo del espectador.

Trascendencia, valoración en su época y valoración *post-mortem*: Nina no es una bailarina de la vida real sino un personaje ficcional, por lo tanto, no se puede medir su aportación artística. Tampoco como personaje se puede hacer, ya que muere justo al finalizar su obra maestra. La película termina sin mostrarnos qué ocurrió después, si Nina trascendió o no, si el público presente en la función recordó por siempre la representación de Nina como la Reina de los Cisnes.

4.1.8. Reflexiones sobre la construcción del estereotipo del artista-genio en *El Cisne Negro*

El Cisne Negro hace uso del mito romántico en todo su esplendor. Aronofsky echa mano de la idea de que el artista intenta escapar del conocimiento racional, para dejarse llevar perdidamente por las inspiraciones que surgen de los abismos inconscientes de su interior como explicamos en el capítulo tres. La creatividad fuera de lo racional es la característica de la que parte Aronofsky para desarrollar la imagen ideal de un artista que en la cinta es encarnado por el personaje de Nina como protagonista de la historia.

Así, al dejar de reprimir la locura que vive en ella, que bien podría ser esquizofrenia clínica, Nina cumple con la cita que señalamos también en el capítulo tres donde Hegel afirma que el deber del artista es “abandonarse a su

singularidad específica, sin preocuparse del fin a que podrá conducirlo... lo contrario perjudicaría su producción”.⁸⁷

La aparición del Cisne Negro, papel antagónico de la puesta en escena *El Lago de los Cisnes* que le da a Nina su trascendencia en el ballet, sólo es posible cuando ésta se abandona a su locura sin preocuparse de que la conduzca incluso a la muerte, como en la reflexión de Hegel.

Darren Aronofsky usó un presupuesto importante (12 millones de dólares) para lograr una producción bastante elaborada, con recursos tecnológicos avanzados, maquillaje, vestuario y un elenco reconocido. *El Cisne Negro* fue multi-premiada y nominada a nivel internacional. Tuvo un gran impacto entre el público, recaudó más de 300 millones de dólares en taquilla. Y lo hizo continuando la idea kantiana, propia del romanticismo del artista como un genio, alejado de la sociedad y en contacto con el absoluto. Incluso potenció es estereotipo romántico del artista que sólo alcanza su genialidad si tiene una enfermedad mental.

Aronofsky decidió no explicar el mito del artista a partir de la idea hegeliana, es decir, de la persona que domina todas las técnicas de su disciplina y logra dar un giro importante, Aronofsky deja claro al espectador que sólo los “genios” con desequilibrios mentales pueden lograr un momento sublime. Para reafirmar esta idea, al director de este filme le basta con delinear un personaje-protagonista, mediante alucinaciones que se proponen como rasgos de genialidad y no como lo son, enfermedades clínicas que nada tienen que ver con el artista que domina técnicamente todas las herramientas de su arte.

⁸⁷ Hegel, G. W. Friedrich. *Lecciones de estética*. Ediciones Coyoacán, México, 2002. P. 56

4.2. La figura del artista-genio en *Modigliani: el hombre y su leyenda*

4.2.1. Ficha técnica:

Título original: *Modigliani*.

País: Estados Unidos, Reino Unido, Alemania, Rumania, Francia, Italia.

Año: 2004.

Productora: Bauer Martínez Estudios.

Distribuidora: Bauer Martínez Estudios.

Presupuesto: 12 millones de dólares aproximadamente.

Recaudación: Fin de semana de apertura: mil 971 dólares en Estados Unidos el 10 de junio de 2005. Bruto: 195 mil 378 dólares en Estados Unidos al 15 de julio de 2005.

Director: Mick Davis.

Dirección artística: Luigi Marchione y Vlad Vieru.

Productor: Philippe Martínez.

Diseñador de producción: Giantito Burchiellaro.

Guion original: Mick Davis.

Música: Guy Farley.

Sonido: Paula Boram, Andrei Chiroasca, Doug Cooper, Alexandru Enigarescu, Robert Farr, Florian Flossmann, William Franck, Tim Lewiston, Claire Mahoney, Tony Message, Jamie Roden, James Seddon.

Fotografía: Emmanuel Kadosh.

Montaje: Emma E. Hickox.

Escenografía: Gabriel Nechita.

Vestuario: Pam Downe.

Efectos especiales: Michael Apling, Petre Constantin, Mihai Reti, Florin Stoian.

Protagonistas: Andy García (Amedeo Modigliani), Elsa Zylberstein (Jeanne Hébuterne), Omid Djalili (Pablo Picasso), Eva Herzigova (Olga Khokhlova), Udo Kier (Max Jacob), Hippolyte Girardot (Maurice Utrillo), Peter Capaldi (Jean Cocteau), Dan Astileanu (Diego Rivera), George Ivascu (Moise Kisling), Theodor Danetti (Renoir), Miriam Margolyes (Gertrude Stein).

Diseñadores de maquillaje: Mariana Andreescu, Mioara Bratu, Gabi Cretan, Giannetto De Rossi, Lorella De Rossi, Mirella de Rossi, Ana Lupulescu.

Reconocimientos:

- Nominaciones en los Satellite Awards 2005:

- Dirección Artística: Luigi Marchione y Vlad Vieru.
- Diseño de vestuario: Pam Downe.

Otras películas del director: *The silver spoon* (Short) (2015), *Charlie is my darling* (2014), *Give me more* (2014), *Haunting Charles Manson* (Short) (2013), *El partido* (1999).

4.2.2. Sinopsis

La película se sitúa en 1919 en París, momento y lugar en el que confluyen todos los grandes artistas de la época: Pablo Picasso, Renoir, Chaim Soutine, Maurice Utrillo, Diego Rivera, Moïse Kisling y Amedeo Modigliani.

El protagonista de la historia es Modigliani, un pintor con estilo propio y con carácter explosivo que trata de ganar su posición entre la élite de los artistas. El filme recrea sus últimos años de vida convertido en un pintor bohemio (concepto que explicamos en el capítulo tres). Vivió en la pobreza fatal (incluso robando para comer) con pasiones desenfrenadas y excesos de droga y alcohol.

El principal rival de Modigliani es Pablo Picasso, que también vivió en París en esa época y tenía gran éxito con sus cuadros. Picasso representa la personalidad opuesta al protagonista.

Modigliani se enamora de Jeanne Hébuterne, una joven católica de clase acomodada que pronto queda embarazada. Sin embargo, el padre de Jeanne intentará separarlos en todo momento, incluso quitándoles a la bebé, pues piensa que Modigliani no sería un padre adecuado por ser judío.

Modigliani trata de obtener el reconocimiento de sus pinturas no sólo por sí mismo, sino también por el bien de su hija y por Jeanne, así que acepta entrar a un concurso anual de arte en París que otorga un monto bastante alto y promete una carrera garantizada al ganador, aunque ni Modigliani, ni Picasso han entrado jamás en la competencia porque creen que está por debajo de los verdaderos artistas como ellos, ésta es la primera vez que ambos lo hacen y todo París queda agitado por la emoción de ver quién va a ganar.

4.2.3. Argumento

En close up, viendo de frente hacia la cámara, Jeanne le pregunta al público que si sabe lo que es el amor, el verdadero amor. Se hace un corte y la cinta regresa un año antes en la historia a un restaurante donde está Pablo Picasso y toda la gente adinerada de París. Modigliani irrumpe llamando la atención de todos y burlándose de Picasso con quien se suscita una pequeña riña. Cuando Modigliani sale del lugar sus dos amigos también pintores, Utrillo y Soutine, lo están esperando en la calle con los bolsillos llenos de comida y botellas de vino que robaron del restaurante mientras el protagonista hacía un escándalo. Modigliani toma la botella de vino mientras le dice a sus compañeros que un día los descubrirán. Se retira a ver Beatrice Hastings quien lo está esperando para presentarle a un adinerado estadounidense comprador de arte que se ha interesado en su obra. Sin embargo, Modigliani enfurece al ver el mal gusto del americano y se niega a entregarle sus pinturas.

Poco a poco se presenta la difícil historia de amor entre Jeanne y Modigliani, a la que se opone el padre de ella. Jeanne pronto queda embarazada y tiene a una bebé, pero al ser incapaz de mantenerla la deja en casa de sus padres y ella se muda con Modigliani. Un día, la madre de Jeanne les avisa que su padre dejó a la bebé en la asistencia pública. Este hecho obliga a Modigliani a buscar una forma de que sus pinturas se vendan y para poder ganar dinero, fama y prestigio. Y esa forma podría obtenerla ganando el concurso anual de París, en el que también participarán Pablo Picasso, Chaim Soutine, Maurice Utrillo, Diego Rivera y Moïse Kisling.

Paralelo a la historia amorosa de Jeanne con Modigliani, en la trama también se hace énfasis en la rivalidad entre Picasso y el protagonista. Rivalidad que no trata jamás un diálogo sobre pintura, concepciones artísticas o estilos. Pareciera ser sólo una rivalidad entre un artista que goza de fama y reconocimiento suficiente para tener una buena posición económica y de poder social y uno que lleva una

vida bohemia por convicción y también por necesidad porque no percibe dinero de la venta de sus pinturas. Finalmente, esta rivalidad es la que llevará a Pablo a participar en el concurso al que se inscribió Modigliani.

En inserts sin diálogos y sólo con el Ave María electrónica como música de fondo se puede ver a cada artista que entró al concurso en pleno proceso de creación. Todos están pintando la obra que presentarán el día indicado por el Premio. Con el Ave María de fondo se ve a los artistas en trance, como iluminados o inspirados por la mano divina en su creación.

Modigliani termina de pintar a Jeanne (su modelo principal a lo largo de la película) el mismo día de la competencia. Entrega su cuadro a su agente representante y se dirige a pedir una licencia de matrimonio para darle la sorpresa a Jeanne, pero saliendo del registro civil entra a una cantina. Bebe una importante cantidad de alcohol y sale sin pagar la cuenta. Dos hombres enviados por el dueño de la cantina salen detrás de él, lo golpean dejándolo herido gravemente tendido sobre la nieve. Mientras tanto en el auditorio donde se lleva a cabo el premio, declaran ganador a Modigliani en su ausencia.

Poco después el pintor llega a su casa herido, donde lo descubren sus amigos y lo trasladan al hospital, pero ya es demasiado tarde. Modigliani fallece en el sanatorio rodeado por Jeanne, quien enseguida abandona el lugar. Camina hasta su casa y se suicida aventándose por la ventana.

4.2.4. Análisis técnico

Fotografía

Exterior o interior: la fotografía en *Modigliani* utiliza de forma preponderante la luz interior de la casa-estudio del pintor. Para las escenas de día usa luz cálida que entra por las ventanas de manera dispareja. Si es de noche, la luz también

entra por las ventanas pero es demasiado blanca como si la emitieran las lámparas de la calle. Lo anterior porque el director Mick Davis juega bastante a lo largo de toda la película con tomas oscuras que reflejan a contraluz la silueta de los personajes como para darle un tono de romanticismo.

Otra locación recurrente es el restaurante donde se reúne siempre el grupo de pintores que vivían en París en la segunda década del siglo XX (Café Rotonde). Para fijar este ambiente de nostalgia de la Francia de aquella época, el director usa tonos sepia.

También se observan tomas en exteriores de noche de calles empedradas con lluvia y muy poco iluminadas, como ya dijimos, para jugar con tomas a contraluz. Los únicos exteriores de día y en el campo abierto son dos planos-secuencia, cuando Picasso y el protagonista platican con el reconocido pintor Jean Renoir, y cuando Modigliani y Jeanne pasan un tiempo en la playa, al sur de Francia.

Uso de luz (subexpuesto, sobreexpuesto, sepia, color): la iluminación básicamente se divide en dos tonos: color sepia para recrear el ambiente de la época (segunda década del siglo XX). Tomas muy oscuras para jugar con las sombras a contraluz con tonos blancos, amarillos o azules.

En los dos planos-secuencia que existen de día en el exterior, la luz se percibe muy blanca con elementos coloridos, capturando el pasto, los árboles, las flores, el mar... Es como si el director plasmara toda la gama de tonos que la pintura del siglo XIX usó hasta la aparición del Expresionismo Alemán, movimiento del cual Modigliani es el principal representante fuera de Alemania. No es casualidad que cuando éste visita a Renoir (uno de los máximos iconos del Impresionismo) la película gane en colores y cuando las escenas transcurren en el café donde aparece Pablo Picasso, se torne sepia, como antes de la aparición de la fotografía a color en la que Picasso irrumpe para proponer el cubismo.

Manejo de cámara

Tomas en movimiento (uso de riel, *steady cam*, *dolly in*, *tilt up*, *tilt down*, *paneo*, *travelling*, etcétera): en “Modigliani” no se observan muchas tomas en movimiento con excepción de seguimientos, uso de riel, *steady cam*. El director Mick Davis usa con frecuencia un recurso peculiar: deja la cámara fija para que el actor entre y salga a cuadro, o bien, se aleja o se acerca, como en las tomas del cine mudo, de los hermanos Lumière o George Méliès, época en la que Modigliani hace su aparición como pintor.

Tomas fijas: (panorámicas, plano americano, *medium shot*, *long shot*, *close up*, *extreme close up*, toma de detalle, *holandés*, *over shoulder*, subjetiva, *plano-secuencia*, etc): Mick Davis hace uso frecuente de las tomas de detalles principalmente a las manos cuando toman un reloj, un lápiz, cuando los artistas están pintando, cuando Modigliani va a pedir una licencia de matrimonio con las manos llenas de tinta. Esto, para resaltar el arte de la pintura que es el don del protagonista, de su antagonista y de los personajes secundarios importantes. También se emplean *medium shots*, *close up*, planos-secuencia y *over shoulder* para las conversaciones entre Jeanne y Modigliani.

Edición

Tipo de narración: lineal, fractal, *flash backs*, *flash forwards*, paralelos, etc.: la película empieza con una escena que pertenece al final de la historia en la que aparece Jeanne en *close up* para hablarle al público y explicarle que va a contar la historia de su amor. Después, la cinta regresa con un *flash back* y entra de lleno en la trama, pero dentro de ésta existen más *inserts* en *flash back*, por ejemplo, cuando Jeanne recuerda cómo se conocieron o Modigliani recuerda su infancia.

Elipsis: cortes, *inserts*: por medio de *inserts* en *flash back* a modo de recuerdos de Modigliani y de su esposa Jeanne, se va contando la historia de vida del personaje, compuesta de momentos pasados al tiempo que corresponde en la

historia, incluso de infancia. Esto para abarcar más de la vida del protagonista en la pantalla y justificar el personaje de Dedo (un niño que es él en su infancia y que representa la conciencia del Modigliani adulto). Se presentan a modo de recuerdo para que no estorbe con la historia principal de los últimos años de Modigliani.

Para contar la trama, Mick Davis también hace uso de elipsis y de otra clase de *inserts* en los que Modigliani tiene diálogos con un niño; se trata de Dedo que le dice lo que está bien y lo que está mal, lo que debe hacer y lo que no.

Efectos especiales:

En set o en computadora: el efecto especial más significativo de la película sucede cuando cae la nieve color azul al momento en que Modigliani está tirado en la calle agonizando. El artista pinta en su imaginación la nieve de azul para darle consuelo a Dedo que está sentado junto a él y que le había advertido del peligro de sus actos sin ser escuchado. La lluvia constante en todas las escenas para simular el clima frío de París que tanto daña la salud de Modigliani por la tuberculosis que padece, es un efecto que se realiza en set.

Sonido

Banda sonora (música original, *track list*, en vivo): el director utiliza música original electrónica que varía de intensidad de acuerdo al dramatismo de las escenas. Una secuencia importante para la banda sonora es cuando los pintores están elaborando el cuadro que cada uno presentará al concurso, en ella no hay diálogos, sólo el Ave María electrónica que ayuda a diseñar el ambiente en el que los artistas logran su creación mientras están en trance o poseídos por una inspiración celestial, pues es justo lo que Mick Davis quiere dar a entender con el Ave María de fondo. También complementan la banda sonora las canciones francesas más significativas como “*La vie en rose*” que armoniza la escena donde Jeanne y Modigliani bailan en la calle. Aunque esta canción fue interpretada hasta

1946 por la cantante francesa Édith Piaf, autora de la letra, y la película está situada en 1919.

Efectos de sonido (en set o en computadora): en dos ocasiones, Modigliani recuerda el carnaval que tanto le gustaba en su infancia, esto implica efectos de bullicio y música mezclados. Durante el concurso, el público rompe en aplausos, y ese audio requiere cierto efecto de sonido. También existen sonidos de carros, cornetas o claxon propias de ese tiempo como ambientación. Igualmente, cuando Modigliani termina el cuadro de Jeanne y deja caer el pincel en una botella vacía, además del ruido de las cadenas cuando Utrillo está encerrado en el manicomio, etcétera.

Locaciones (en estudio o locación externa): esta película se filmó en Rumania, pero la mayoría de las escenas suceden en interiores o en estudio.

Tipo de maquillaje y vestuario: maquillaje y peinados de la segunda década del siglo XX (1919) en París, cuando recién había terminado la Primera Guerra Mundial y se instala como moda la ropa muy suelta, ya que entra en boga el concepto de la ropa cómoda además de bonita, que antes no existía (parece los inicios del Charleston, aunque éste nació como tal en Estados Unidos). Los hombres usan trajes con chaleco camisas abombadas de las mangas. Sombreros para hombre y para mujer, vestidos largos, zapatillas, chalinas, collares largos, y accesorios de plumas, sobre todo para el cabello. El maquillaje es muy natural, en tonos nude, e incluso pálidos para recrear mejor el ambiente de la época y la falta de dinero de Jeanne y Modigliani, ya que Olga, la esposa de Picasso, sí utiliza un maquillaje más cargado incluso con tonos rojos en los labios.

Narrador en off: (narrador externo o protagonista): existen dos narradores, el mismo protagonista a través de los recuerdos de su infancia y Jeanne, su esposa, que también narra por medio de recuerdos, excepto al inicio de la película que lo hace en un toma de *close up* viendo de frente hacia la cámara, enunciando que será ella la narradora principal. Existe un tercer narrador que podría llamarse

incidental, se trata del pintor Renoir. Sólo narra una escena, un recuerdo que tiene de Modigliani bailando alrededor de la estatua de Balzac.

Tiempo de narración: (pasado, presente o futuro): La narración siempre está en tiempo pasado, como ya se dijo arriba. La película empieza con el final de la historia y luego retrocede en un *flash back*. Pero los personajes principales introducen más *flash back* con los recuerdos que se les vienen a la mente.

Personajes

Función del protagonista: su esquema como protagonista del filme es tradicional. Es decir, la trama, las escenas, la estructura dramática y los demás personajes, incluso Picasso como antagonista, giran en torno a él. Los demás elementos de la película (ambiente, diálogos) nunca tienen un peso superior a la personalidad de Modigliani. El director Mick Davis retrató en el carácter renegado y pesimista del artista. El protagonista defiende con su personalidad, la libertad individual, la expresión subjetiva, el irracionalismo, el apasionamiento y los temas prohibidos, es decir, lo morboso, demoníaco, sexual, fantástico o pervertido, que plasma en sus cuadros de desnudos, gracias a los cuales la policía clausura la única exhibición que tuvo en vida. Sin embargo, Mick Davis nunca explica que estas son las razones del carácter de Modigliani, sumadas a la amargura que provocó en la sociedad y en el arte, la Primera Guerra Mundial y el periodo de entreguerras. No explica el movimiento artístico al que pertenece, no lo hace ni para argumentar la rivalidad que sostiene con Picasso, quien pertenece al movimiento cubista. El director simplemente muestra a Modigliani como el artista-genio que siempre está fuera de las normas y de las leyes de la sociedad. Es un borracho, drogadicto al que detiene la policía y sus amigos son encerrados en el manicomio. Roba comida junto con Maurice Utrillo y Chaim Soutine, con quienes realiza todo tipo de excentricidades para llevar a cabo su arte, como es el robo de una vaca muerta de un rastro, la cual pintaría Chaim Soutine para el concurso. Relacionando con estos hechos a la locura, característica principal de los artistas

románticos. Así, en la película, Modigliani da la imagen del genio violento y bohemio por excelencia propio del Romanticismo.

Función del antagonista: Pablo Picasso es el artista con éxito, al que nadie del grupo puede superar en ventas y fama. Es el antagonista no en virtud ni en don artístico sino en éxito. Su función está dentro del esquema clásico: mantiene una rivalidad permanente con el protagonista, le sirve incluso de motivación y reto para crear su obra maestra, pues los dos se inscriben en un concurso que de acuerdo con la película gana Modigliani, superando al fin a su adversario. Picasso es el personaje que somete a presión artística y creativa a Modigliani.

Función de los personajes secundarios: Jeanne, sus amigos Utrillo y Soutine y su representante Zborowski son quienes brindan el apoyo moral a Modigliani, trabajando a su favor.

El padre de Jeanne es el segundo personaje que somete a presión, pero en esta ocasión económica, a Modigliani. Entrega a la bebé de éste y de Jeanne a la asistencia pública porque no tenían dinero para mantenerla, al enterarse del acto, Modigliani acepta entrar al concurso para obtener el premio monetario. Así, el padre de Jeanne le pone pruebas y a la vez le da impulso para culminar su creación.

Función de los personajes incidentales: Renoir, los demás pintores del círculo, Beatrice, Gertrude, trabajan para convencer a Modigliani de que no tiene por qué sufrir por su arte, de que puede ganar dinero y reconocimiento con ella. Gertrude específicamente trabaja para convencerlo de que entre al concurso. Renoir le aporta confianza y seguridad al insistir en que Modigliani es un artista loco, y de acuerdo al director Mick Davis esa es la parte esencial que todo genio debe tener. El director usa la figura de Renoir para declarar al público que Modigliani cumple con el requisito de la locura y lo inserta una vez más en el esquema del artista-genio romántico.

4.2.5. Escenas clave para la construcción del personaje del artista-genio en *Modigliani*

1. Modigliani se droga constantemente con sus amigos. Fuman hachís y en una ocasión son arrestados por la policía. Pablo Picasso paga la fianza de Modigliani, pero a Maurice Utrillo lo recluyen en un manicomio. Con estas escenas, el director Mick Davis reafirma que moralmente el artista-genio siempre está fuera de las normas de la sociedad.
2. Cuando Maurice Utrillo es encerrado en el manicomio, pictóricamente se recrea la escena de su pintura "Madness", con la que participaría en el concurso.
3. Mick Davis recurre a una escena para describir la personalidad de Modigliani. Se trata del artista bailando como un payaso o en una pose de arlequín con una botella en la mano, caricaturizando su figura. La primera vez la usa cuando Modigliani y Jeanne se conocen, ella hace un dibujo de él con la pose descrita y además le asegura que es la imagen que todos tienen de Modigliani. En la segunda ocasión, el pintor está bailando y saltando alrededor de la estatua de Balzac; la escena es narrada por Renoir, quien menciona que le recuerda a él mismo cuando era joven, con esa actitud de gracia y soltura. La tercera vez, de nuevo es un dibujo pero en esta ocasión elaborado por Picasso después de la muerte de Modigliani. La narración que el director da en las tres ocasiones que aparece esta escena lo disfraza de una actitud-virtud, "gracia y soltura" del artista y de su ser único.
4. Modigliani drogado alucina a Maurice Utrillo encadenado en el manicomio reclamándole que no cumplió su promesa de no dejarlo morir ahí. De pronto, se intercambian los papeles y ahora es Modigliani quien está encadenado. Por la desesperación que siente, salta de un puente al río

pero es recatado por la policía. convaleciente en su casa se da cuenta de que sus dos amigos y su agente están con él y de que Utrillo ha salido del manicomio. Entra en escena Jeanne gritando, corriéndolos de su casa con el siguiente diálogo: “¡Aléjense de él! ¡Todos ustedes, salgan! ¡Fuera! Vean en qué se convirtió; y todos ustedes. ¿Creen que esto es romántico? ¿Así debería de ser? ¡Váyanse!”. Aquí el director Mick Davis es muy claro al dejar ver que los personajes siguen de manera deliberada una vida que corresponde al artista romántico.

5. Léopold Zborowski, el agente de Modigliani, le consigue su primera exposición con toda su obra, sin embargo, es la única que tendría en vida porque la policía obliga a la dueña de la galería a retirar los cuadros con desnudos que para la época se juzgan de inmorales, lo que denota un artista fuera de su época casi siempre.
6. Cuando Jeanne y su madre le avisan a Modigliani que el papá de Jeanne entregó a la bebé a la asistencia pública, la madre de Jeanne le grita: “Entregó a la bebé a la asistencia. Tu bebé. Tu hermosa niña ahora está en manos de extraños. Todo porque no entras en razón y tienes una vida normal como el resto del mundo que te rodea”. En esta escena se muestra de nuevo que el artista-genio es un ser diferente al resto de la sociedad, alguien único que le permite a su locura exteriorizarse con el fin de crear su obra aunque le implique ser rechazado por la gente.
7. Una secuencia importante es cuando los pintores (Modigliani, Pablo Picasso, Chaim Soutine, Maurice Utrillo, Diego Rivera y Moïse Kisling) están elaborando el cuadro que cada uno presentará al concurso. No hay diálogos, sólo el Ave María electrónico que ayuda a diseñar el ambiente en el que los artistas logran su creación mientras se muestran en trance o poseídos por una inspiración divina. No es gratuito que Mick Davis use el Ave María de fondo, es justo lo que quiere dar a entender, que se apodera de ellos una inspiración celestial.

4.2.6. Diálogos clave para la construcción del personaje del artista-genio en *Modigliani*

1. Renoir refiriéndose a Modigliani: Éste parece loco. ¿Estás loco? ¿Te asustan los instrumentos deformes? El genio los absorbió a través de las uñas de los dedos (señalando sus manos deformes por la artritis).

Modigliani: No me molestan.

Renoir: Mentiroso. Es un mentiroso Pablo (refiriéndose a Picasso).

Modigliani: ¿Le puedo preguntar cuánto cuesta un lugar así?

Renoir: Dos pinturas. Pequeñas. Tengo dos autos en los establos. Un bosquejo por cada uno. Y este Rodin. Di un pequeño dibujo a lápiz de una maceta. Sin flor, sólo la maceta. ¿Vas a vender?

Pablo Picasso: Modigliani está al borde.

Renoir: Al borde. Sí, lo sé. *Le précipice*. El precipicio donde todos los artistas convergen y saltan a su destino... Desnudos, generalmente. ¿Retratos ocasionales para comer y beber? ¿Sí?

Modigliani: Sí. ¿Cómo lo sabe?

Renoir: Pablo me lo dijo. A mí nunca me gustó pintar desnudos. La mayoría de las mujeres en mi época eran muy gordas y feas, muy feas. Me gustan las mujeres altas y delgadas.

Pablo Picasso: Entonces, ya es tarde. Deberíamos irnos.

Renoir: Modigliani...

Modigliani: Sí...

Renoir: Amedeo Modigliani...

Modigliani: Sí...

Renoir: ¿Estás loco?

Modigliani: (afirma con la cabeza y señala con la mano que un poco).

Renoir: Eso lo sabía.

Modigliani: (Concede la razón con un gesto de la mano).

Esta escena no deja ver los conocimientos que tenía Modigliani de pintura y escultura, ya que estudió desde los 14 años pasando por varias academias como los *macchiaioli* (movimiento italiano de la segunda mitad del siglo XIX). Además estaba influido por los simbolistas, quienes procuraban concebir imágenes opuestas a la realidad visible y por artistas como Paul Cézanne, el mismo cubismo de Picasso, Gustav Klimt y las estampas del japonés Utamaro.

En esta escena, Modigliani, un pintor que apenas está creando su nombre, no cruza ni una sola palabra sobre pintura, concepciones artísticas o estilos con Renoir, uno de los máximos exponentes del Impresionismo. Al contrario, el director sólo usa la escena para resaltar la personalidad romántica del protagonista. Se remarca con insistencia que para un maestro de la pintura como Renoir lo único importante es la locura en el artista, es decir, saber si Modigliani “está loco”. Incluso Renoir menciona la palabra genio para describirse y luego insiste en la locura de Modigliani, de tal forma que pareciera una condición esencial para el artista-genio, para su éxito y trascendencia como ocurre en el Romanticismo.

2. Pablo Picasso y Modigliani discuten cuando salen de la casa de Renoir:

Picasso: ¿Viste lo que la pintura te puede dar? Comodidad, riqueza, seguridad. Sólo los tontos luchan y mueren de hambre. París está lleno de ellos. Entonces pinta, haz dinero, envejece, acuéstate con todas las mujeres que puedas, pero bebé con moderación.

Modigliani: El evangelio según Picasso.

Picasso: ... ¿Te estás burlando de mí?

Modigliani: Lo intento, a veces no tengo éxito.

Picasso: Verás, Modi, hay una diferencia entre tú y yo. El éxito.

Con esta escena se da a entender otra característica propia del Romanticismo: los artistas deben sufrir por su arte, puede ser porque se dejan llevar por su locura o porque son rechazados por la sociedad o de manera económica. En este caso, Modigliani encarna todos los tipos de sufrimiento en pos de su obra.

4.2.7. Situaciones clave para la construcción del personaje del artista-genio en *Modigliani*

Existe una sola escena en toda la película que deja entrever la formación académica de Modigliani. El director Mick Davis, lo muestra en una escuela de pintura aunque él no está dando clases ni dialogando con los alumnos. La escena empieza con un grupo de estudiantes que intentan dibujar a un perro que no se queda quieto, lo que impide que los alumnos puedan tomar la pose. Entonces entra Modigliani al salón, pero no para impartir cátedra, lo único que hace el personaje es calmar al perro y lograr que se quede quieto. En realidad esta escena es usada sólo para ilustrar el momento en que Modigliani conoce a Jeanne quien formaba parte del grupo de alumnos. Dura del minuto 9:07 al 13:00, o sea sólo cuatro minutos de los 128 que dura la cinta. Otro momento importante de esta escena es cuando Modigliani le pide a Jeanne que le muestre su dibujo del perro pero en realidad ella lo había dibujado a él bailando en una pose como de arlequín con una botella en la mano, que es el mismo que al final de la película dibuja Picasso cuando está solo en el bar y el mismo que es utilizado para ilustrar una escena que narra Renoir de Modigliani bailando alrededor de la figura de Balzac, lo que deja entrever también un poco que Modigliani admiraba a ese escritor. Esta secuencia en la escuela de pintura resalta el estereotipo del artista romántico, en

el que la academia y el manejo de la técnica pasan a segundo término en el momento de la creación, donde el sentir debe prevalecer.

4.2.8. Características del personaje-protagonista

4.2.8.1. Descripción física del artista-protagonista en *Modigliani* (Modigliani)

Edad: entre 30 y 35 años.

Sexo: masculino

Características raciales: judío, italiano de piel blanca, avecindado en Francia, facciones finas.

Vestimenta: es sucio, con ropa desgastada y de mala calidad.

Estilo de vida: bohemio, es alcohólico, usa drogas, tiene una vida marginal y trágica.

Personalidad: su melancolía, depresión personal y frustración artística porque no vende su obra como Pablo Picasso (rival de Modigliani) lo hacen ser extrovertido, extravagante, rebelde, explosivo. Se niega a vender su obra si el comprador no demuestra haberla apreciado en su totalidad artística. Es una persona que no se deja ayudar y que no se alegra cuando su agente le informa que tendrá su propia exposición de pinturas, no cree en los concursos de arte por dinero, sin embargo, se ve obligado a entrar en uno de ellos. Cuando está bajo los efectos del alcohol, es triste y violento; y sobrio, es tímido y encantador.

Profesión: pintor

4.2.8.2. Características morales del artista

Valores morales: Modigliani encarna la vida marginal. Contraria con sus actos las buenas costumbres de la sociedad. Como ya hemos dicho, usa drogas, es incapaz de mantenerse a él mismo, no tiene éxito monetario con sus pinturas y es informal.

Relación con otros personajes: tiene mala relación con los demás personajes, incluyendo a sus compañeros artistas, debido a su carácter y forma de vida. Excepto con sus dos amigos, los pintores Maurice Utrillo y Chaim Soutine, con Jeanne y con su agente Zborowski.

Capacidad de adaptación social: nula.

4.2.8.3. Rasgos estéticos del artista

Preparación y técnica artística: como ya dijimos, Modigliani estudió desde los 14 años pintura y escultura. Es el principal representante del Expresionismo Alemán fuera de ese país. Estaba influido por Paul Cézanne, el cubismo de Picasso, Gustav Klimt y las estampas del japonés Utamaro. Fue admirador de la poesía de Baudelaire y Rimbaud (poetas malditos). Pero esto, no se ve en la película. Mick Davis apuesta por la idea romántica de la locura y de una vida bohemia como rasgos por excelencia del artista-genio y su obra de arte.

Aptitudes artísticas: sí tiene aptitudes naturales para la pintura y la escultura. Incluso sí reúne las características para llegar a la genialidad, que de acuerdo al director, la locura es la principal de ellas, luego llevar una vida marginal y bohemia, sufrir por su arte y preponderar la subjetividad y el sentir por encima del conocimiento.

Acciones que marcan su proyecto artístico: el director Mick Davis no se preocupa por mostrar acciones que marquen el proyecto artístico de Modigliani.

4.2.8.4. Aportación artística

Diálogo con su entorno artístico: si sólo tomáramos como referencia la película, creeríamos que Modigliani no dialoga con las técnicas o avances de pintura, concepciones artísticas o estilos. El personaje se limita a plasmar su subjetividad, su neurosis y sufrimiento en sus obras como rasgo artístico. En la vida real, Modigliani formó parte del grupo Expresionista de la llamada Escuela de París. El pintor italiano destacaba por sus retratos alargados y nostálgicos, que la academia acerca también al estilo de El Greco.

Trascendencia y valoración en su época: no tuvo reconocimiento en su época.

Valoración *post-mortem*: la concepción de su pintura y esculturas expresionistas, sumada a su vida romántica y llena de tribulaciones económicas y de enfermedad, dieron a Modigliani una personalidad excepcional en el marco de la pintura moderna, aislada de las corrientes de gusto contemporáneo (cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo) que estaban en desarrollo en el mismo período. En la actualidad, Modigliani es considerado uno de los artistas más representativos de inicios del siglo XX y sus obras se exponen en los principales museos del mundo. Sus esculturas raramente han cambiado de manos y las pocas pinturas que se encuentran en el mercado han alcanzado valores excepcionales. En 2010 en la Casa de Subastas Christie's (una de las más antiguas del mundo) fue vendida una de sus pinturas, "Tete de Caryatide", en la cifra récord de 43 millones de euros. En noviembre de 2015 el millonario chino Liu Yiqian adquirió su pintura "Nu Couché" (1917) en el remate de la casa Christie's en 170.4 millones de dólares, la segunda mejor pagada en subasta en esa fecha, sólo superada por "Las mujeres de Argel" de Picasso que se había vendido en 179.3 millones de dólares en mayo de 2015, como lo reportó la propia casa Christie's en su sitio oficial de internet, acto difundido por los principales medios de

comunicación del mundo como *The New York Times*, *The New Herald* o *Associated France Press*, entre otros.⁸⁸

4.2.9. Reflexiones sobre la construcción del estereotipo del artista-genio en *Modigliani*

Mick Davis pone énfasis en la locura del pintor y en su drama interior. Habla de la vida de Modigliani en sus últimos años, cuando éste ya tenía una estética y un estilo definidos, pero jamás muestra cuáles eran, o cuál era la escuela del pintor.

Modigliani, como ya lo hemos mencionado, estudió desde los 14 años pasando por varias academias como los *macchiaioli* (movimiento italiano de la segunda mitad del siglo XIX que afirmaba que la imagen de la realidad es un contraste de manchas de colores y de claroscuro), pertenecía al grupo expresionista de la llamada Escuela de París. Estaba influido por Paul Cézanne, el cubismo de Picasso, Gustav Klimt y las estampas del japonés Utamaro. Fue admirador de la poesía de Baudelaire y Rimbaud.

Seguía los principios del Expresionismo, una corriente artística que busca la expresión de los sentimientos y las emociones del autor más que la representación de la realidad objetiva. Revela el lado pesimista de la vida generado por la angustia existencial y la amargura del individuo que provocó la Primera Guerra Mundial y el periodo de entreguerras. Los artistas apegados a este movimiento representaban las emociones sin preocuparse de la realidad externa, sino de la naturaleza interna y de las impresiones que despierta en el observador.

⁸⁸ En las siguientes ligas se puede ver el material informativo y fotográfico de la subasta de "Tete de Caryatide": <http://www.christies.com/features/Modigliani-Nu-couche-Reclining-Nude-leads-a-night-of-records-in-New-York-6782-3.aspx> así como en: https://www.nytimes.com/2015/11/10/arts/with-170-4-million-sale-at-auction-modigliani-work-joins-rarefied-nine-figure-club.html?_r=0

La obra de arte expresionista presenta una escena dramática y una tragedia interior.

Modigliani es una producción que cuida los escenarios, la fotografía, el vestuario, y la ambientación en general, que sí está conseguida. Pero el director, Mick Davis, parece poco conocedor de los pintores o simplemente no le interesó mostrar la formación académica de Modigliani más allá del infierno interior que vivía el artista.

Por ejemplo, en la presunta relación de odio y rivalidad irreductibles entre dos grandes pintores entregados a la creación de su obra como son Modigliani y Picasso, no hay una sola palabra sobre pintura, sobre concepciones artísticas o estilos en pugna, como se dijo que también ocurre en la escena con Renoir.

En la película hay recuerdos que remiten a la infancia de Modigliani pero no para mencionar que su madre, Eugenia Modigliani, judía de la alta burguesía, era descendiente del filósofo Spinoza, mujer emancipada para su época, que hacía traducciones, escribía cuentos y artículos literarios. En estos *inserts*, sólo se da énfasis al lado trágico de su infancia con una escena de cuando los acreedores de su padre embargan los bienes de la familia, situación que en la realidad no vive Modigliani, puesto que su madre estaba embarazada de él cuando sucede.

Así, Mick Davis utilizó un presupuesto de 12 millones de dólares para recrear toda una época, pero sólo se preocupó por mostrar en la pantalla el lado romántico y lleno de tribulaciones económicas y de enfermedad en la vida de Modigliani. Reforzando con ello, el estereotipo del artista romántico: el genio que tiene que ver con la locura, con la vida bohemia, alejado de las normas de la sociedad, que sufre por su arte, ya que los románticos tendían a asociar el rechazo social y el sufrimiento artístico con el destino del genio, como lo vimos en el capítulo tres:

Balzac (que se menciona en la película) exaltaba la imagen de Cervantes y Dante en el exilio, la pobreza de Milton, el anonimato de Nicolas Poussin, todos ellos 'como Cristo en la cruz... mostrando sus restos mortales'. Y Baudelaire (admirado por Modigliani) consideraba que debería decirse de Poe 'lo que el catecismo dice de nuestro Dios: Sufrió sin medida por nosotros.' Como los

santos cristianos, los artistas asumían el sufrimiento como un signo de su elección. Mientras que algunos se encenagaban en el sufrimiento, otros percibían el desprecio como un estímulo, un reto y una ocasión para la afirmación heroica.⁸⁹

De esa manera, en lugar de mostrar el arte y el mito artista-genio como aquella persona que domina todas las técnicas de su disciplina y que gracias a ello logra trascender, Mick Davis hace creer al espectador una vez más que sólo los “genios locos” y fuera de la norma pueden lograr un momento sublime en el arte.

⁸⁹ Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004. P. 279.

4.3. La figura del artista-genio en *Copiando a Beethoven*

4.3.1. Ficha técnica:

Título original: *Copying Beethoven*.

País: Estados Unidos y Alemania.

Año: 2006.

Productora: Metro-Goldwyn-Mayer, Sidney Kimmel Entertainment y Myriad Pictures.

Presupuesto: 11 millones de dólares aproximadamente.

Recaudación: Fin de semana de apertura en Estados Unidos: 70 mil 460 dólares el 10 de noviembre de 2006. Bruto en Estados Unidos: 352 mil 786 dólares al 29 diciembre 2006.

Dirección: Agnieszka Holland.

Dirección artística: Paul Ghirardani y Lóránt Jávör.

Producción: Christopher Wilkinson.

Diseñador de producción: Caroline Amies.

Guionistas: Stephen J. Rivele y Christopher Wilkinson.

Música: Ludwig van Beethoven.

Sonido: Andrew Glen.

Fotografía: Ashley Rowe.

Montaje: Alex Mackie.

Escenografía: Zoltán Horváth.

Vestuario: Jany Temime.

Efectos especiales: Attila Erczkovi, István Gittinger, Gyula Krasnyánszky, Ferenc Ormos.

Protagonistas: Ed Harris (Ludwig van Beethoven), Diane Kruger (Anna Holtz), Ralph Riach (Wenzel Schlemmer), Matyelok Gibbs (Old Woman), Bill Stewart (Rudy), Angus Barnett (Krenski), Viktoria Dihen (Magda), Phyllida Law (Mother Canisius), Matthew Goode (Martin Bauer), Gábor Bohus (Schuppanzigh), Joe Anderson (Karl van Beethoven), David Kennedy (Neighbor), Nicholas Jones (Archduke Rudolph), László Áron (Judge).

Diseñadores de maquillaje: Richard Glass, Jon Henry Gordon, Réka Görgényi, Katalin Jakots, Balázs Novák, Gabriella Németh, Trefor Proud.

Reconocimientos:

- **Premios Goya 2007** – Nominada a Mejor Película Europea - Agnieszka Holland.
- **Motion Picture Sound Editors, EE.UU. 2007** – Nominado a Mejor Montaje de Sonido - Andrew Glen (editor de sonido).
- **Polish Film Awards 2007** – Nominada a Mejor Película Europea (EE.UU. / Alemania) - Agnieszka Holland.
- **Festival Internacional de Cine de San Sebastián 2006** – Ganado Premio a la Mejor Película - Agnieszka Holland.

Otras películas del director:

Julie vuelve a casa (2002), Golden Dreams (Short) (2001), El tercer milagro (1999), Washington Square (1997), Ángeles caídos (TV Series) (1 episodio) (1995), Red Wind (1995), Vidas al límite (1995), El jardín secreto (1993), Olivier, Olivier (1992), Europa, Europa (1990).

Agnieszka Holland dirigió en 1995 la producción de *Total Eclipse* (también fue nombrada *Vidas al Límite* o *Eclipse en el Corazón* en español). La cinta se produjo con capital de empresas del Reino Unido, Italia, Francia y Bélgica. Puede contar como una película del cine independiente a Hollywood, ya que ninguna de las productoras que participó (Producciones FIT, Portman Producciones, Sociedad Francesa de Producción) pertenecen a las 7 empresas mayores (*majors*) de dicho emporio.

La película narra la tormentosa relación entre los poetas franceses (considerados como malditos) Arthur Rimbaud (Leonardo DiCaprio) y Paul Verlaine (David Thewlis), desde el momento de su encuentro hasta la muerte de Rimbaud.

Pareciera que la figura del artista es un tema de interés para Agnieszka Holland. Sin embargo en ambas películas le da el mismo tratamiento: un artista-genio con la característica de la locura inherente a él. Vive alejado de las normas de la sociedad. Es un ser único, un elegido de la naturaleza con el don del arte.

Así, en *Total Eclipse*, la directora no alude a la importancia del trabajo literario de estos dos poetas, especialmente su rol en el desarrollo del movimiento simbolista. Al igual que hace en *Copiando a Beethoven*, ya con dinero y producción de Hollywood, sólo resalta la subjetividad, las emociones y el sentimiento de los artistas, es decir, el espíritu romántico de los genios creadores de arte.

4.3.2. Sinopsis

Es 1824, Beethoven (Ed Harris) está terminando su Novena Sinfonía bajo la presión de su inmediato estreno y con los problemas que le ocasiona su sordera.

Anna Holtz (Diane Kruger) es una estudiante aventajada del conservatorio de música, tiene 23 años y aspira a ser compositora, por lo que viaja a Viena que en ese momento era la capital mundial de la música, tratando de prosperar y de

encontrar inspiración. El editor musical Wenzel Schlemmer contrata a Anna Holtz como copista de Beethoven, quien la acepta con algunas reservas, ya que es una mujer en un mundo tradicionalmente reservado a los hombres. Ella demostrará sus grandes dotes en el mundo de la música y dejará perplejo al propio Beethoven, quien cede incluso a revisar las composiciones de Anna y a trabajarlas juntos, a la par que ella copia las partituras de él, convirtiéndose así en la única persona con la que el músico es gentil.

4.3.3. Argumento

Anna Holtz está viajando en una diligencia. Durante el camino las cosas que ve por la ventana (naturaleza, árboles, pájaros, ovejas, caballos, niños jugando, gente gritando) le dictan música en su mente que es representada con cambios violentos de tomas, como si el personaje estuviera entrando en un vértigo. Cuando llega a su destino, corre hacia el lecho de muerte de Beethoven, quien está agonizando, y le dice que ha escuchado la sinfonía en su cabeza igual que él lo hacía.

La cinta regresa en el tiempo cuando Beethoven está creando la Novena Sinfonía. Físicamente ya se encuentra sordo pero todavía es capaz de mantener una conversación leyendo los labios o usando una corneta que coloca junto a su oído.

Anna Holtz llega recomendada por un profesor del Conservatorio de Música para ser su copista, ya que las partituras no están listas y la Sinfonía está próxima a presentarse. Es una estudiante de música de bajos recursos que sueña con ser compositora, motivo que la hace quedarse a trabajar con Beethoven a pesar de su carácter iracundo y explosivo y de sus malos hábitos de limpieza.

Por su parte, Beethoven ya es un genio reconocido y con fama que sólo vive para la música. Cada vez se encuentra más solo a causa de su sordera y de su personalidad irascible, situación que arraiga en él un sentimiento de soledad e incomprensión y profundiza sus depresiones emocionales.

A medida que avanza la creación de la Novena Sinfonía, Beethoven encuentra compañía en Anna Holtz, quien además lo asombra por las dotes musicales que posee. El día del estreno es ella quien le ayuda a dirigir a la orquesta y al final lo voltea hacia el público para que pueda ver la ovación ya que el músico no escucha los aplausos debido a su sordera.

Beethoven revisa y corrige las composiciones de Anna y aunque se burla de ella después acude al convento donde ésta vive para pedirle disculpas. A cambio de que continúe trabajando como su copista, le ofrece revisar y trabajar juntos sus composiciones. Así, de acuerdo a la película, Anna se encarga también de copiar *Missa Solemnis* y La Gran Fuga para Cuarteto.

De esta forma, Anna Holtz, una mujer adelantada a su época, doma a “La Bestia”, como describe a Beethoven el editor de música Wenzel Schlemmer. Consigue que éste le transmita sus conocimientos y sentimientos más profundos hacia la música, tomándola como su discípula. Al mismo tiempo, ella copia las partituras del músico, le brinda comprensión y compañía y le procura un ambiente limpio en su casa que le permite trabajar mejor.

Para cuando muere Beethoven, Anna ya ha adquirido la costumbre de escuchar la música a través del lenguaje de la naturaleza. En la última escena se le puede ver dando un paseo por el bosque para encontrar la inspiración divina y escuchar la voz de Dios en la naturaleza como lo hacía el gran genio.

Licencias históricas:

La película se remonta al año 1824 durante la composición de la Novena Sinfonía de Beethoven. A lo largo de la película se muestra a Beethoven con problemas para oír, pero todavía capaz de entender una conversación en voz alta con una persona o el sonido de un piano de cerca. En realidad, Beethoven se quedó totalmente sordo siete años antes, en 1817. La Novena Sinfonía se creó cuando el compositor ya era completamente sordo.

El trabajo de copia del manuscrito de la partitura fue hecho en realidad por dos copistas, ambos varones discípulos de Schlemmer, y no una mujer como se muestra en la película en una idea romántica de la directora. Como menciona el historiador de arte Larry Shiner en su libro *La invención del arte*:

La nueva idea del genio femenino en el siglo XVIII (y en el XIX) parecía obligar a las mujeres a escoger entre ser un genio o ser una mujer... las mujeres con vocaciones 'masculinas', como las bellas artes, o bien eran sospechosas de representar una amenaza al orden social o bien eran aceptadas, pero sólo porque 'en realidad' eran espíritus masculinos en un cuerpo femenino".⁹⁰

Lo cual hace casi imposible que Beethoven aceptara como copista a una mujer y además que cediera a revisar y corregir sus composiciones con gentileza.

Ninguno de los copistas contribuyó ni alteró en forma alguna la partitura original de Beethoven como sí hace Anna Holtz en la película. De hecho, éste les amonestaba por cualquier desviación que se produjera con respecto de la partitura manuscrita original, por pequeña que fuera. Beethoven destaca por ser el primer músico en "establecer una notación exacta y por su insistencia en que los intérpretes siguieran tales notaciones. Beethoven comenzó a sustituir *tempi*, como el *andante*, con marcas metronómicas precisas, afirmando en una carta que 'los intérpretes ahora deben obedecer las ideas del genio insuperable'..."⁹¹ como señala Shiner en *La invención del arte*, lo cual no da lugar a que permitiera ser corregido por uno de sus copistas.

⁹⁰ Shiner, Larry. *Op. Cit.* P. 179.

⁹¹ *Ibid.* Pp. 180-181.

4.3.4. Análisis técnico

Fotografía

Uso de luz (subexpuesto, sobreexpuesto, sepías, color): la directora Agnieszka Holland utiliza primordialmente escenas que suceden en interiores iluminados por velas. Así, la luz es en tono sepia cálido como la luz de las velas, elemento que además es muy relevante en la película, incluso en repetidas ocasiones entran en primer plano y de ahí continúa la toma hacia otro lugar. Por ejemplo, para iluminar el teatro donde se lleva a cabo el estreno de la Novena Sinfonía, se utilizaron 600 velas, y fueron necesarias ocho personas para encenderlas y apagarlas rápidamente entre toma y toma.

Cuando se trata de escenas en exteriores en el día, la luz es más blanca. En el caso de las tomas en interiores durante el día, la luz siempre es la que entra por la ventana e ilumina la habitación de forma dispareja. También suele haber tomas muy oscuras con las siluetas a contraluz en tonos azules.

Manejo de cámara

Tomas en movimiento (uso de riel, *steady cam*, *dolly in*, *tilt up*, *tilt down*, *paneo*, *travelling*, etcétera): para enfatizar la furia y el carácter iracundo de Beethoven, Agnieszka Holland utiliza tomas muy rápidas con movimientos violentos como *zooms* bruscos, paneos, *travelling*, uso de riel, *tilt up*, *dolly in*, *steady cam* y recurre en varias ocasiones a picadas y contrapicadas.

Tomas fijas: (panorámicas, plano americano, *medium shot*, *long shot*, *close up*, *extreme close up*, toma de detalle, holandés, *over shoulder*, subjetiva, plano-secuencia, etc): al igual que las dos películas anteriores, en esta cinta también se puede ver muchas tomas de detalles a las manos, a la pluma y a las partituras con el fin de resaltar la tarea de copiarlas que realiza el personaje de

Anna Holtz. La directora también recurre al *close up*, primeros planos, *dolly in*, *medium shot* y tomas generales, pero en los diálogos predomina el *over shoulder*.

Edición

Tipo de narración: lineal, fractal, *flash backs*, *flash forwards*, paralelos, etc.:

la película inicia con el final de la historia, es decir, cuando Anna Holtz viaja a Viena para estar con Beethoven en su lecho de muerte en 1827. Después la cinta hace un *flash back* a 1824 y a partir de ahí la narración será lineal hasta llegar de nuevo al punto del comienzo.

Elipsis: cortes, *inserts*: La película no utiliza *inserts* para enriquecer la narración, la directora hace uso de cortes simples para cambiar de escena. La creatividad para contar la historia no se encuentra en la narración sino en los movimientos de cámara que enfatizan el estado de ánimo de Beethoven, lentos y armoniosos cuando está tranquilo y violentos, rápidos o bruscos cuando está exaltado, así como en la recreación de la época.

Efectos especiales

En set o en computadora: la película no tiene gran producción en efectos especiales. La directora no los utiliza para resaltar algo importante. En cambio, los efectos de maquillaje y vestuario sí están muy bien logrados, como ya dijimos, para recrear la Viena de 1824.

Sonido

Efectos de sonido (en set o en computadora): el efecto de sonido más importante se registra cuando la orquesta interpreta la Novena Sinfonía en el teatro con un sonido espectacular, pero en cuanto termina y Beethoven observa cómo los músicos bajan sus brazos, se hace silencio total. Lo anterior, porque

Beethoven ya era sordo y no puede escuchar los aplausos del público sino hasta que Anna Holtz lo voltea hacía la concurrencia. El trabajo de los diseñadores de audio y de la directora del filme cobra relevancia para lograr transmitir esa atmósfera constante de silencios y sonidos suaves y a veces estruendosos, como los golpes de intensidad en las partes orquestales. El peso del diseño de audio en esta cinta es primordial, Beethoven se da cuenta de la ovación y el sonido vuelve con los aplausos. Este recurso lo utilizó Agnieszka Holland para dramatizar la sordera y lo trágica que resulta en la vida del músico. Deja ver que él ya no podía escuchar la interpretación de sus composiciones, lo que aumentaba su depresión y soledad, como lo muestra en un diálogo con Anna Holtz.

Igual de importantes son los sonidos de la naturaleza que la película registra, como las distintas especies de pájaros, la corriente del río, caballos, ovejas, niños jugando, etcétera, que oye Beethoven cuando sale a pasear por el bosque para encontrar la inspiración y el contacto directo con Dios. Pues de acuerdo al artista él escuchaba la voz de Dios dictándole las composiciones por medio de la naturaleza. También tiene un peso importante el ruido de las hojas de papel, es decir, de las partituras.

Locaciones (en estudio o externa): la mayoría de las escenas suceden dentro de la vivienda de Beethoven. Existen algunas tomas de exteriores cuando el protagonista sale a pasear por el bosque para encontrar inspiración, pero son el menor porcentaje dado lo caro que resulta recrear calles, casas, carruajes de la época en comparación con el interior del departamento de Beethoven que además está montado en un estudio de grabación.

Tipo de maquillaje y vestuario: Agnieszka Holland logra recrear la época de Viena en 1824 mediante una producción importante en el vestuario, maquillaje, peinados y locación. Se puede ver que todo el vestuario está diseñado con lana y se evitan telas sintéticas que no existían en la época, así nos ofrece vestidos de gala y vestidos sencillos de ese tiempo como la vestimenta de Anna Holtz. Collares, guantes, sombreros para hombre y para mujer, pelucas altas con cabello

blanco, trajes, chalecos, moños, camisas de mangas sueltas, carruajes, muebles, accesorios.

Narrador en off: (narrador externo o protagonista): no existe un narrador específico. La historia se va narrando conforme transcurren las escenas de los protagonistas.

Tiempo de narración: (pasado, presente o futuro): como ya dijimos, la cinta empieza con el final y regresa tres años atrás para contar la historia. Se puede decir que primordialmente el tiempo de narración se detona en el pasado, aunque ya inmersos en la trama, la narración es lineal, durante el tiempo de la historia.

Personajes

Función del protagonista: encarnar en el personaje todas las características del genio romántico en su estado más puro. Es el creador de obras maestras únicas y trascendentes pero desligado de la sociedad. Beethoven es el genio venerado del que se disfrutaban sus obras pero su presencia resulta insoportable. Beethoven encarna la figura del genio incomprendido. El esquema del protagonista del filme es tradicional. Es decir, Anna Holtz, la trama, las escenas, la estructura dramática, los demás personajes y elementos de la película como ambiente y diálogos giran en torno a él.

Función del antagonista: curiosamente, y a pesar de ser una película del todo clásica, no se observa a un antagonista visible, ya que la definición de esta figura es la de un personaje o elemento de la trama que representa la oposición al protagonista, frecuentemente un villano que se opone al héroe, que suele ser el protagonista. Anna Holtz no cumple esa función, ya que no se opone a Beethoven, sino que lo impulsa.

Función de los personajes secundarios: Anna Holtz es la estudiante de música que llega para aliviar la soledad de Beethoven, brindándole compañía y

comprensión. Es la única que lo entiende. Su presencia en la historia ayuda a reafirmar la misión de Beethoven, que es seguir creando música y romper con los cánones de su época.

Función de los personajes incidentales (que aparecen sólo una vez o como extras): Karl, el sobrino de Beethoven aparece tres veces en la cinta. Describe a Beethoven como un ser insoportable para la sociedad, un monstruo, “una fuerza de la naturaleza” al que todos odian o temen. Su presencia hace más profundo el sentimiento de soledad del músico.

Martin Bauer, el novio de Anna Holtz, saca a relucir datos históricos cuando dice “Ahora quién escucha a Beethoven”. Se refiere a que en la época de la Novena Sinfonía, Beethoven ya no gozaba de sus privilegios como músico en Viena. Habían pasado años desde la presentación de su última sinfonía y la audiencia ya no estaba tan interesada en la música instrumental.

El editor musical Wenzel Schlemmer es quien contrata a Anna Holtz como copista y describe a Beethoven como “La Bestia”, dando a entender que es el gran gigante de la música, el genio insuperable. Los tres personajes ponen retos y pruebas para impulsar al artista a realizar el cometido de seguir creando música.

4.3.5. Escenas clave para la construcción del personaje del artista-genio en *Copiando a Beethoven*

1. Cuando Anna Holtz se presenta como su copista, Beethoven le dice: “soy una persona muy difícil Anna Holtz, pero me consuela saber que es Dios quien me ha hecho así”.

Esta escena resalta la idea del Romanticismo que concibe al genio creado por la naturaleza y al cual no le queda más remedio que aceptar esa condición y

dejarse guiar por él. El artista-genio es aquel que tiene dotes excepcionales que salen de lo común y corriente.

2. La escena cuando Anna conoce a Karl (sobrino de Beethoven) y discuten sobre las condiciones insalubres en las que vive el artista. En ella, Anna le reclama que por qué le permite vivir así y Karl le responde: “¿Se lo permito? ¡A él nadie puede impedirle nada! ¡Es una fuerza de la naturaleza!”

Ésta es la idea pura de Romanticismo del siglo XIX. Se refiere al genio cuyo don es dado por la naturaleza y eso lo convierte en un ser único, un receptor de lo Absoluto, una antena de la naturaleza por medio de la cual Dios le habla al mundo a través de la obra de arte.

3. Cuando Anna está con su novio Martin, se queja del carácter de Beethoven y lo describe como “un bruto, asqueroso y grosero”.

Esta escena es el reflejo del genio que está fuera de la norma y de las reglas de la sociedad. Como ya dijimos arriba, Beethoven se presenta como un genio al que se le venera y se disfruta de su arte pero no se tolera su presencia entre la sociedad. Representa también el aislamiento del artista-genio.

4. Beethoven discutiendo sobre música con Anna en su casa, en la que el músico expresa: “Las vibraciones en el aire son el aliento divino hablando con alma de hombre. La música es el lenguaje de Dios. Los músicos estamos tan cerca de Dios como es capaz de estarlo un hombre. Oímos su voz, leemos sus labios. Damos salud a los hijos de Dios para su alabanza. Eso es lo que somos los músicos Anna y si no somos eso, no somos nada.”

Esta escena ilustra el concepto que concebía Kant sobre el artista-genio: un ser que responde a una misteriosa fuerza de la naturaleza, por lo que incluso posee una condición casi semi-humana.

5. Beethoven discutiendo con Anna momentos antes del estreno de la Novena Sinfonía, cuando dice: “Todo mundo cree que vivo en el silencio (refiriéndose a su sordera) pero no es verdad. Siempre tengo la cabeza

repleta de sonidos, no cesan jamás y lo único que me alivia es escribirlos. Dios me infesta la mente de música y ¿qué hace después? Me condena a la sordera, me niega el placer que concede a los demás de oír mi música. ¿Ese es un Dios bondadoso? ¿Es un amigo?” A lo que Anna le responde que Dios es nuestro padre y Beethoven continúa: “mi padre era un animal y un borracho, si Dios es mi padre reniego de él. Puede que esté volviéndome loco. Es lo que dicen todos, todos ellos ¿Qué opina usted?” Y Anna le contesta: “yo creo que Dios le habla Maestro, lo sé”.

De manera recurrente se reafirma la idea del artista como un ser fuera de la regla, un elegido o un ser extraordinario que ha recibido su don de artista-genio de la naturaleza y que le debe a ésta el proceso creativo de su arte. O, como en el caso del discurso de Beethoven, a la intervención directa de Dios. También deja ver la concepción que tiene la sociedad del artista-genio relacionado con la locura como característica inherente a él.

6. Anna reclamándole a Dios luego de que Beethoven se burlara de su composición con estas frases: “El don me lo diste tú, así que por qué me estás diciendo que no lo utilice. Qué estás haciendo conmigo, yo no te pedí el don de la música. No comprendo qué quieres de mí”.

La directora Holland utiliza esta escena para continuar con el discurso de que el don del artista-genio es una fuerza que proviene de la naturaleza y es Dios quien la otorga sólo a unos cuantos.

7. Beethoven discutiendo con Martin Bauer, el novio de Anna, sobre la maqueta del puente que construyó. Beethoven le dice que no tiene alma, Martin le reclama que con qué derecho le dice eso, a lo que Beethoven contesta: “Sus puentes conectan puntos de tierras, los míos las almas de los hombres. Dios me da ese derecho. A algunos hombres Dios les susurra al oído pero les grita a los míos.”

Agnieszka Holland continúa con el discurso romántico más puro, el más kantiano. De manera recurrente en los diálogos y las escenas da a entender que el artista-genio es un fenómeno raro, un favorecido de la naturaleza. Y el concepto que históricamente se tiene de Beethoven es que era una antena que se comunicaba directamente con Dios. Como se ilustra muy claro en este diálogo, el compositor afirmaba que Dios le hablaba a través de la naturaleza, del canto de los pájaros.

4.3.6. Diálogos clave para la construcción del personaje del artista-genio en *Copiando a Beethoven*

1. Conversación entre Anna Holtz y Beethoven:

Beethoven: ¿Qué estudia?

Anna: Composición.

Beethoven: ¡Por todos los santos! Una mujer compositora.

Anna: Ha habido otras mujeres compositoras.

Beethoven: Y perros que andan sobre sus patas traseras. Nunca lo hacen bien, pero sorprende ver que puedan hacerlo.

Esta escena ilustra el tema de que las mujeres artistas no eran bien vistas ni aceptadas. Como ya se explicó antes, las artes eran actividades propias de los hombres, el género del artista-genio en definitiva era masculino.

2. Anna hablando con Beethoven sobre su deseo de componer música:

Anna: He venido a Viena porque Dios desea que yo sea compositora.

Beethoven: Entonces cometió un grave error al hacerla mujer.

Anna: No debería hablar de Dios de esa manera.

Beethoven: Le aseguro que el Todopoderoso y yo nos entendemos a la perfección, somos como dos osos en una misma guarida, nos gruñimos y nos lanzamos zarpazos, dormimos espalda contra espalda y nadie se atreve a acercarse.

Anna: Me parece una religión muy solitaria.

Beethoven: La soledad es mi religión.

Este diálogo engloba varias cosas. Al inicio se repite justo lo que explicamos arriba, es decir, que las artes, eran una actividad propia de los varones. También se refuerza la idea romántica de que el genio se comunicaba directamente con la divinidad. En el caso de Beethoven decía que Dios le hablaba directamente. Por último, también se enfatiza el sentimiento de soledad y de aislamiento que tenía Beethoven y que también son características del genio romántico.

3. Anna platicando con la madre superiora del convento donde vive sobre que consiguió trabajo como copista de Beethoven:

Madre: ¿Beethoven? Ese católico renegado, casi le excomulgan. No creo que sea un trabajo aconsejable.

Anna: Disculpe madre pero puedo aprender muchísimo de él.

Madre: ¿Sobre qué? ¿Alcoholismo, herejía?

Este diálogo muestra al artista que siempre está fuera de las normas y de las buenas costumbres de la sociedad, por eso, no es aceptado en ella.

4. Cuando Beethoven está creando la Gran Fuga, llega Anna y tienen el siguiente diálogo:

Beethoven: Es la Gran Fuga, la fuga para el nuevo cuarteto, hace semanas que le doy vueltas, llevo toda la noche trabajando en ella, ¿qué le parece?

Anna: ¿Me permite? (tomando las partituras).

Beethoven: Y bien, ¿qué piensa? ¿Le gusta? Sea franca, yo perdono su franqueza.

Anna: Creo que es fea.

Beethoven: ¿Fea? ¿Cree que es fea? ¡Claro que es fea! Pero es hermosa. ¿No lo entiende? Desafía su sentido de la belleza. Lo que pretendo es abrir la música a lo feo, a lo visceral, sólo se llega a lo divino desde las tripas del hombre, aquí es donde vive Dios, no en la cabeza ni siquiera en el alma... en las tripas, porque es aquí donde la gente lo siente. Los intestinos se enroscan y encaraman hacia el cielo, las entrañas están más cerca de la luz que el cerebro. No puedes tener la cabeza en las nubes si no hay mierda en tus botas. ¡Claro que no la entiende!, no hay nada que entender, hay que experimentar estas obras mías. Es un nuevo lenguaje Anna Holtz que estoy inventando para hablar de la experiencia del hombre con Dios, de mi experiencia de Dios, por eso me la envía a usted para que anotara ese lenguaje, es la secretaria de Dios, lee sus labios a través de mí.

Agnieszka de nuevo utiliza los diálogos para asegurar que Beethoven era un receptáculo, una antena de lo divino. Pero la idea primordial de este diálogo es la subjetividad romántica, preponderar el sentir por encima del conocimiento. No importa si lo que se siente es el amor de Dios o un dolor de estómago. Es continuar con la idea del *Sturm und Drang* (Tormenta e Ímpetu), que refiere a plasmar en el arte los diferentes estados de ánimo del hombre: la calma, el dolor, la alegría, el amor, la hermandad, la furia, la tristeza, etcétera. Este diálogo ejemplifica la idea romántica que defiende la libertad de expresión de la subjetividad individual, especialmente, de los extremos de las emociones.

5. Cuando Anna Holtz y Beethoven trabajan en escribir la Gran Fuga:

Anna: Es que no lo entiendo maestro... ¿dónde termina el movimiento?

Beethoven: No termina, sigue fluyendo. Deje de pensar en términos de comienzo y final... es un ente vivo, como nubes que se transforman o mareas cambiantes...

Anna: ¿Y cómo se concreta musicalmente?

Beethoven: No se concreta, va creciendo, el primer movimiento se transforma en el segundo. A la vez que muere una idea, nace otra nueva. En su trabajo se obsesiona con la estructura, en elegir la forma correcta. Tiene que escuchar la voz que habla en su interior. Ni yo era capaz de oírla hasta que me quedé sordo. No es que yo quiera que se vuelva sorda, querida.

Anna: ¿Está diciéndome que debo encontrar el silencio en mi interior para que pueda oír la música?

Beethoven: Sí, sí, sí. La clave es el silencio, el silencio entre las notas. Cuando el silencio la envuelva podrá cantar su alma.

4.3.7. Situaciones clave para la construcción del personaje del artista-genio en *Copiando a Beethoven*

1. Beethoven sale a caminar por el bosque para escuchar la naturaleza, sobre todo, el canto de las diferentes aves. Es un plano secuencia muy importante en el que no hay diálogos ni más personajes, sólo Beethoven con su música de fondo que va denotando sus estados de ánimo. Al principio calmada, después fuerte y rápida con tomas de *zoom* violentos que resaltan un estado de exaltación. Cuando Beethoven regresa a casa le dice a Anna lo siguiente: “Anna Holtz, ¿verdad que la vida es maravillosa? He estado paseando por Calenberg, ¿nunca va por allí? La naturaleza, el hombre vive

por la naturaleza. Si de verdad quiere componer alquile una habitación en Calenberg”.

Esta escena ejemplifica en su máximo esplendor la teoría de Kant (que ya explicamos en el capítulo tres) sobre que el artista genio era una creación de la naturaleza y en ella encontraba esa antena que lo conectaba con lo divino, esa clase de musa o de inspiración que le permitía crear su obra. En el caso de Beethoven, ya lo hemos dicho, encontraba la voz de Dios dictándole las notas a través del canto de los pájaros.

2. La película termina después de la muerte de Beethoven. Cuando Anna Holtz hace lo mismo que él: sale a dar un paseo por el bosque para escuchar a la naturaleza y encontrar la inspiración o la voz divina que le dicte sus composiciones.

4.3.8. Características del personaje-protagonista

4.3.8.1. Descripción física del artista-protagonista en *Copiando a Beethoven* (Beethoven)

Edad: 54 años.

Sexo: masculino.

Características raciales: alemán, tez blanca, alto, fornido.

Vestimenta: chalecos, camisas de mangas sueltas, abrigos, sacos de cola estilo frac, sombrero de copa alta.

Estilo de vida: alejado de la vida social. Siempre está fuera de las normas de convivencia con sus vecinos. Su casa es un lugar insalubre. Es grosero con la

gente, alcohólico, desaseado. Es venerado como un genio, pero rechazado entre la sociedad.

Personalidad: iracundo, explosivo, obsesivo y perfeccionista con la música, incomprendido, solitario.

Profesión: músico, compositor, pianista, director de orquesta.

4.3.8.2. Características morales del artista

Valores morales: el artista-genio que encarna Beethoven no tiene valores morales socialmente aceptados. No le importa encajar en las normas sociales. Lo único relevante para él es la música y a ella se dedica obsesivamente.

Relación con otros personajes: todas las personas que están cerca de Beethoven le tienen miedo o lo odian por su comportamiento y carácter irascible. Sólo tiene buena relación con Anna, ya que es la única que no le teme y soporta su modo de vida.

Capacidad de adaptación social: es completamente nula.

4.3.8.3. Rasgos estéticos del artista

Preparación y técnica artística: la película se delimita a retratar la vida de Beethoven a partir de la creación de la Novena Sinfonía, es decir, ya en sus últimos años de vida. Así, se presenta en pantalla como un músico ya reconocido y venerado por la sociedad pero no se hace mención sobre su formación artística y académica. Tampoco se hace alusión a que es descendiente de músicos importantes de la época. Como ya se refirió, Agnieszka Holland apuesta por la idea romántica del artista-genio como antena receptora de lo divino. En repetidas ocasiones da a entender que Dios se comunica directamente con Beethoven a través de la naturaleza, por lo que mostrar su preparación y técnica artística como

músico, pianista y compositor queda en un plano muy diluido. La directora lo da por hecho y no se preocupa por plasmar esta parte.

Aptitudes artísticas: es un genio de la naturaleza con el don de la música. Tiene las aptitudes para ser compositor y para ser un artista-genio que trascienda el arte.

Discurso estético: el arte emerge en él porque no le preocupa reprimir su estado de genio para ser aceptado en sociedad. Por el contrario, hace del conocimiento público que él es el receptáculo directo de Dios. Beethoven sabe que los artistas-genios son seres únicos, elegidos por la naturaleza y escuchan la voz directa de Dios al momento de crear su obra de arte.

Acciones que marcan su proyecto artístico: es obsesivo y perfeccionista con la música. Sólo piensa en música día y noche. No hay otra acción en su vida que no sea música, incluso sus paseos sirven para recibir la inspiración divina que lo ayude a crear su arte.

4.3.8.4. Aportación artística

Diálogo con su entorno artístico: sí dialoga con su entorno artístico, pero este diálogo aparece ya hacia el final de la película cuando Beethoven compone La Gran Fuga para abrir la música a la fealdad, como categoría estética. Con esta acción rompe con los cánones de su época y sirve de influencia para las generaciones siguientes.

Innovación, rompimiento o renovación: la cinta se encarga de mostrar el rompimiento que hace Beethoven para dar paso a la nueva música cuando en el estreno de la Novena Sinfonía se dice a sí mismo “desde ahora la música cambiará para siempre”, se refiere a que ya está en su cabeza la creación de La Gran Fuga con la cual intenta hacer algo sin precedentes en su tiempo: “lo que pretendo es abrir la música a lo feo, a lo visceral, sólo se llega a lo divino desde las tripas del hombre, aquí es donde vive Dios, no en la cabeza ni siquiera en el alma... en las tripas porque es aquí donde la gente lo siente”. Beethoven es la

figura central de la transición entre el clasicismo musical del siglo XVIII y el Romanticismo del siglo XIX por la profunda influencia que ejerció sobre las siguientes generaciones de músicos.

Trascendencia y valoración en su época: sí fue un músico valorado y respetado en su tiempo. A su funeral asistieron más de 20 mil personas, entre las que se encontraba Schubert, gran admirador suyo.

Valoración *post-mortem*: Beethoven es reconocido como uno de los más grandes compositores de la historia. Como ya se dijo, es la figura central de la transición entre el clasicismo musical y el Romanticismo. Beethoven es el símbolo ideal del Romanticismo.

4.3.9. Reflexiones sobre la construcción del estereotipo del artista-genio en *Copiando a Beethoven*

La película centra su trama a la vida de Beethoven en los últimos años. No se trata de un filme estrictamente biográfico, pues se enfoca especialmente, en la creación de la Novena Sinfonía.

Sin embargo, la directora Agnieszka Holland centra toda su atención en mostrar la parte del artista-genio que por excelencia representa Beethoven con su carácter iracundo y explosivo. Con su discurso de ser un genio incomprendido, un ser único y casi semi-humano que escucha la voz de Dios dictándole las notas musicales. Y efectivamente, los documentos históricos muestran un carácter y un discurso de Beethoven que concuerdan con este concepto. Lo que no hace la directora en la cinta es explicar o hacer mención en alguna escena que Beethoven pertenecía a un movimiento muy específico del arte que estaba en boga entre los artistas de esa época y que éste exaltaba la subjetividad del hombre como respuesta a las limitaciones impuestas hasta ese tiempo por el racionalismo de la Ilustración.

Beethoven representa un cambio histórico consciente que realizaron los artistas de la época con respecto a la concepción del arte. Eso, no se muestra en el filme.

Así, a pesar de que la cinta trata sobre la composición y estreno de la Novena Sinfonía, Holland no explica, aunque está documentado, que Beethoven escogió la “Oda a la alegría” del poeta Schiller (también perteneciente al Romanticismo) para su Novena Sinfonía, por ser la “alegría” un sentimiento celestial que da libertad y exalta la subjetividad del hombre romántico como lo explica la maestra Adriana Yáñez Vilalta en su libro *El tiempo y lo imaginario*:

Es un canto a la alegría, pero también es un canto a la hermandad, a la fraternidad, a la libertad. Una exaltación del hombre romántico. Schiller sostiene que la alegría es de origen celeste. Da a los hombres conciencia de la fraternidad que los une (primera estrofa). Todos los seres creados buscan la alegría, material para algunos, espiritual para otros (tercera estrofa). La alegría mueve a la naturaleza, anima los cuerpos celestes. Pero mueve también al mundo espiritual: el sabio, el mártir, el creyente (cuarta estrofa). Olvidemos todo lo que ensombrece y divide a la humanidad (sexta estrofa). Compromisos solemnes de un grupo de amigos: constancia en la adversidad, ayuda al inocente en su desamparo, fidelidad inquebrantable a los compromisos, sinceridad, valentía frente a los poderosos (octava y última estrofa).⁹²

Tampoco menciona que Beethoven fue el primer músico capaz de mantener su independencia. Aunque él también se puso bajo el patronazgo aristocrático durante toda su vida, nunca permitió que esto determinara sus creaciones, es decir, Beethoven no compuso por encargo ni para satisfacer el gusto de su mecenas. Incluso “sorprende, además, que Beethoven emplease explícitamente la idea del artista como ‘genio incomprendido’ para justificar su demanda de independencia”.⁹³

⁹² Yáñez Vilalta, Adriana. *El tiempo y lo imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. P. 66.

⁹³ Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004. Pp. 163-164.

Así, la directora Agnieszka Holland utilizó 11 millones de dólares para hacer una ambientación muy bien lograda de la época. Pero sólo resaltó la parte subjetiva del genio romántico, que de acuerdo al historiador Larry Shiner y como ya lo comentamos en el capítulo tres, “se decía que era irregular, salvaje, indomable, un fuego devorador... alguien que está más allá de las reglas del arte y por encima de las reglas de la sociedad”.⁹⁴

Holland abreva de estas características del artista-genio romántico para delinear el personaje de Beethoven sin detenerse a mostrar en alguna escena el dominio que el compositor tenía de la música o el diálogo que sostenía con otros artistas de la época. De esa manera, Agnieszka reafirma e inserta aún más entre la sociedad contemporánea el estereotipo del artista-genio que habla con Dios, que es una fuerza de la naturaleza y un ser único, que proviene del mito romántico.

⁹⁴ *Ibid.* Pp. 165-166.

4.4. La figura del artista-genio en *El loco del pelo rojo*

4.4.1. Ficha técnica

Título original: *Lust for Life*.

País: Estados Unidos.

Año: 1956.

Productora: Metro-Goldwyn-Mayer.

Distribuidora: Metro-Goldwyn-Mayer.

Presupuesto: No se encontró este dato.

Recaudación: 76.275,66 euros.

Director: Vincente Minnelli.

Co-director (sin acreditar): George Cukor.

Dirección artística: E. Preston Ames, Cedric Gibbons, Hans Peters.

Producción: John Houseman.

Productor asociado: Jud Kinberg.

Guion: Norman Corwin. Basado en la novela homónima de 1934 escrita por Irving Stone.

Música: Miklós Rózsa.

Sonido: Wesley C. Miller, Ed Haight, Harold Humbrock, James Van Allen, John Logan.

Fotografía: Russell Harlan y Freddie Young.

Montaje: Adrienne Fazan.

Escenografía: F. Keogh Gleason y Edwin B. Willis.

Vestuario: Walter Plunkett.

Gerente de locación: Cristiano Ferry.

Protagonistas: Kirk Douglas (Vincent Van Gogh), Anthony Quinn (Paul Gauguin), James Donald (Theo Van Gogh), Pamela Brown (Christine), Everett Sloane (El Dr. Gachet), Niall Macginnis (Roulin), Noel Purcell (Anton Mauve), Henry Daniell (Theodorus Van Gogh), Madge Kennedy (Anna Cornelia Van Gogh), Jill Bennett (Willemien), Eric Pohlmann (Colbert), Jeanette Sterke (Kay), Toni Gerry (Johanna), David Leonard (Camille Pissarro), William Phipps (Emile Bernard), David Bond (Seurat), Frank Perls (Pere Tanguy), Jay Adler (Camarero), Laurence Badie (Adeline Ravoux).

Diseñadores de maquillaje: Sydney Guilaroff (estilista) y William Tuttle (maquillaje).

Reconocimientos:

Premios:

- Premio Oscar 1957: Anthony Quinn, al mejor actor secundario.
- Premio Globo de Oro 1957: Kirk Douglas, al mejor actor de cine de drama.
- Premio NYFCC 1956: Kirk Douglas, al mejor actor.
- National Board of Review 1956: Top 10 mejores películas.

Nominaciones:

- Premio Oscar 1957: Kirk Douglas, al mejor actor principal.
- Premio Oscar 1957: Cedric Gibbons, Hans Peters, E. Preston Ames, Edwin B. Willis, F. Keogh Gleason, a la mejor dirección de arte.
- Premio Oscar 1957: Norman Corwin, al mejor guion adaptado.

- Premio Oscar 1957: A la mejor película de drama.
- Premio Oscar 1957: Vincente Minnelli, al mejor director.
- Premio Globo de Oro 1957: A la mejor película de drama.
- Premio Globo de Oro 1957: Anthony Quinn, al mejor actor de reparto.
- Premio Globo de Oro 1957: Vincente Minnelli, al mejor director.

Otras películas del director:

Madame Bovary (1949), *El padre de la novia* (1950), *Un americano en París* (1951), *Melodías de Broadway* (1953), *Un extraño en el paraíso* (1955), *Té y simpatía* (1956), *Mi desconfiada esposa* (1957), *Como un torrente* (1958), *Gigi* (1958), *Suena el teléfono* (1960), *Con él llegó el escándalo* (1960), *Dos semanas en otra ciudad* (1962), *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (1962), *Adiós, Charlie* (1964), *Castillos en la arena* (1965), *Vuelve a mi lado* (1970), *Nina* (1976).

4.4.2. Sinopsis

La película se encuentra clasificada dentro del género de "biopic". Narra la vida de Vincent Van Gogh a partir de su estancia en las regiones mineras de Bélgica en 1879 a la edad de 26 años, donde llegó a predicar como pastor protestante. Luego de fracasar en su oficio evangelizador, regresa a Holanda a casa de sus padres donde tiene sus primeros contactos con la pintura. De esa época son sus dibujos de campesinos realizando tareas cotidianas. Hasta su contacto con los pintores impresionistas ubicados en París (Seurat, Monet, Pissarro o su mejor amigo Paul Gauguin), de quienes obtiene la influencia de la luz, los colores, la técnica.

La cinta deja ver sus inestables relaciones amorosas y amistosas. El vínculo afectivo más importante que mantuvo fue con su hermano Theo, familiar que le ayudó durante toda su vida como apoyo emocional y sustento económico para que Vincent pudiera sobrevivir en el lugar donde estuviese y desarrollar su genio pictórico en contacto con los fenómenos naturales, el sol, el viento, las estrellas... Todo ello expresado con su intenso sentido del color y su trazo grueso y ondulante.

El filme concluye con la muerte de Van Gogh en 1890 cuando, a causa de una fuerte crisis nerviosa, se dispara en el pecho tras concluir su cuadro "Trigal con cuervos".

4.4.3. Argumento

Dado su fervor por ejercer la profesión de pastor protestante, Vincent Van Gogh fue enviado como misionero a la región de las minas de Borinage, en Bélgica. En condiciones extremadamente duras realizó un trabajo evangelizador entre los mineros de la zona hasta que sus superiores le suprimieron el pequeño sueldo que recibía y su hermano Theo lo llevó de regreso a casa de sus padres, donde decidió dar un cambio a su vida y dedicarse a la pintura.

De vuelta en Holanda practica día y noche haciendo y rehaciendo sus dibujos de campesinos afanados en tareas cotidianas. Al notar este esfuerzo sus padres le aconsejan que acuda a La Haya a visitar a su primo Mauve (pintor profesional) y le muestre su trabajo, pero Vincent se niega pues cree que aún no está listo. Un día, en casa de sus padres, recibe la visita de su prima Kay y luego de enamorarse perdidamente de ella le pide matrimonio pero es rechazado rotundamente. Entonces, Van Gogh decide tomar el consejo de sus padres y viajar a La Haya para reunirse con su primo Mauve, quien le aconseja que practique más la perspectiva y le entrega material para que empiece a trabajar con acuarelas.

Durante esa estancia conoce a Christine, una lavandera de muy bajos recursos con quien vive por un tiempo y le sirve de modelo para varias de sus pinturas de esa época.

Luego de la muerte de su padre, Vincent regresa a la casa paterna donde pasa otra temporada pintando a los campesinos, los telares y otros trabajadores. Sin embargo, es muy criticado entre los vecinos del lugar por su forma de vestir y su modo de actuar. Cuando los amigos dejan de visitar a la familia por estas causas, su hermana Anna le pide que se marche de ahí.

Vincent va a París con su hermano Theo, donde conoce a los pintores más importantes del Impresionismo (Émile Bernard, Henri de Toulouse-Lautrec, Georges Pierre Seurat, Monet, Paul Signac, Armand Guillaumin, Camille Pissarro, Paul Cézanne y Paul Gauguin), de quienes aprende y se deja influenciar en su estilo, técnica, luz, color, etcétera.

Posteriormente, Vincent viaja a Arlés, al sur de Francia, donde pinta todo lo que veía, la naturaleza de los alrededores, los campos de trigo, los pantanos del delta del Ródano, las estrellas... Durante este periodo empezó a utilizar las pinceladas ondulantes y los amarillos, verdes y azules intensos que caracterizan su obra pictórica de los últimos tiempos.

Paul Gauguin lo alcanza después, pero la convivencia resultó tan tormentosa debido al carácter temperamental de los dos que Gauguin decide marcharse después de una fuerte pelea. Ante esto, Vincent entra en una crisis de nervios y se corta la oreja izquierda. Su hermano Theo va por él al hospital y Vincent le pide que lo ingrese por un tiempo en una estancia de salud mental. Luego de que es dado de alta, Vincent ingresa a la pensión Ravoux. Allí conoció a un amigo de Theo, el Dr. Paul Gachet, pintor aficionado, que se ofreció a cuidarle y visitarle. En este lugar pasaría una temporada pintando hasta que apareció de nuevo una fuerte crisis nerviosa de la que ya no saldría. En 1890, Van Gogh se disparó en el pecho tras concluir su cuadro "Trigal con cuervos". Finalmente, Vincent muere en brazos de su hermano Theo.

4.4.4. Análisis técnico

Fotografía exterior o interior: es una película muy dinámica, tiene interiores y exteriores en un mismo porcentaje, conforme la historia lo requiere.

Uso de luz (subexpuesto, sobreexpuesto, sepías, color): la primera parte de la historia narra la necesidad espiritual que tenía Vincent Van Gogh de entregarse a sus semejantes y el hecho de que siempre había querido ser pastor protestante como su padre. El anhelo de esta vocación lo llevó a Bélgica, a la zona minera del Borinage. Todas las escenas que transcurren en la zona de las minas, ya sean interiores o exteriores, tienen una luz muy oscura en tonos grises y con elementos del mismo color, como las montañas de arena donde la gente trabaja o el interior de las minas, el color de las casas y cielo nublado.

En cuanto abandona la zona de las minas y regresa a casa de sus padres, donde decide dedicarse de lleno a la pintura, la luz cambia. Las tomas se vuelven más luminosas y claras, con elementos muy coloridos como una gran variedad de flores, un campo con pasto verde, paisajes, cortinas rojas, adornos azules brillantes, cojines anaranjados, el mar, la playa, cielos de un azul intenso, etcétera. En esta segunda etapa de la historia, en las tomas de interiores la luz es la que entra por las ventanas pero es demasiada blanca y dispareja con fondos azules, como tapices.

La fotografía en color muestra una labor lumínica vistosa por las pinturas y paisajes que todo el tiempo tratan de semejarse a la obra de Van Gogh, influenciada por el Expresionismo Alemán, el Fauvismo y el Impresionismo.

También en momentos dramáticos o de intensidad, el director Vincente Minnelli utiliza tomas oscuras a contraluz con tonos amarillos o rojos. O bien, interiores iluminados con velas o con quinqués; por ejemplo, cuando va a casa de su prima Kay donde el interior está iluminado por velas, con la luz cálida que emiten y

rincones oscuros que no se alcanzan a iluminar. Otro ejemplo, es la taberna donde conoce a Christine donde la luz proviene de quinqués.

Manejo de cámara

Tomas en movimiento (uso de riel, *steady cam*, *dolly in*, *tilt up*, *tilt down*, *paneo*, *travelling*, etcétera): *travelling avanti*, *travelling* compensado, retrocesos, seguimientos, paneos.

Tomas fijas: (panorámicas, plano americano, *medium shot*, *long shot*, *close up*, *extreme close up*, toma de detalle, holandés, *over shoulder*, subjetiva, plano-secuencia, etc): el director Vincente Minnelli utiliza planos generales, contraplanos y panorámicas para resaltar los paisajes que emulan las pinturas de Van Gogh. También podemos ver planos-secuencia y muchas tomas de detalle, sobre todo a las manos, a los pinceles, a los lienzos, incluso hay una toma de detalle a las manos llenas de pintura igual que en Modigliani.

Edición

Tipo de narración: lineal, fractal, *flashback*, *flashforward*, paralelos. Elipsis: cortes, *inserts*: la narración es lineal, no existen *flashback*, *flashforward* ni *inserts*. Vincente Minnelli utiliza saltos temporales conducidos por la correspondencia mantenida por el pintor con su hermano Theo para avanzar la narración mediante cortes directos. La voz en *off* de Vincent aparece leyendo las cartas mientras está viajando o pintando. En las cartas se explica lo que no se vio en pantalla para que el espectador no pierda el hilo de la narración y el director aproveche sólo las escenas más significativas para la imagen.

Efectos especiales

En set o en computadora: Vincente Minnelli utiliza difuminados y fuera foco para simular el efecto que causan las pinturas impresionistas. El principal juego que

hace a lo largo de toda la cinta y de manera muy recurrente es cuando recrea un paisaje para darle al espectador lo que Van Gogh estaba viviendo en ese momento, cuáles eran sus sentimientos, la circunstancia o el ambiente que envolvía sus cuadros. Así, recrea la imagen de una pintura mediante la escena y por medio de un difuminado la toma se convierte en el cuadro verdadero que queda enmarcado por un fondo negro. A veces lo hace al revés, primero aparece en una toma fija el cuadro enmarcado en fondo negro y de ahí se recrea la escena.

Otro efecto en set muy importante para la trama de la película es el viento tan fuerte que sopla en el campo y evita que Van Gogh salga a pintar, esto deriva en una crisis nerviosa producto del encierro en su casa, ya que el pintor no lograba concentrarse ni encontrar la “inspiración” estando en ella. Van Gogh es visto como un artista que sólo puede crear estando en contacto con la naturaleza como hacían los artistas románticos y como pudimos ver en la película *Copiando a Beethoven*.

Una escena importante en la cual no existe un efecto visual ni de maquillaje es cuando Van Gogh se corta el lóbulo de la oreja izquierda. Al momento de la acción la toma está fija en otra parte de la casa y en *off* se escucha un grito que da a entender lo que pasó, posteriormente el pintor entra en la toma que sigue fija y se puede apreciar que está sangrando tapándose con un pañuelo. Después aparece con un vendaje y más adelante sólo evitan las tomas de ese lado de su rostro, haciéndolas casi siempre de tres cuartos o del perfil contrario.

Sonido

Banda sonora (música original, *track list*, en vivo): música original que cambia de intensidad de acuerdo a los variantes estados de ánimo de Vincent Van Gogh.

Efectos de sonido (en set o en computadora): el viento fuerte, como ya mencionamos, es un efecto muy importante incluso para la trama. La explosión en

la zona de las minas. Gritos, animales como pájaros, ruidos de puertas, ventanas, risas, pleitos en el bar, etcétera.

Locaciones (en estudio o externas): el director Vincente Minnelli utiliza locaciones en estudio, como pueden ser algunos interiores, pero también tiene locaciones en exterior que buscan siempre la similitud y cercanía con los paisajes de los cuadros del pintor. Lugares de rodaje: Neunen Auvers-Sur-Oise Arles Saint-Remy (Francia), Wasmes, Colfontaine, Valonia, Bélgica, 's-Gravenhage, Holanda del Sur, etcétera.

Tipo de maquillaje: el maquillaje en las mujeres es muy natural, pues se busca dar la apariencia de que no están maquilladas, excepto la prostituta del bar que frecuenta Van Gogh, que sí utiliza sombras muy oscuras y labios rojos. Esto para recrear mejor el ambiente de la época. En los hombres, el principal trabajo son las barbas y bigotes como en el personaje del cartero, en Theo, Paul Gauguin y Vincent, quien además tiene el cabello y la barba teñidos de rojo-anaranjado para recrear la imagen del pintor.

Cambios de vestuario: la cinta está ubicada de 1879 a 1890. En el siglo XIX, la indumentaria, tanto de hombres como de mujeres, era diferente dependiendo de las clases sociales. El vestuario de las clases medias, altas y bajas está bien logrado de acuerdo con la época. En las mujeres de clase media, los vestidos, aretes, guantes sombreros y zapatos son muy elaborados y de buenas telas; sin embargo, son pocos los personajes femeninos de esta índole que salen en la película y sólo una o dos veces, como su mamá, su prima Kay, su hermana Anna y la esposa de su hermano Theo. Mientras que las mujeres con bajos recursos lucen una simple falda larga, blusa y mantón como Christine, la lavandera con quien vivió un tiempo, la prostituta del bar que frecuenta Vincent, de la cual sus accesorios son lo más llamativo, y las campesinas o mineras que salen ocasionalmente en la cinta. En los hombres: para Vincent hay varios cambios de vestuario, en la época de su fervor religioso usaba traje formal con chaleco, igual que como se viste siempre su hermano Theo. Ya en la zona de las minas, su ropa

es sucia, llena de hollín y andrajosa. Después, cuando regresa a casa de sus padres, usa siempre ropa de campo: pantalón, camisa suelta y un chaleco de lana, motivo por el cual es muy criticado por los vecinos y amigos de su familia. Durante su estancia en Francia y el resto de la película usará ropa informal, pantalones y saco de pana de algodón, camisa suelta, sombrero de paja y en algunas ocasiones utiliza una bata especial, tipo camisa grande, para cuando pinta. Los demás personajes de pintores como Paul Gauguin visten muy parecido a Van Gogh, pantalones y camisa suelta, saco de terciopelo o pana, bufanda. El cartero utiliza como uniforme un overol azul.

Narrador en *off*: (narrador externo o protagonista): Vincente Minnelli utiliza como narrador la voz en *off* del protagonista. Cuenta la historia que no se ve o sus inquietudes, obsesiones y recuerdos que lo torturan. La voz en *off* lee las cartas que el artista le manda a su hermano Theo.

Tiempo de narración: (pasado, presente o futuro): presente. La secuencia es acorde al tiempo de la historia, es decir, la película empieza cuando Vincent Van Gogh viaja a las minas en Bélgica en 1879 y termina cuando éste muere en 1890.

Personajes

Función del protagonista: el esquema de Van Gogh como protagonista del filme es completamente tradicional. Es decir, la trama, las escenas, la estructura dramática, los diálogos, el ambiente y los demás personajes giran siempre en torno a él. Vincent Van Gogh reúne en su personalidad todas las características propias de un artista-genio del Romanticismo. Él representa el estereotipo por antonomasia del artista loco, incomprendido, obsesivo, alejado de la sociedad y sus normas, el que sufre por su arte, y de acuerdo al director Minnelli, también es el genio que sólo encuentra inspiración si está en contacto con la naturaleza, en el campo. Sin embargo, la intención del director es mostrarlo justo de esta forma, no le interesa disfrazar estas características de cualidades sublimes del artista. Otro aspecto romántico que también se reafirma es la subjetividad del pintor y su sentir

por encima de la técnica y del conocimiento de su arte. Si sólo nos guiáramos por la película, fácilmente podríamos pensar que Vincent Van Gogh fue un autodidacta, un ser único casi semi-humano, un elegido de la naturaleza que tiene el talento o el don a flor de piel y que éste conduce sus manos por el lienzo y los colores. Jamás se muestra, a pesar de que la película está catalogada como una “biopic” (película biográfica), que Van Gogh tuvo contacto con el arte desde los 16 años y que estudió dibujo y perspectiva en la Academia de Bellas Artes en Bruselas.

Función del antagonista: la función de antagonista que representa Paul Gauguin es clásico: ayuda a transformar al protagonista poniéndole retos para que éste cumpla con su meta. El personaje de Gauguin también está delineado como el de un artista-genio loco, temperamental, iracundo, fuera de la sociedad y alejado incluso del grupo de pintores de la época. Vincent Minnelli también utiliza al personaje de Gauguin para reafirmar estas características del artista romántico aunque en menor medida que Van Gogh, lo cual hace pensar que entre más extremos sean los sentimientos y las pasiones del artista, más especial y único resulta el genio de su don y por consiguiente su obra alcanzará más trascendencia en el arte.

Función de los personajes secundarios: su hermano Theo es el personaje secundario más importante. Su función es ayudar moral y económicamente a Vincent para reafirmar el carácter del artista e impulsar que cumpla su misión de encontrar un estilo y técnica propios que definan su arte y la hagan trascender. Theo es el único que le brinda comprensión, apoyo y compañía incondicional a Vincent.

Función de los personajes incidentales: Christine, su primo Mauve, su hermana Anna, el grupo de pintores que frecuentaba (Émile Bernard, Henri de Toulouse-Lautrec, Georges Pierre Seurat, Paul Signac, Armand Guillaumin, Camille Pissarro, Paul Cézanne), los dos psiquiatras que lo tratan, el cartero, etcétera.

Todos ellos tienen un esquema clásico. Su función es alentar o poner pruebas al protagonista para que cumpla su objetivo, trascender en el mundo de la pintura.

4.4.5. Escenas clave para la construcción del personaje del artista-genio en *El loco del pelo rojo*

1. Vincent está en el campo con su prima Kay y ella le dice: “Trabajas tan duro, he visto tu luz encendida hasta la madrugada”. A lo que él le responde: “Tengo que aprender, no sólo sobre dibujo, sino sobre la gente. Lo que piensan y sienten, el mundo en que viven. Antes de pintarlas hay que saberlo. Así que leo todo lo que puedo conseguir, Dickens, Zola, Michelet.

Esta escena que bien podría hacer énfasis en las lecturas y la formación de Van Gogh enseguida se ve opacada por el impulso de pedirle matrimonio y tratar de besar a la fuerza a su prima Kay, quien acaba de enviudar.

Por otra parte, cuando dice “tengo que aprender, no sólo sobre dibujo sino sobre la gente” hace alusión a la idea que señala Hegel y que vimos en el capítulo tres, sobre que el artista debe conocer las profundidades del alma y del espíritu humano, sin embargo, ese conocimiento no lo adquiere de manera directa sino a través de un estudio del mundo exterior y del mundo interior.

2. Vincente Minnelli constantemente introduce en la película escenas que muestran el desequilibrio mental de Van Gogh, como cuando se quema a propósito la mano con una vela para que lo dejen hablar con su prima Kay. El papá de ella le reclama que no tiene buenos modales y le dice que ha perdido la razón.
3. Cuando muere su papá y se queda en casa a practicar pintura, su hermana Anna va a buscarlo a su estudio. Él le pregunta si los vecinos la han molestado de nuevo y ella contesta: “bueno tiene que ver con la forma en

que te vistes, en parte... y la forma en que te comportas también. No logran entenderlo. Y nos causa problemas. Desde que papá falleció, no ha sido fácil. Las personas han dejado de venir a la casa. Nos evitan. No es muy agradable y... mamá finge no darse cuenta, pero sé que le molesta. Bueno, ella no te lo dirá, y yo pensé que debía". A lo que Vincent contesta: "Me iré. En unos días terminaré esto y me iré".

Esta escena y la que le precede (justo cuando los vecinos critican a Vincent por su indumentaria y comportamiento sin darse cuenta de que Anna los está oyendo) muestran al artista incomprendido, alejado de la sociedad porque siempre está fuera de las normas.

4. En una escena, Theo está platicando con su jefe sobre Vincent y dice: "Me pregunto si alguna vez habrá una época feliz para él. Parece imposible para él tener paz en su vida."

Con esta frase, Minnelli resalta la imagen del artista-genio que debe sufrir por su arte para que sea fructífero y le dé trascendencia.

5. Cuando Vincent está en Arlés y escribe a su hermano Theo: "El verano se ha ido en plena fiebre del trabajo. Y ahora la época de los vientos ha llegado. Vientos fuertes, inquietos e incesantes arrasando con furia las hojas secas. Me veo obligado a permanecer en la casa. De vez en cuando, cuando la tormenta dentro de mí se hace muy intensa bebo una copa de más para calmarme. Debo vigilar de cerca mis nervios. Me estoy destruyendo, lo sé. De seguir así un día podría precipitarse una crisis. Y, sin embargo, no puedo contenerme. Algunas veces trabajo durante toda la noche. Casi pierdo la conciencia de mí mismo, las imágenes se suceden ante mí como en sueños, con una increíble lucidez".

Esta escena encierra varias de las ideas románticas. Por ejemplo, la necesidad que tiene Vincent de estar en contacto con la naturaleza para poder crear y el hecho de estar encerrado en su casa le altera los nervios. Cuando dice que

algunas veces trabaja hasta casi perder la conciencia de sí mismo y que las imágenes le suceden una tras otra como en sueños, resalta, como explicamos en el capítulo tres, la idea del irracionalismo en el artista que se revaloró en el siglo XIX, donde incluso surge una tendencia de retomar la materia del sueño como clave del universo. Así, el camino de los artistas románticos llevaba hacia el interior. A través de la solución de su drama personal, los artistas románticos buscaban la solución del drama humano, como le ocurre a Vincent Van Gogh.

6. Vincent le dice a Paul Gauguin cuando salen a pasear en la noche: “Escucha, Paul, cuando pinté *Café Nocturno*, traté de mostrar la maldad. Las más violentas pasiones de los humanos. Lo pinté rojo brillante y amarillo intenso. Con la mesa de billar en el centro. Cuatro lámparas amarillas con destellos naranjas y verdes en un ambiente amarillo claro, como un horno. Quise mostrar el lugar donde un hombre puede arruinarse a sí mismo, enloquecer, cometer un crimen”.

Con este discurso, el director Vincente Minnelli de nuevo refuerza lo que se acaba de explicar en la escena anterior. Es decir, el subjetivismo irracional del artista romántico que intenta escapar de los hechos objetivos y al conocimiento racional, para dejarse llevar por las inspiraciones que surgen de los abismos inconscientes, como también explicamos en el capítulo tres. Además, como pasa con Beethoven, Vincent también continúa con la idea del *Sturm und Drang* (Tormenta e Ímpetu), que refiere a plasmar en el arte los diferentes estados de ánimo: la calma, el dolor, la alegría, el amor, la maldad, la furia, la tristeza, la locura, etcétera.

7. Cuando Van Gogh y Gauguin están trabajando en casa porque hace demasiado viento afuera. Vincent está muy nervioso porque no puede hacer nada. Adentro en la casa no encuentra inspiración y Paul le dice: “no te haría mal trabajar un poco en casa. Usa tu imaginación, inventa.” A lo que Van Gogh contesta: “¿Por qué he de inventar aquí? La naturaleza lo hace mejor ahí afuera”.

De nuevo, se muestra la idea del artista-genio que tiene que estar en contacto con la naturaleza para encontrar la “inspiración” que le permita crear su arte.

8. En la pelea final que separa a Van Gogh y Gauguin, Paul le reclama a Vincent: “¿Por qué no cierras la boca? Si vas a gimotear, no lo hagas encima de mí. Puedes hacerlo sobre uno de tus lienzos. Lloras por un viejo par de zapatos. Lloras cuando lees *La Cabaña del Tío Tom*. Te conmueve como a Millet la nobleza del trabajo. ¡Durante semanas he venido escuchando esa basura y ya me cansé! ¿Qué sabes del trabajo? ¿Cuándo has realizado algún trabajo físico en tu vida? Pues yo sí. He cavado zanjas bajo el ardiente sol de los Trópicos. He trabajado en los muelles con un frío tal que mis manos se congelaban. Y puedo asegurarte que no hay nada noble ni bello al respecto. ¡Lo hice para poder seguir pintando! ¡No tenía un hermano que me mantuviera!

En la primera parte del reclamo Gauguin describe a Van Gogh como a un artista sensible. Con esa sensibilidad intensa que coloca al sentir por encima del conocimiento y que también es una característica propia del Romanticismo.

Al continuar la escena, Vincent le lanza su copa de vidrio y Gauguin sale de la casa diciendo que se irá por la mañana. Van Gogh trata de detenerlo pidiéndole que no se marche. En la siguiente toma Gauguin va por las calles hacia el bar y Vincent lo alcanza con una navaja, pero al estar junto a él se da la vuelta y regresa a su casa. Se muestra al artista loco por completo y fuera de sí. El director Minnelli utiliza música angustiante y veloz. Sale el personaje de la toma y sólo se escucha un grito, regresa el personaje a estar dentro del foco y se ve su cara sangrando a la altura del oído tapado con un pañuelo. Al otro día lo encuentra la policía antes de que Gauguin regrese del bar y cuando éste llega a la casa, el doctor que revisa a Van Gogh dice que al parecer se hizo esa herida él mismo. Gauguin le explica a la policía: “Será mejor que lo sepa, es un hombre desequilibrado. No acepte mi palabra, pregunte a cualquiera. Anoche todo empeoró. Mi sola

presencia parecía volverlo loco. Si estoy presente y me ve, después de lo que ha pasado podría ser fatal para él". Después de esto Gauguin se va de la casa. Vincent Van Gogh es tratado como si estuviera loco, todos los habitantes de la aldea quieren entrar a su casa a verlo o que se asome a la ventana. Se ríen y burlan de él en una escena grotesca, como si estuvieran en un circo. Vincent sufre otra crisis de nervios y es llevado al hospital donde su hermano Theo va por él. Vincent le dice que necesita que lo interne en un sanatorio mental: "Soy un peligro para todos, un peligro para mí mismo".

Se trata de una de las escenas más importantes en las que se relaciona abiertamente al artista con la locura, una de las características propias del Romanticismo.

9. Cuando Van Gogh conoce al doctor Gachet con quien va a pasar una temporada en su estancia, éste le empieza a enumerar todos los pintores que han estado ahí, concediendo así la normalidad del desequilibrio mental en los artistas: "Cézanne. ¿Lo reconoce? Lo pintó en esta habitación y ésa es la casa. La pintó desde el otro lado de la calle. Sí, a decir verdad, hay pocos cuadros aquí que no fueron hechos en esta casa, o a 100 metros a la redonda. ¿Ha visto este Daumier? Es una maravilla. Excelente, ¿no cree? Sí, vino aquí muchas veces, Daumier. Era un hombre extraño. Como ve, cuando le digo que yo entiendo el temperamento artístico. Cuando Manet agonizaba, llamaron para consultarme. Querían amputar. Yo dije no. No a un hombre así. Pero no me escucharon".

10. A pesar de que no se sabe con certeza quién disparó el arma que le quitó la vida al pintor. En la película se exhibe la versión oficial que relata que Van Gogh se suicidó disparándose con una pistola. En la escena Vincent está haciendo el cuadro "Trigal con cuervos" cuando tiene una crisis, deja la pintura y escribe una nota que dice: "Estoy desesperado. No puedo

vislumbrar absolutamente nada. No tengo salida”. Enseguida saca una pistola y la cámara se va hacia los campos, después sólo se oye el disparo.

4.4.6. Diálogos clave para la construcción del personaje del artista-genio en *El loco del pelo rojo*

1. Vincent Van Gogh con su primo Mauve cuando le lleva sus trabajos para que los revise:

Mauve: Vincent. Disculpa que no te haya recibido pero los artistas debemos ser egoístas, debemos protegernos. Después de todo, con cada cuadro morimos un poco. ¿Qué tienes ahí?

Vincent: Estoy tratando de dibujar. Pensé que tal vez podrías ayudarme. No te pido mucho. Sólo que me dejes verte trabajar de vez en cuando. Y cuando no estés cansado que veas mis dibujos y señales mis errores.

Mauve: ¿Crees que eso no es pedir mucho? Pero estos son ejercicios de copiado. ¿No tienes nada original?

Vincent le entrega unos dibujos originales.

Mauve: Has visitado las playas de Scheveningen. Pero no debes precipitarte, las marinas son difíciles. No hay duda. ¿Sabes?, pensé que serías un tonto. Y me equivoqué. Hay torpeza en la mayoría, pero veo lo que quieres lograr. Y veo que has trabajado. Dime algo ¿en qué clase de artista te quieres convertir?

Vincent: Quiero crear cuadros que conmuevan a las personas. Que las obliguen a decir: “es un hombre que posee sensibilidad”.

Mauve: Está bien. Estupendo. Pero antes de conmover a tu prójimo tendrás que aprender tu oficio. Se requiere sentimiento y destreza.

En este diálogo, de nuevo nos encontramos con que el artista-genio hace énfasis en resaltar la sensibilidad. Le interesa que la gente al ver su pintura encuentre en ella su subjetividad y no su destreza, síntoma del Romanticismo.

2. Cuando Paul Gauguin llega a Arlés platica con Vincent Van Gogh sobre la idea que tiene éste de convertir la casa en una estancia para artistas:

Vincent: Esto podría ser sólo el principio. Podríamos traer aquí a otros pintores. Una especie de colonia. Un estudio en el sur, contigo como guía... Podríamos traer a Bernard y a Lautrec, no creo que dejaran París. Y a Signac... ¿Qué me dices de Guillaumin y Seurat?...

Gauguin: No quiero esa clase de pintura cerca de mí. Me aburre. Vincent, acabo de pasar un año en un combate perpetuo. Lo he sacrificado todo: la ejecución, el efecto, todo lo que era fácil para mí para lograr un estilo. Un estilo que comunique exactamente lo que veo, la idea, sin comprometerla a la concreta realidad.

Vincent: ¿Pero qué pintas, entonces?

Gauguin: Lo que hay en mi mente. El arte es una abstracción, no un álbum de fotos. Una pintura es una superficie plana cubierta por líneas y colores arreglados en cierto orden.

Vincent: Pero, Paul, ¿qué me dices del arreglo que existe en la naturaleza?

Gauguin: Elijo ignorarla, lo que persigo es la armonía, la armonía pura de los colores, deliberadamente compuesta y calculada que te conmueva como la música te conmueve.

Vincent: Pero entonces niegas a los grandiosos artistas, Rembrandt, Rubens, Delacroix, Millet.

Gauguin: ¿Millet? ¡Millet! ¿Ese artista de calendario con sus medios tonos y su insípido sentimentalismo?

Vincent: ¿Cómo te atreves a decir eso? Millet es uno de los pocos artistas que ha sabido capturar el espíritu humano. Mira. Y la dignidad del trabajo. Usa la pintura para expresar la palabra de Dios.

Gauguin: Pues debió ser pastor, no pintor. Si hay algo que desprecio es el sentimentalismo en la pintura. Vincent, la pintura es para los pintores.

Vincent: Como tu amigo Degas, supongo que sólo ha pintado bailarinas y caballos de carreras en diez años.

Gauguin: Algo podrías aprender. ¡Al menos su control!

Vincent: ¡Yo no quiero control! No me da miedo la emoción. Cuando pinto el sol, quiero transmitir su movimiento, su benéfica luz y su calor. Al pintar un campesino quiero sentir el sol bañándolo como baña los campos de trigo.

Gauguin: ¿Es lo que quieres hacer con toneladas de pintura? ¿Cuándo la empleas como yeso? Pintas árboles que se retuercen como víboras, tu sol explota sobre todo tu bastidor. Lo que veo cuando observo tu trabajo es sólo que pintas con mucha rapidez.

Vincent: ¡Juzgas con mucha rapidez!

Gauguin: Lo que digas, *brigadier*. Tal vez tienes razón. Quizá necesitamos otro trago.

Vincent: Lo lamento, Paul.

El director Minnelli constantemente muestra en la película la sensibilidad y subjetividad de Van Gogh. La intención de plasmar en el arte sus emociones y sentimientos extremos como ocurría en el arte de los artistas románticos y en el movimiento del *Sturm und Drang*, como ya se explicó antes.

4.4.7. Características del personaje-protagonista

4.4.7.1. Descripción física del artista-protagonista en *El loco del pelo rojo* (Vincent Van Gogh)

Edad: la película empieza cuando Van Gogh tiene 26 años y termina cuando muere a los 37.

Sexo: masculino

Características raciales: es un holandés de tez blanca, cabello y barba de tono pelirrojo, alto, fornido.

Vestimenta: como ya explicamos en el apartado de Vestuario, para Vincent hay varios cambios. En la época de su fervor religioso usaba traje formal con chaleco, igual a como se viste siempre su hermano Theo. Ya en la zona de las minas, su ropa está sucia, llena de hollín y andrajosa. Después, cuando regresa a casa de sus padres, usa siempre ropa de campo: pantalón, camisa suelta y un chaleco de lana, motivo por el cual es muy criticado por los vecinos y amigos de su familia. Durante su estancia en Francia y el resto de la película usará ropa informal, pantalones y saco de pana de algodón, camisa suelta, sombrero de paja y en algunas ocasiones utiliza una bata especial tipo camisa grande para pintar.

Estilo de vida: Vincent Van Gogh es una persona nómada, inestable, vive fuera de la norma y de las reglas de la sociedad. No tiene amigos, la única persona con la que mantiene buena relación es con su hermano Theo.

Personalidad: tiene una personalidad explosiva y apasionada. Es atormentado, temperamental, obsesivo compulsivo, iracundo, pero también efusivo. Es decir, sus sentimientos son extremos. De forma permanente se siente insatisfecho y frustrado con su vida. Él quisiera siempre ayudar a su prójimo, sentimiento que se arraigó en él durante su etapa de fanatismo religioso. Incluso con sus pinturas, Vincent quiere capturar el espíritu humano y la dignidad del trabajo. Su intención

es capturar en las obras de arte la sensibilidad de sus sentimientos, que siempre tiene a flor de piel.

Profesión: pintor.

4.4.7.2. Características morales del artista

Valores morales: en la primera etapa de la película, Van Gogh vivió un fanatismo religioso que lo llevó a ser pastor protestante en las zonas mineras de Bélgica. Posteriormente repudió a la iglesia, pero su fervor religioso dejó en él sentimientos de nobleza, de ayuda al prójimo, de captar en su arte la nobleza del trabajo de la gente, de crear una comunidad artística.

Relación con otros personajes: la única persona con la que Vincent tiene buena relación es con su hermano Theo. La amistad más importante que tuvo fue con Paul Gauguin, pero su convivencia duró poco tiempo dado el carácter temperamental y explosivo de los dos. Con Christine, la lavandera con la que vivió un año tuvo buena relación al principio, pero la falta de dinero y la obsesión de Vincent por la pintura la hicieron de trato imposible. Con los demás personajes incidentales ocurre lo mismo en menor intensidad. Al final, Vincent no logra insertarse en la sociedad.

Capacidad de adaptación social: nula

4.4.7.3. Rasgos estéticos del artista

Preparación y técnica artística: en la película se hace notar todo el tiempo la extrema obsesión de Vincent por lograr un estilo que le permita expresar sus emociones. Como ya se refirió, el director Minnelli apuesta por el carácter romántico de la locura, la subjetividad, la inspiración por medio del contacto con la naturaleza y el sufrimiento por el arte como rasgo por excelencia de la obra de Van Gogh, por lo que la preparación y técnica artística queda en segundo plano.

Aptitudes artísticas: tiene las aptitudes para ser pintor y para ser un artista-genio que trascienda el arte.

Discurso estético: las obras de arte en la pintura, emergen de él porque no le preocupa reprimir sus emociones. Como dice en una de las escenas: “¡Yo no quiero control! No me da miedo la emoción. Cuando pinto el sol, quiero transmitir su movimiento, su benéfica luz y su calor. Al pintar un campesino quiero sentir el sol bañándolo como baña los campos de trigo”.

Acciones que marcan su proyecto artístico: es obsesivo-compulsivo con la pintura. Vincent Van Gogh fue uno de los pintores más productivos. Pintó unos 900 cuadros (entre ellos 27 autorretratos y 148 acuarelas) y realizó más de mil 600 dibujos. Durante los últimos treinta meses de vida llegó a realizar 500 obras y en sus últimos 69 días firmó hasta 79 cuadros. Sólo pensaba en pintura día y noche. No existe otra acción en su vida que no tenga que ver con la pintura.

4.4.7.4. Aportación artística

Diálogo con su entorno artístico: con Cézanne, Signac, Pissarro, Gauguin, Renoir, Monet, Seurat.

Todos los pintores de su época y de su círculo saben que la técnica es de suma importancia pero el protagonista parece revelarse ante eso y justo él es el más guiado por los extremos del sentimiento.

Innovación, rompimiento o renovación: su carrera pictórica está marcada por los lugares donde vivió y trabajó. Así, cuando conoce a los impresionistas en París, su obra que era de colores grises y terrosos como en “Los comedores de patatas”, se destaca ahora por el uso del color y la técnica frenética. Van Gogh, quiso expresar en las obras de arte su temperamento exaltado mediante el color.

En cuanto a innovación, Vincent Van Gogh contribuyó a los inicios del Expresionismo, movimiento de principios del siglo XX, gracias al manejo de la luz y el color que hay en obras como “La noche estrellada” y “Los Olivos de Saint-

Rémy”, caracterizadas por remolinos y espirales. Expresionistas como Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Paul Klee y Oskar Kokoschka tomaron de la técnica de Van Gogh, el nerviosismo y la exageración de las líneas y colores, que hacen que surja mejor la expresión de los sentimientos y las emociones. Así, Van Gogh anunció el comienzo del Expresionismo Alemán.

Trascendencia y valoración en su época: la primera exposición que tuvo Vincent fue en París en 1889, en el Salón de los Independientes, en donde logró exhibir “La noche estrellada” e “Iris”. En 1890, poco antes de su muerte, recibió la invitación para participar en una exposición en Bruselas a la que envió seis obras: dos de la serie de los girasoles y cuatro sobre paisajes. En esta misma exposición vendió la obra “El viñedo rojo” en 400 francos (el único cuadro que vendió en vida más unos cuantos dibujos). Finalmente en el Salón de los Independientes de París, en febrero de 1890, expuso diez pinturas. En su época no trascendió su obra ni fue valorada. En la película, el director Minnelli se salta toda la información sobre las exposiciones. De modo que si el espectador sólo se queda con la información del filme podría pensar que jamás existieron.

Valoración *post-mortem*: actualmente Vincent Van Gogh es uno de los exponentes del Post-Impresionismo más importantes. Varias de sus pinturas están entre las mejor pagadas de todo el mundo. El cuadro “Lirios” fue vendida en un valor récord de 53.9 millones de dólares y el “Retrato del Doctor Gachet” fue vendido por 82.5 millones de dólares.

4.4.8. Reflexiones sobre la construcción del estereotipo del artista-genio en *El loco del pelo rojo*

El director Vincente Minnelli filmó una película muy bien trabajada fotográficamente. Las imágenes logran recrear las escenas de los cuadros más

importantes de Van Gogh, cuidando en la primera etapa los grises terrosos y después los colores intensos característicos del pintor.

Sin embargo, en lo que atañe a esta tesis, la cinta sí ayudó a contribuir al mito del artista romántico, tomando a Vincent Van Gogh como uno de los máximos referentes en este sentido. Así, el artista aparece retratado como el genio por antonomasia, que intenta adecuarse al lugar que la sociedad le ha preestablecido, pero al no conseguirlo dada su naturaleza de genio, se revela ante la misma sociedad quedando fuera de las normas. El director Minnelli elabora una visión del artista que es extremo en sus emociones y sentimientos: es irascible y violento, pero también efusivo y eufórico, haciendo creer que esta condición determinó su obra de arte.

La película ayuda a preservar en la mente del público la idea de que la enfermedad mental que padecía Vincent Van Gogh (que posiblemente era un trastorno bipolar) es una característica del genio que influyó totalmente en su pintura, a pesar de que el crítico de arte para la revista *Time*, Robert Hughes, afirmó que las obras del artista están ejecutadas bajo un completo control, de hecho, el pintor jamás trabajó en los periodos en los que estaba enfermo.⁹⁵

Vincent Van Gogh es el estereotipo por antonomasia del artista romántico. En la última carta que encontraron en su lecho de muerte, el pintor confiesa: “Yo arriesgué mi vida por mi obra, y mi razón destruida a medias”. Como ya se explicó en el capítulo tres, en el siglo XIX se había valorado especialmente el irracionalismo en el artista, incluso lo irracional como material estético.

Como señala Albert Béguin, en su obra *Creación y destino*, el camino misterioso de los románticos llevaba hacia el interior. A través de la solución de su drama personal, el artista romántico buscaba la solución del drama humano. De esa manera, intenta escapar de los hechos objetivos de los sentidos y del

⁹⁵ La cita procede de la introducción al libro *The Portable Van Gogh* (New York: Universe Publishing, 2002) realizada por el influyente crítico de arte Robert Hughes, quien en el original señala: “*It was van Gogh's madness that prevented him from working; the paintings themselves are ineffably sane, if sanity is to be defined in terms of exact judgment of ends and means and the power of visual analysis*”.

conocimiento racional, para dejarse llevar perdidamente por las inspiraciones que surgen de los abismos inconscientes, por eso es que en la cinta Van Gogh dice: “En lugar de reproducir con exactitud lo que tengo delante de los ojos, prefiero servirme del color para expresarme con más fuerza”.

Vincente Minnelli reúne en el personaje de Van Gogh todas las características propias del artista-genio que nace del Romanticismo: tiene un trastorno mental que aqueja su alma; es un artista que sufre por su arte y para realizar su arte, necesita estar en contacto con la naturaleza primordialmente para encontrar la “inspiración”; defiende plasmar la subjetividad de sus emociones (que además son extremas) en sus pinturas; es el genio incomprendido que vive en soledad, fuera de toda norma y que tiene nula capacidad de adaptación social.

Clasificada como una “biopic” (película biográfica), la cinta no muestra que Van Gogh estuvo en contacto con el arte desde los 16 años e incluso tomó clases de dibujo y perspectiva en la Academia de Bellas Artes en Bruselas. Por el contrario, el filme opta por proyectar el estereotipo del artista proveniente del mito romántico entre la sociedad. De esa manera, no se explica al artista como quien domina todas las técnicas de su disciplina y logra hacer una aportación, sino que se potencia la idea en el espectador de que entre más intenso sea el desequilibrio mental del genio, más sublime es su arte y más trascendencia logra, como sucede en la cinta con la comparación que se hace entre Van Gogh y Gauguin.

CAPÍTULO 5

LA FIGURA DEL ARTISTA-GENIO EN UNA PELÍCULA DEL CINE INDEPENDIENTE A HOLLYWOOD

Al igual que en el capítulo cuatro, a continuación desglosaré las fuentes de donde se obtuvo la información que compone el análisis de la película *Shine* que se estudia en el presente capítulo. Los datos que aparecen en la Ficha Técnica se obtuvieron de la página *Internet Movie Database* (IMDb), base de datos en línea con información relacionada a películas que alberga los créditos del equipo de producción, dirección, guion, fotografía, sonido, música, presupuesto, recaudación, actores, montaje, escenografía, vestuario, maquillaje, efectos especiales, locaciones, premios, nominaciones, etcétera. Dicha página se puede consultar en la siguiente liga: <http://www.imdb.com>

Cabe aclarar que la redacción de la Sinopsis, el Argumento, así como el análisis del Uso de Luz e Iluminación, Manejo de Cámara, Edición, Efectos Especiales, Sonido, Locaciones, Maquillaje, Vestuario, Narración, Personajes, Escenas, Diálogos y Situaciones Clave, Características del Personaje Protagonista y las Reflexiones sobre la construcción del estereotipo del artista-genio en “*Shine*” es mía. La información extra que se da del director se obtuvo también de IMDb.

Los datos extra que se mencionan en las Reflexiones son tomados del libro *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* del doctor Oliver Sacks y están debidamente referenciados.

El análisis cinematográfico

Al igual que en capítulo cuatro, no se tomó ningún modelo o sistema de análisis establecido que sirviera de referencia. Para realizar el análisis fílmico de *Shine* se hizo un recorrido por las escenas para descubrir los rasgos de comportamiento y de personalidad que le eran atribuidos a la figura del artista.

La película analizada se eligió luego de revisar varias cintas que se ajustaran al concepto del “cine independiente”, es decir, el cine que no cuenta en su producción o distribución con capital de ninguna de las actuales siete empresas “mayores” (*majors*) de Hollywood (Disney, Warner Bros. Inc., MGM-UA, Sony Pictures, Paramount, Universal y 20th Century Fox), que se mantiene al margen de los circuitos comerciales, y en Estados Unidos, aquellas que no han sido producidas con personal afiliado a los sindicatos del gremio,⁹⁶ como se aclaró en la Introducción.

El otro criterio fundamental que se repitió para esta elección fue que se prestó especial atención a que en la cinta se hablara de todo aquello que tiene que ver con el mundo del arte, con su creación y el trabajo artístico de cada disciplina.

La lista estaba conformada por: *Farinelli*, *La joven con el arete de perla*, *Total Eclipse* (también nombrada *Vidas al Límite* o *Eclipse en el Corazón* en español) y *Shine*.

Total Eclipse dirigida por Agnieszka Holland sí estaba considerada para conformar el *corpus* del análisis pero se descartó por falta de espacio y porque ya se incluía un filme de esta directora en la presente investigación, es decir, *Copiando a Beethoven*.

⁹⁶ Como ya se dijo en la Introducción, para abundar en el concepto de “cine independiente” se recomienda consultar: Sánchez Alarcón, I., y M. J. Ruiz Muñoz, "Definición y concepto del cine independiente: Una perspectiva comparativa entre el caso español y otras cinematografías", XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine, 2006.

Por su parte, *Farinelli* y *La joven con el arete de perla* tampoco se incluyeron debido a que enfocan su trama en el drama pasional y personal de los personajes y dejan la figura del artista en segundo plano.

Por esas razones, al final se eligió *Shine* para limitar el estudio a un ejemplo que cumpliera con los dos criterios básicos que se mencionó arriba: que la cinta perteneciera al cine independiente y su trama se centrara en explorar la experiencia creativa del artista.

5. La figura del artista-genio en *Shine*

5.1. Ficha técnica

Título original: *Shine*.

País: Australia.

Año: 1996.

Productora: Pandora Cinema presenta una producción Momentum Films // Miramax Home Entertainment.

Co Producción: Australian Film Finance Corporation (FAFC), Film Victoria, South Australian Feature Film Company.

Distribuidora: Fine Line Features.

Presupuesto: 5 millones 500 mil dólares aproximadamente.

Recaudación: Fin de semana de apertura en Estados Unidos: 162 mil 179 dólares el 22 de noviembre 1996. Bruto en Estados Unidos: 35 millones 811 mil 509 dólares al 30 de mayo 1997.

Director: Scott Hicks.

Productor: Jane Scott.

Diseño de Producción: Vicki Niehus.

Guionistas: Jan Sardi y Scott Hicks.

Música: David Hirschfelder.

Sonido: Jim Greenhorn, Toivo Lember, Livia Ruzic, Roger Savage, Gareth Vanderhope.

Fotografía: Geoffrey Simpson.

Montaje: Pip Karmel.

Diseño de Vestuario: Louise Wakefield.

Protagonistas: Geoffrey Rush (David Helfgott adulto), Justin Braine (Tony), Sonia Todd (Sylvia), Chris Haywood (Sam), Alex Rafalowicz (David Helfgott niño), Gordon Poole (Eisteddfod Presentador), Armin Mueller-Stahl (Peter Helfgott), Nicholas Bell (Ben Rosen), Danielle Cox (Suzie niña), Rebecca Gooden (Margaret), Marta Kaczmarek (Rachel), John Cousins (Jim Minogue), Noah Taylor (David Helfgott adolescente), Paul Linkson (Estado Champion Locutor), Randall Berger (Isaac Stern) Lynn Redgrave (Gillian), Googie Withers (Katharine Susannah Prichard), John Gielgud (Cecil Parkes), Helen Dowell (Sarah).

Reconocimientos:

Premios Oscar de la Academia, EE.UU. 1997

Ganado:	Mejor Actor Principal: Geoffrey Rush
Nominaciones:	Mejor producción: Jane Scott
	Mejor actor de reparto: Armin Mueller-Stahl
	Mejor director: Scott Hicks
	Mejor guion escrito directamente para la pantalla: Jan Sardi (guion) y Scott Hicks (historia)
	Mejor Montaje: Pip Karmel
	Mejor música original: David Hirschfelder

Globos de Oro, EE.UU. 1997

Ganado:	Mejor Interpretación en una Película de Drama: Geoffrey Rush
----------------	--

Nominaciones:	Mejor Película de Drama
	Mejor director: Scott Hicks
	Mejor guion: Jan Sardi
	Mejor banda sonora original: David Hirschfelder

Premios BAFTA 1997

Ganados:	Mejor Actor Principal: Geoffrey Rush
	Mejor sonido: Jim Greenhorn, Toivo Lember, Livia Ruzic, Roger Savage, Gareth Vanderhope
Nominaciones:	Mejor Música: David Hirschfelder
	Mejor película: Jane Scott y Scott Hicks
	Mejor guion original: Jan Sardi
	Mejor funcionamiento de una actriz en un papel favorable: Lynn Redgrave
	Mejor Actor Secundario: John Gielgud
	Mejor Edición: Pip Karmel
	Mejor Dirección: Scott Hicks

Screen Actors Guild Awards 1997

Ganado:	Mejor Actor Principal: Geoffrey Rush
Nominaciones:	Mejor Actor de Soporte: Noah Taylor
	Mejor Actuación de Reparto: Armin Mueller-Stahl, Noah Taylor, Geoffrey Rush, Lynn Redgrave, Googie Withers, John Gielgud

Art Film Festival 1997

Ganada la Llave Dorada:	Arte Ficción - Mejor Dirección: Scott Hicks
--------------------------------	---

Australasian Performing Rights Association 1998

Ganado:	Music Award - Mejor valoración de película: David Hirschfelder
----------------	--

Australian Film Institute 1996

Ganados:	Mejor película: Jane Scott
	Mejor director: Scott Hicks
	Mejor actor principal: Geoffrey Rush
	Mejor actor de reparto: Armin Mueller-Stahl
	Mejor guion original: Jan Sardi
	Mejor música original: David Hirschfelder
	Mejor sonido: Toivo Lember, Roger Savage, Livia Ruzic, Gareth Vanderhope
	Mejor edición: Pip Karmel
Nominaciones:	Mejor actor principal: Noah Taylor
	Mejor diseño de producción: Vicki Niehus
	Mejor diseño de vestuario: Louise Wakefield

Gremio de Escritores Australianos 1996

Ganado:	Mejor Largometraje – Original: Jan Sardi
----------------	--

Círculo de Críticos de Cine de Australia 1997

Ganado:	Mejor película
	Mejor actor: Geoffrey Rush
	Mejor actor de reparto: Noah Taylor

Shine obtuvo 25 premios y 23 nominaciones más, que por cuestión de espacio no detallaré, ya que al intentarlo este apartado se extendió a 30 cuartillas tan sólo por la lista de premios. Por lo tanto, únicamente mencionaré las instituciones que los otorgaron:

American Cinema Editors, Premios de la Comunidad Circuito, Premios de la Academia, Japonesa, Boston Society of Film Critics Premios, Broadcast Film Critics Association Awards, Camerimage, Chicago Film Critics Association Awards, Premios Chlotrudis, Directors Guild of America, EE.UU., Fantasporto, Premios del Círculo de Críticos de Cine de Florida, Lauderdale International Film Festival, Festival Internacional de Cine de Hawai, Premio Humanitas, London Critics Circle Film Awards, Los Angeles Film Critics Association Awards, National Board of Review, EE.UU., National Society of Film Critics Awards, USA., Premios del Círculo de Críticos Cinematográficos de Nueva York, Línea del Colegio de Cine y Televisión, Premios PGA, Rotterdam International Film Festival, Críticos San Diego Film Society Awards, Satellite Awards, Society of Texas Film Critics Awards, Southeastern Film Critics Association Awards, Festival Internacional de Cine de San Luis, Festival Internacional de Cine de Toronto, Writers Guild of America, EE.UU.

Otras películas del director:

Fallen (2016), *Cuando te encuentre* (2012), *Sólo ellos* (2009), *Sin Reservas* (2007), *Corazones en Atlántida* (2001), *Mientras nieva sobre los cedros* (1999).

5.2. Sinopsis

La película está basada en la vida del australiano David Helfgott, pianista prodigio que sufre de una afección sico-física causada por un trauma de infancia. En “Shine”, el director Scott Hicks examina la tortuosa vida del protagonista desde su infancia dominada por su estricto padre, quien por mantenerlo en el seno familiar rechaza las múltiples ofertas que escuelas reconocidas del mundo le ofrecen a su hijo, quien muestra sus dotes desde muy temprano. Incluso, un maestro de piano local intenta persuadir al padre de David para que lo envíe a la prestigiosa *Royal College of Music* de Londres para que alcance el mayor nivel posible antes de que se aventure a ejecutar el Concierto para Piano No. 3 de Rachmáninov, pieza sumamente complicada, que lo hará trascender en la música. Sin la aprobación de su padre, David lo logra tocar dicha pieza para piano, pero provocando un brutal *shock* psicológico en pleno concierto que lo confina para siempre.

Varios años después, David empieza a tocar el piano de nuevo, reinsertándose poco a poco en la sociedad gracias a su amiga Sylvia y a Gillian, quien se convierte en su esposa y lo ayuda a volver a la música de nuevo, tras graves episodios de extravío y confusión mental. La cinta termina cuando David logra dar por primera vez, después de su crisis psicológica, un concierto completo que el público ovaciona con gran emoción.

5.3. Argumento

Cae la lluvia torrencialmente y David empapado busca guarecerse en un restaurante. Sus movimientos, su forma de hablar denotan a una persona que padece algún trastorno mental. Después de esta introducción a la vida del protagonista, el director Scott Hicks hace un *flashback* para mostrar el antes y después del brote psicótico. Así, para comprender mejor la historia del pianista, la

película nos lleva a los primeros años de su infancia y adolescencia, al igual que ocurre en una terapia sicoanalista para repasar las escenas más significativas y el ambiente educativo en el que se desarrolló. En este caso, Peter, el padre de David, es quien ejerce el dominio en la educación escolar y emocional de David, decidiendo y controlando todo lo que concierne a él. La primera escena de su niñez se registra cuando el protagonista pierde un concurso de piano y su padre le recrimina esa pérdida. Después, uno de los jurados, Ben Rosen, acude a su casa a buscarlo para ofrecerle clases formales de piano dado el talento del niño, a lo que el padre se niega, ya que Peter es un hombre que odia la independencia, la libertad y la voluntad del otro, especialmente si se trata de su hijo.

Para resarcir el daño de la competencia perdida y complacer a su padre, David intenta tocar el Concierto para Piano No. 3 de Rachmáninov, pieza en suma complicada y no apta para su edad y educación musical. Sin embargo, esto sirve para que el padre, en su obsesión por hacer de su hijo un gran pianista, acepte llevarlo con Ben Rosen para que le enseñe a tocar a Rachmáninov, a lo que el maestro se niega pero acepta a David como alumno aclarándole al padre que le enseñará lo que él considere adecuado, no Rachmáninov.

Bajo la tutela de Ben Rosen, David será ganador y finalista de varias competencias estatales y nacionales. En una de ellas, una prestigiosa universidad de Estados Unidos le ofrece recibirlo como alumno. En este momento de la historia se presenta la primera negativa de Peter sobre dejar ir a David fuera de su yugo. Posteriormente, dado el magnífico desempeño de David, el *Royal College of Music* de Londres le ofrece una beca en Inglaterra para seguir estudiando piano y el padre lo amenaza con dejar de considerarlo su hijo si la acepta, agrediéndolo física y psicológicamente.

A pesar de ello, David decide aceptar y marcharse al colegio. Sin perder la esperanza de que su padre lo acepte, le envía cartas que le son devueltas sin abrir. El joven músico llegará de nuevo a ser finalista de la competencia más importante de la escuela y para ganar decide montar el Concierto para Piano No. 3

de Rachmáninov, a lo que el profesor Cecil Parkes se rehúsa en un principio, pero luego acepta y le da a David las herramientas técnicas y artísticas para lograr su cometido.

La exigencia y dificultad de la pieza se muestran con David practicando obsesivamente y la actuación lo confirma como un pianista brillante que logra consagrarse con una obra maestra. Sin embargo, al terminar su ejecución, se desvanece y entra en un *shock* que le provoca una crisis que lo deja fuera de la realidad y de su profesión justo en el momento más importante de su carrera.

La película hace un corte y en ese momento la historia regresa a la primera escena cuando David ya adulto entra a un restaurante para guarecerse de la lluvia. En este lugar conoce a Sylvia quien se porta amable y comprensiva con él. Al ver que el restaurante tiene un piano, David regresa al otro día con sus partituras y empieza a tocar fascinando a todos los comensales. Luego se puede ver que continúa tocando en el lugar e incluso se muda a una recámara en la planta de arriba. Un día, llega de vacaciones Gillian, amiga de Sylvia, quien se convertirá en la esposa de David y le brindará compañía, comprensión y lo reinsertará poco a poco de nuevo a la sociedad hasta el punto de lograr que vuelva a la música formalmente. Así, organiza un concierto que David ofrece en un auditorio lleno, con el público emocionado, ovacionándolo de pie.

5.4. Análisis técnico

Fotografía

Uso de luz exterior o interior, en set (subexpuesto, sobreexpuesto, sepías, color): la película hace una diferencia entre la juventud de David y su vida actual no sólo en la trama, sino en las tomas y, sobre todo, en la luz y en los colores que utiliza el director Scott Hicks para crear las escenas. Los inserts en flash back hacia su niñez y adolescencia son color sepia o con luz blanca, pero resalta que

todos los elementos usados como escenografía: las casas, los muebles, los adornos, tapices, incluso la ropa de los personajes, son en color beige, café, azul y verde pero en tonos opacos o pastel. Para hacer la diferencia con su vida actual ya como adulto, Hicks utiliza tomas muy oscuras a contraluz con azules y rojos brillantes. O bien, la luz es blanca pero con elementos azules brillantes como cortinas, tapiz de fondo, adornos de la casa. Especialmente en el restaurante donde David conoce a Silvia y vuelve a tocar el piano, todo es en un tono azul muy brillante.

Manejo de cámara

Tomas en movimiento (uso de riel, *steady cam*, *dolly in*, *tilt up*, *tilt down*, *paneo*, *travelling*, etcétera): *dolly in*, paneos, uso de riel, *steady cam*, *travelling*.

Tomas fijas: (panorámicas, plano americano, *medium shot*, *long shot*, *close up*, *extreme close up*, toma de detalle, holandés, *over shoulder*, subjetiva, plano-secuencia, etc): en la película se usan más planos fijos que tomas en movimiento. Hay muchos primeros planos, tomas generales, *over shoulder* y plano americano, *medium shot*. Bastantes detalles a las manos, a las partituras, a los lentes, etcétera. Durante el momento cumbre que representa el parteaguas en la vida de David, el director Scott Hicks eligió primordialmente detalles a las manos tocando el piano, *medium shot*, *close up* a contraluz para mostrar el dramatismo del momento en la cara de David y para que la luz que viene de atrás al chocar con su cabello dé una apariencia de brillo-shine, como se llama la película. Hay bastantes planos holandeses fijos para que en la toma únicamente quepa el pianista, sus manos, las teclas y un poco del cuerpo del piano. Muchas contrapicadas a la cara de David y muchas picadas a sus manos sobre las teclas del piano.

Edición

Tipo de narración: lineal, fractal, *flahs backs*, *flash forwards*, paralelos, etc.: la narración empieza en un punto medio de la historia. Luego hace un *flash back* para contar la infancia y juventud del protagonista que será narrada de manera lineal sin interrupciones ni regresos al presente hasta que llega a la culminación de David como artista y también con ello a la más grave crisis de su salud mental. Esta escena es el parteaguas de la narración: termina la historia de su niñez y juventud y regresa adonde comenzó la película para continuar con la historia del presente hasta llegar al momento actual de su vida.

Elipsis: cortes, *inserts*: la cinta hace *inserts* de *flash back* y sus elipsis son por cortes directos en pantalla.

Efectos especiales en set o en computadora: el director Scott Hicks no se vale de efectos especiales para narrar o dramatizar la historia. La diferencia de etapas la logra con la luz y los colores y los momentos clave los enfatiza con los planos y las tomas, principalmente de detalle. Sin embargo, un efecto en set que resulta importante para la escena del inicio es la lluvia torrencial que cae en la ciudad.

Sonido

Banda sonora (música original, *track list*, en vivo): Scott Hicks utiliza música original la mayor parte de la película. En algunos momentos, cuando David toma clases de piano o cuando está en una competencia toca música clásica. La escena principal es el Concierto para Piano No. 3 de Rachmáninov. La banda sonora para esta película es de vital importancia para el desarrollo narrativo y dramático de la trama.

Efectos de sonido (en set o en computadora): ruidos de carros, aplausos, la lluvia torrencial que cae en la ciudad en la primera escena, etcétera.

Locaciones (en estudio o locación externo): la película tiene escenas tanto en interiores como en exteriores, casi en igual porcentaje y con el mismo peso de importancia. Toda la película fue grabada en Australia.

Tipo de maquillaje: durante la infancia y juventud de David, el maquillaje es muy natural ya que se quiere dar la apariencia de que no existe, de que nadie está maquillado, ni las mujeres de la familia, debido a sus escasos recursos y religión. En la etapa de adulto, en los hombres sigue siendo igual, pues se quiere dar la apariencia de naturalidad. Y en las mujeres es un poco más remarcado, pero con colores suaves. La característica de este maquillaje es hacerse pasar por inexistente.

Cambios de vestuario: como ya se mencionó, durante la infancia y juventud de David la ropa que usa es en tonos beige, café, verde, azul o negro, pero monocromáticos para dar la apariencia de sepia. Se usan pantalones con tirantes, camisas, suéteres tejidos. Si David va a tocar en alguna competencia, usa traje formal de gala, lentes redondos, abrigos, chalecos tejidos. De adulto lo más característico es una gabardina color beige oscura, camisas de cuadros, pantalones del mismo color que la gabardina, lentes cuadrados.

Narrador *en off*: (narrador externo o protagonista): casi no interviene el narrado *en off*. La historia se va narrando conforme transcurren las escenas de los protagonistas. Las pocas veces que aparece es cuando David va a Londres, al *Royal College of Music*. La voz *en off* es él mismo grabándole cintas a modo de cartas a su amiga Katharine donde le cuenta cosas que en la pantalla no se ven para ahorrarse imágenes y que el espectador no pierda el hilo de la historia.

Tiempo de narración: (pasado, presente o futuro): pasado y presente.

Personajes

Función del protagonista: el esquema de David como protagonista de “Shine” es completamente tradicional. Es decir, la trama, las escenas, la estructura

dramática, los diálogos, el ambiente y los demás personajes giran siempre en torno a él. David no es el clásico artista-genio del Romanticismo pero Scott Hicks logra hacerlo pasar como tal, gracias a que la idea romántica más arraigada en el imaginario de la sociedad es la que vincula a la locura y al desequilibrio mental con el artista-genio. Entonces, valiéndose de este pianista con trastornos mentales se refuerza una vez más el estereotipo del genio loco.

Función del antagonista: la función de antagonista, que es Peter Helfgott, el padre de David, representa un esquema clásico: ayuda a transformar al protagonista para que éste cumpla con su meta. De hecho, en la cinta el antagonista impone el objetivo que debe lograr el protagonista, que es tocar el Concierto para Piano No. 3 de Rachmáninov, aunque eso le cueste la salud mental a David. Además, le pone retos y trabas para lograrlo.

Función de los personajes secundarios: Ben Rosen, el profesor de piano de David en su infancia, trata de evitar, sin conseguirlo, el funesto acontecimiento que parte en dos la vida del protagonista. La amiga de David, la señora Katharine Susannah Prichard, lo alienta a estudiar en una academia seria como el *Royal College of Music* de Londres aunque ello implique el rompimiento con su familia. Su profesor en Inglaterra, Cecil Parkes le da las herramientas técnicas a David para que logre el objetivo impuesto por su padre: tocar el Concierto para Piano No. 3 de Rachmáninov, sin saber que con ello se dañará irremediabilmente la salud mental de su alumno. Sylvia y Gillian son personajes que aparecen en la vida de David, después de que realizara su misión en el arte. La función de estos dos personajes es reinsertar a David en la vida social, rescatarlo de su aislamiento, brindarle compañía y comprensión, y en cierta medida, acercarlo de nuevo a la vida artística. Todos ellos ayudan a reafirmar el carácter y la misión de David, de una u otra forma, para que consiga su objetivo y trascendencia en la música.

Función de los personajes incidentales: la madre de David, sus hermanas, Sarah (mujer que lo saca del sanatorio mental), el señor que lo cuida después de

Sarah, tienen como función crear un ambiente de apoyo e impulso para que David cumpla su objetivo o reinsertarlo en la sociedad y lograr su regreso a la música.

5.5. Escenas clave para la construcción del personaje del artista- genio en *Shine*

1. Cuando David decide irse a Londres a estudiar en la Real Academia de Música y tomar la beca que le dieron, su padre intenta impedirlo y después de una fuerte discusión en la que lo agrede física y psicológicamente, le dice que si se va no podrá regresar a su casa y debe olvidarse de su familia, a lo que agrega: “Si te vas, serás castigado el resto de tu vida, mi David”.

Peter, el padre de David, ejerce el dominio total sobre él, incluyendo su estado emocional y psicológico, ya que Peter es un hombre que odia la independencia y la voluntad de su hijo. Esta escena marca el rompimiento que David trata de hacer sobre ese dominio, pero el que su padre no lo acepte y lo desconozca como su hijo lo marcará psicológicamente hacia una crisis psicótica, por eso, el director Scott Hicks introduce en el diálogo la última frase que pronuncia Peter: “Si te vas, serás castigado el resto de tu vida, mi David”.

2. En las cartas-audio que David le manda a su amiga la escritora Katherine, le dice: “Me tengo que concentrar, Katherine. Tengo que practicar. Según el profesor hay 3 cosas importantes: trabajo, trabajo, trabajo. Eso es lo que tengo que hacer si quiero llegar a la final de la Medalla de Concierto, cuyo ganador toca en el *Royal Albert Hall*... Le escribí a mi papi, así que eso es positivo, es algo positivo. Eso parece, aunque no me contestó”.

Scott Hicks resalta con esta escena la importancia de practicar y trabajar en la técnica, contrario a las cuatro películas antes analizadas. Más adelante Hicks también resaltará la subjetividad del artista pero otorga el mismo peso a ambas

cosas. Por otra parte, en esta escena también se puede ver la persistente necesidad de David de ser aceptado por su padre, cosa que no consigue ya que todas sus cartas se las regresan sin abrir.

3. Cuando David toca el Tercer Concierto para Piano de Rachmáninov, lo hace perfecto. Esta pieza se convierte en su obra maestra, su culminación como artista. Antes del día del concurso, cuando practica, su maestro le dice: “Una vez que lo hagas nadie podrá quitártelo. Debes tocarlo como si fuera la única vez que lo harás”.

Una vez terminada su interpretación y alcanzado el objetivo perseguido desde su niñez para complacer a su padre, David sufre una grave crisis psicótica que significa su muerte como pianista (al igual que el Cisne Negro significó la muerte de Nina). Sin embargo, en el caso de David, esta meta lograda más que ser un objetivo o una realización artística es una meta psicológica. David quiere la aceptación y el reconocimiento de su padre, pero no lo consigue. Luego de la crisis tiene que dejar la escuela y su padre no lo recibe en su casa, por lo que es ingresado en un lugar especial para personas con enfermedades mentales. En este punto la narración vuelve al presente.

4. Cuando David se está bañando en el sanatorio mental, dice: “El punto es que él no lo aprobaba, ¿verdad?” Se refiere a su padre y a su desacuerdo de que ingresara en la Real Academia de Música.

Hicks remarca una y otra vez que la causa de la crisis psicótica de David no es el arte, es decir, no la provocó el haber logrado una meta artística inigualable. Su crisis proviene de su infancia, del control totalitario que ejerce su padre sobre él. De esta forma, se puede decir que la locura de David no es producida por su estatus de artista-genio, ni tiene que ver con ello. Sin embargo, el personaje en sí mismo ya encierra el concepto de artista “loco” característica esencial del Romanticismo.

5.6. Diálogos clave para la construcción del personaje del artista-genio en *Shine*

1. Para la final del concurso de la Medalla de Concierto, David le comunica a su profesor Cecil que quiere tocar el Tercer Concierto para Piano de Rachmáninov:

Profesor: ¿Rachmáninov? ¿Estás seguro?

David: Más o menos. Nunca estoy seguro de nada.

Profesor: ¡El Tercer Concierto de Rachmáninov es monumental!

David: Es una montaña. La pieza más difícil que uno puede tocar.

Profesor: Nadie ha estado tan loco como para intentarlo.

David: Yo estoy lo suficientemente loco, profesor. Lo estoy.

En esta escena, el director Scott Hicks relaciona deliberadamente a la locura o al desequilibrio mental con la capacidad del artista. Sin embargo, como ya hemos dicho, en este caso la locura de David no es connatural a él, no está apegada a su condición de artista sino a su educación emocional en la infancia.

2. Ya en la academia de música durante sus clases de piano David tiene una plática con su profesor Cecil:

Profesor: Primero las notas, después viene la interpretación [...] ¡Acuérdate está en la página!

David: Las notas están en el papel, pero no el sentimiento. La emoción. Eso es lo que siento.

Profesor: No sacrifiques todo por la emoción. Necesitas equilibrio.

David: Esa es la cuestión.

Profesor: Precisamente.

Como ya hemos mencionado arriba, Scott Hicks resalta la importancia de practicar y trabajar en la técnica en equilibrio con la subjetividad y la emoción del artista; contrario a las cuatro películas antes analizadas.

3. Durante los ensayos para poner el Tercer Concierto para Piano de Rachmáninov su profesor le dice todo el tiempo que primero debe aprender las notas y después la emoción (contrario a lo que el director del Ballet de New York le dice a Nina en *El Cisne Negro*), por ejemplo, le señala:

Profesor: No cometas ni un error. Es peligroso. Hay gente que sale lastimada. Debes poder tocarla con los ojos vendados... ¡La página, por el amor de Dios! ¡Las notas!

David: Ya se me estaban olvidando.

Profesor: ¿Sería mucho pedir que primero te las aprendieras?

David: ¿Y luego olvidarlas?

Profesor: Precisamente... dame la digitación.

En esta escena, se muestra a David obsesionado practicando noche y día en cualquier lugar donde se encuentre, en la escuela o en su casa. Practica sin descanso. El profesor Cecil le deja en claro que primero es necesario que domine la técnica y las notas para después con esas herramientas poder expresar sus sentimientos y emociones.

4. Peter va al restaurante de Sylvia donde David está tocando y tienen el siguiente diálogo. Es la primera vez que se ven y platican después de que David se fue de su casa para inscribirse en la Real Academia de Música de Londres:

Padre: Hola, David.

David: Hola, papi.

Padre: ¿Te sientes bien?

David: El problema es la tapa. No la puedo abrir. Algo anda mal. (Trata de abrir una lata).

Padre: ¿Qué podría andar mal?

David: Es un misterio, un misterio.

Padre: Ciérralo. Dámela. Yo te voy a enseñar. ¿Ves lo fácil que es?

David: Más fácil, imposible. Más, imposible.

Padre: ¿David? Toma (le cuelga alrededor del cuello la medalla de primer lugar que David ganó en el concurso de la Real Academia de Música). Mírame. Tienes mucha suerte, David.

David: Parece ser verdad. Eso dice la gente.

Padre: David, ve directo al grano.

David: Tengo mucha suerte.

Padre: Nadie te va a querer como yo. Nadie como yo, ¿ves? ¿Te das cuenta de la oportunidad que tienes aquí?

David: La oportunidad de una vida. Así es.

Padre: Cuando yo era niño compré un violín. Un violín hermoso. Ahorré para comprar ese violín. ¿Y sabes lo que le pasó? ¿Sabes qué le pasó?

David: No. ¿Qué le pasó? No tengo idea qué le pasó. Uno tiene que ser fuerte para sobrevivir. Para seguir con vida, ¿no?

5. Al final de la película David está frente a la tumba de su padre y tiene el siguiente diálogo con su esposa:

Gillian: ¿Qué sientes?

David: La cosa es que no siento nada.

Gillian: ¿Nada en absoluto?

David: Estoy anonadado, asombrado y admirado, ¿qué te parece? Quizá es culpa mía. Quizá soy yo.

Gillian: No puedes seguir echándote la culpa.

David: Y no puedes seguir echándole la culpa a papi porque ya no está.

Gillian: Pero tú sí estás.

David: Así es. Es cierto. Y la vida continúa ¿verdad? Por siempre y para siempre.

Gillian: No para siempre.

David: No, para siempre no. Y la vida no siempre es churros y chuletas. La vida continúa y hay que continuar. No te puedes rendir.

Gillian: No, aun cuando llega Saturno y nos da una sacudida.

David: Son las estrellas.

Gillian: Todo tiene su momento.

David: Es un misterio.

Gillian: Siempre hay una razón.

David: Sólo tienes que captar la razón del momento.

Ésta es otra escena en la Scott Hicks resalta que el desequilibrio mental de David está relacionado con la educación emocional que recibió de su padre, quien ejercía control total sobre él. Los personajes saben que esa es la razón. No se trata de un artista-genio que vive la locura como algo connatural a él. Sin embargo, el simple hecho de escoger a un artista que tiene problemas con su salud mental para llevarlo a la pantalla, reafirma el estereotipo del artista “loco” del Romanticismo aunque su locura sea completamente ajena a su arte.

5.7. Características del personaje-protagonista

5.7.1. Descripción física del artista-protagonista en *Shine* (David Helfgott):

Edad: la película narra desde su niñez hasta la actualidad como adulto.

Sexo: masculino

Características raciales: es australiano de tez blanca, alto, facciones un poco toscas.

Vestimenta: durante su infancia y juventud la ropa es en tonos beige, café, verde, azul o negro, pero apagados para dar la apariencia de sepia. Usa pantalones con tirantes, camisas, suéteres tejidos. Si va a tocar en alguna competencia, usa traje formal de gala, lentes redondos, abrigos, chalecos tejidos. De adulto lo más característico es una gabardina color beige oscuro, camisas de cuadros, pantalones del mismo color que la gabardina, lentes cuadrados.

Estilo de vida: durante su juventud estaba aislado y apartado de la sociedad por su obsesión de practicar y de lograr ejecuciones perfectas en el piano. En su adultez estaba aislado de la sociedad, pero ahora a causa de su desequilibrio mental que no le permitía relacionarse con la gente.

Personalidad: débil, tímido, reprimido, obsesivo, perfeccionista, se podría decir, que incluso inocente e infantil, casi no tiene amigos, es alegre.

Profesión: músico, pianista.

5.7.2. Características morales del artista

Valores morales: su familia es judía y él está criado en esa religión. Su padre le inculca el valor de que la familia está por encima de todo, incluso por encima de su pasión, la música y por encima de la escuela.

Relación con otros personajes: su relación con los demás personajes en general es buena y cordial, sólo es escasa.

Capacidad de adaptación social: tiene poca adaptación social pero hace un esfuerzo por encajar.

5.7.3. Rasgos estéticos del artista

Preparación y técnica artística: en la película se hace notar todo el tiempo la obsesiva preparación de David y su perfecta técnica artística como pianista. Pero finalmente, el director Scott Hicks también cae en la idea más común, conocida y aceptada entre la sociedad, que es la del artista-genio relacionado con la locura o con algún desequilibrio mental, que procede de la idea del genio romántico.

Aptitudes artísticas: sí, tiene aptitudes técnicas y de conocimiento para ejecutar perfectamente una melodía en el piano, pero no para alcanzar la genialidad y continuar con ella.

Discurso estético: el arte estético de su obra maestra (la interpretación del Concierto No. 3 para Piano de Rachmáninov) surgió gracias a su técnica.

Acciones que marcan su proyecto artístico: practica día y noche, en su casa o en el colegio, hasta que logra vivir la pasión de la música de Rachmáninov, al tiempo que domina la técnica.

5.7.4. Aportación artística

Díálogo con su entorno artístico: David es uno de los pocos pianistas que han logrado interpretar magistralmente el Concierto No. 3 para Piano de Rachmáninov antes de su crisis psicótica e incluso después, aunque esto ya no lo muestre la cinta, es uno de los pocos pianistas que hasta hace poco todavía incluyeron esta pieza en sus conciertos.

Trascendencia y valoración en su época o valoración *post-mortem*: David Helfgott es un pianista muy conocido en todo el mundo. Continúa dando conciertos de piano e incluso ha vuelto a tocar el Concierto No. 3 para Piano de Rachmáninov.

5.8. Reflexiones sobre la construcción del estereotipo del artista-genio en *Shine*

Lo que ocurre con David, el protagonista de *Shine* es exactamente lo contrario a lo que pasa con Nina en *El Cisne Negro*. Por ejemplo, para alcanzar su obra maestra, Nina necesita dar rienda suelta a una locura que ya vive de manera reprimida y es connatural a ella. Gracias al éxtasis que Nina vive con la locura, logra su máxima expresión. En *Shine*, David reprime su psique y deja que sólo fluya el conocimiento de las notas y la práctica de la técnica en equilibrio con sus emociones y sentimientos. Así logra su obra maestra, la interpretación del Concierto para Piano No. 3 de Rachmáninov. La locura o desequilibrio mental llega a él en forma de *shock* justo al culminar la pieza. Es decir, después de lograda la misión, no antes como ocurre en *El Cisne Negro*.

Como ya se explicó arriba, la diferencia entre Nina y el personaje de David es que para él, la interpretación musical de tan compleja obra no representa su objetivo artístico sino psicológico. Es la meta impuesta por el padre y David la tiene que cumplir para ganarse su aceptación y reconocimiento aunque eso no pase nunca porque el objetivo real de Peter era mantener el control total de su hijo y no que éste lograra tocar el Concierto lejos de él y sin su permiso.

Sin embargo, al ser David un gran pianista que ha sido presentado por Scott Hicks en la película como un artista-genio, su figura reúne la característica más común, la más conocida y la más arraigada en el imaginario social, que es la locura o el desequilibrio mental como parte inherente al artista-genio.

Se presenta a David como artista-genio porque el Concierto para Piano No. 3 de Rachmáninov tiene la reputación de ser uno de los conciertos más difíciles del repertorio pianístico; de hecho es nombrado como “la prueba de fuego” de cualquier intérprete reconocido. Y además, porque fue un niño que a muy corta edad ya interpretaba piezas muy complejas.

Esa explicación en *Shine* del por qué se presenta la locura no está dada en las otras cuatro películas. Al contrario se resalta la idea de que los artistas son una fuerza de la naturaleza, o bien, Dios así los hizo, como en Beethoven. Aunque al final en *Shine* también se cumple con la idea de genio loco, el público ya sabe por qué tiene esos rasgos psicóticos. Su técnica tampoco viene de la inspiración divina sino del arduo trabajo y práctica. Es decir, el arte estético de su obra maestra (la interpretación del Concierto No. 3 para Piano de Rachmáninov) surgió gracias a su técnica y a su obsesivo practicar, no necesariamente a su genio.

El doctor Oliver Sacks en su libro *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* presenta un curioso caso neurológico de un reconocido profesor de música que también pintaba, y que era igualmente reconocido por su obra pictórica. Al analizarlo, Sacks descubrió que sus pinturas habían pasado paulatinamente del realismo al arte no representativo y abstracto, pero no como evolución artística. Dicho paciente, “evolucionaba hacia una profunda agnosia visual, en la que iba desapareciendo toda capacidad de representación e imaginación, todo sentido de lo concreto, todo sentido de la realidad. Aquella serie de cuadros era una exposición trágica, que no pertenecía al arte sino a la patología”.⁹⁷

En el caso de *Shine* con David pasa algo similar: su obra es producto de su obsesión psicológica por complacer a su padre. No es, como ya hemos señalado, un objetivo artístico aunque de igual forma lo encumbra como pianista.

⁹⁷ Sacks, Oliver. *El hombre que confundió a su esposa con un sombrero*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1985. P. 24

De esta forma, Scott Hicks propone débilmente otra forma de plasmar la figura de un artista en el cine. Al menos complementa en pantalla la idea de la subjetividad y la emoción del artista romántico con el trabajo y la práctica de la técnica, reflejados en la obra, como una imagen más cercana a la realidad. Sin embargo, la idea que sí prevalece en la película y en el espectador es la de la locura como característica inherente al artista, por lo que aún no se rompe en su totalidad con el estereotipo del artista proveniente del mito del Romanticismo, ya que esta condición de “genio-loco” continúa arraigada en el imaginario social.

CONCLUSIONES

Como pudimos apreciar en el presente trabajo de investigación, el cine hollywoodense, e incluso en cierta medida también el independiente, ha reducido la figura del artista-genio a su concepto más simple. A lo largo de su historia, este tipo de cine ha tomado del Romanticismo las similitudes que se presentan en los artistas, como son la locura, el sentimiento exherbado o vivir fuera de las normas de la sociedad, características que son de fácil retención en la memoria colectiva.

Luego de esta investigación, podemos concluir que el estereotipo que Hollywood potencia en el imaginario social proyecta una imagen limitada del ejercicio artístico, basada en la reproducción de la idea del artista cuya genialidad se centra en sus desórdenes mentales y no en las habilidades intelectuales, manuales y propiamente artísticas de cada disciplina.

Los románticos desarrollaron toda una teoría filosófica y estética que hizo frente a las reglas de la estética tradicional, marcando así el inicio de lo moderno. En contra del clasicismo, los románticos sostuvieron que si lo bello estuviera sujeto a reglas desaparecería, ya que todo se confundiría en una unidad monótona e impersonal. Para los románticos, lo Bello Ideal, proveniente de la filosofía idealista kantiana, se genera a partir de la búsqueda de lo individual, de lo particular, lo subjetivo o lo único...

Otra cosa que enarboló el Romanticismo fue la libertad del artista con respecto a su creación. En la *Crítica del juicio*, Kant enunció al arte como una actividad propia del artista y de su absoluta y emblemática libertad creadora por ser una actividad del espíritu humano. Así, los artistas románticos lograron por primera vez independizarse del sistema de patronazgo que de manera estricta les dictaba qué escribir, qué componer, qué pintar... so pena de calabozo o algún otro castigo en

caso de desobediencia. Por ejemplo, al inicio de su carrera, el poeta Schiller, cuya Oda a la Alegría inspiró la Novena Sinfonía de Beethoven fue encerrado 14 días en el calabozo por el duque Carlos Eugenio de Wurtemberg, quien además le prohibió hasta nueva orden escribir comedias, motivo por el que más tarde Schiller huiría para defender su libertad creadora.

Tal vez la industria hollywoodense eligió las características del artista romántico como emblema del estereotipo del artista de todas las épocas por su dramatismo y porque el Romanticismo fue un movimiento que conquistó muy pronto al “pueblo”. Por ejemplo, las obras literarias románticas fueron las primeras que gozaron de grandes tirajes. “El Romanticismo ha sido por excelencia el estilo popular. Primogénito de la democracia, fue tratado con el mayor mimo por la masa”.⁹⁸ Así, podemos decir, que el estereotipo del artista romántico no necesitó de un *preview* ni de un episodio piloto para probar su aceptación entre el público, para cuando el cine nació este modelo de artista ya había sido aceptado ampliamente por la sociedad. Sólo que el cine tomó lo más genérico de él.

El cine hollywoodense ha omitido mostrar los principios políticos y filósofos del Romanticismo, que hemos enumerado a lo largo de todo el trabajo. En cambio, ha tomado sólo algunos elementos del comportamiento y carácter de los artistas de esa época, como la locura, el sentimentalismo exacerbado, el aislamiento, el sufrimiento, la fuerza de la naturaleza y la inspiración divina por encima del dominio de la técnica de su arte, para volverlos, como ya dijimos, características genéricas aplicables a cualquier artista, de cualquier época, lugar, disciplina o movimiento estético.

De esa forma, por repetición el imaginario social puede retener fácilmente en su memoria elementos simples y básicos que le ayudan a identificar una figura abstracta que implica ideologías filosóficas y complejas, como la del artista.

⁹⁸ Ortega y Gasset, José. “Impopularidad y deshumanización del arte nuevo”. *Textos de estética y teoría del arte*. Op. Cit. P. 482.

Lo anterior, se vuelve posible al ser el cine, sobre todo el hollywoodense, un medio cultural de masas y, por tanto, un instrumento eficaz para instituir, renovar o perpetuar estereotipos dentro del imaginario colectivo reinante en la sociedad.

El cine es un instrumento instituyente del imaginario que define a la sociedad moderna, la cual constantemente considera como “verdad” lo que se difunde a través de este medio a tal grado que, como vimos en el capítulo dos, toda una cultura popular mundial surge en torno a la cinematografía hollywoodense. Eso incluye la moda en música, formas de vestido, de comportamiento, comidas y bebidas, deportes y otras actividades de recreación.

Todo lo anterior es posible gracias a que el cine basa su principal fuerza para transmitir los mensajes que crea en un lenguaje universal: las imágenes y la disposición de éstas. Eso le permite librar el obstáculo que implica la diversidad de los idiomas en el mundo, y por tanto, llegar a más gente.

Luego de esta investigación, también se puede deducir por qué el estereotipo de la figura del artista romántico que proyecta y difunde Hollywood ha penetrado en la sociedad a nivel internacional, y es que como ya mencionamos, además del idioma universal que maneja, es decir, de las imágenes, “las películas estadounidenses se exhiben en más de 150 países en todo el mundo”.⁹⁹ Lo que denota que también se trata de un asunto económico y de poder político que expresa la hegemonía económica de Hollywood, debido a que ninguna empresa ha podido igualar el aparato de distribución y mercadeo de las actuales siete empresas “mayores” (*majors*): Disney, Warner Bros. Inc., MGM-UA, Sony Pictures, Paramount, Universal y 20th Century Fox. “Hoy ninguna compañía del entretenimiento basada fuera de los Estados Unidos es capaz de distribuir una película en todas las naciones de Europa, de acuerdo con el inglés David Puttnam,

⁹⁹ Sánchez Ruiz, Enrique E. “Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural”. No. 28. *Revista Universidad de Guadalajara*, México, 2003. P. 13.

antiguo jefe de Columbia Pictures, propiedad de Sony”¹⁰⁰, como ya también lo referimos al principio de esta tesis.

De acuerdo con Néstor García Canclini, la enorme capacidad de las *majors* hollywoodenses de manejar los circuitos de distribución en todos los continentes les permite controlar la mayoría de los mercados en beneficio de sus producciones. La actual división internacional del trabajo cultural se manifiesta más en la industrialización de la cultura, donde las tecnologías digitales facilitan la separación de las etapas de la producción, la edición, los estudios de público, la publicidad y la exhibición. De esta forma, Hollywood no necesita administrar en sus propios estudios todos estos momentos del trabajo cinematográfico, y subcontrata con empresas grandes y pequeñas, y aun con individuos localizados en otros países, actividades específicas: se habla, por eso, de que su economía está basada ahora en una acumulación descentralizada que al ejercer su influencia sobre otros países, continúa reforzando al mismo tiempo su hegemonía. En este régimen de producción audiovisual, a escala mundial, Hollywood coproduce en forma transnacional comprando el trabajo de guionistas, actores, técnicos, publicistas, locaciones, así como recursos de distribución y exhibición en otros países.

Esto lo hace ideal como vehículo de homogeneización de símbolos culturales, en otras palabras, una estandarización del gusto estético.

Por otro lado, de acuerdo con Néstor García Canclini, la desigual distribución mediática de los bienes y las imágenes de distintas culturas hace difícil construir una sociedad mundial del conocimiento. Por el contrario, lo que se construye es una sociedad de verdades y conceptos reduccionistas basados, principalmente, en el imaginario estadounidense: “potentes culturas históricas, con centenares de millones de hablantes, son excluidas de los mercados... No hay condiciones de efectiva mundialización si las formas de conocimiento y representación

¹⁰⁰ *Ibid.* P. 14.

expresadas en las películas árabes, indias, chinas y latinoamericanas están casi ausentes en las pantallas de los demás continentes”.¹⁰¹

Así, la hegemonía mundial del cine hollywoodense es un producto histórico complejo y multifactorial, en cuya constitución han intervenido factores económicos, culturales, sociales, tecnológicos, de distribución de mercado, etcétera, potencializando estereotipos culturales, incluso en las coproducciones con otros países.

Lo anterior puede comprobarse con un par de películas analizadas. Por ejemplo, *Modigliani* es una coproducción que implica recursos de Estados Unidos, Reino Unido, Alemania, Rumania, Francia e Italia. *Copiando a Beethoven* tiene fondos de Alemania y Estados Unidos. Eso no significa que Hollywood esté perdiendo presencia o territorio. Al contrario, al trabajar en conjunto con la industria cinematográfica de otros países, Hollywood consolida la hegemonía cultural y económica estadounidense desde el *outsourcing*, manteniéndola vigente de esta forma. *Copiando a Beethoven* ganó el premio a Mejor Película Europea por la coproducción con Alemania, pero como película también hollywoodense pudo estar nominada en los premios de la Academia norteamericana.

Ejemplo de la penetración del cine hollywoodense en el resto del mundo es *El Cisne Negro*, cinta que recaudó 329 millones 398 mil 046 dólares en taquilla, ganado alrededor de 90 premios y 250 nominaciones no sólo en Estados Unidos, sino también en Argentina, África, Noruega, Reino Unido, Brasil, Francia, Italia, etcétera.

La idea anterior es aún más explícita en *Shine*, que siendo una producción australiana, no logra –como ya se argumentó– desligarse de la influencia cultural estadounidense, al menos en lo que cabe en el terreno simbólico al usar el estereotipo romántico del artista que hemos explicado antes.

¹⁰¹ García Canclini, Néstor. “El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional”. Disponible en: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/canclini-4.pdf>

De esa manera el cine hollywoodense, y también algún tipo de cine independiente como el caso de *Shine*, utilizan el estereotipo del artista romántico, difundiéndolo en más de 150 países (de acuerdo con los datos referidos en esta investigación), reincertándolo en el imaginario colectivo mundial, convirtiéndolo así en imaginario instituido.

Esta conclusión se basa, además de los puntos ya explicados arriba, en la imagen que dan los artistas protagonistas de las cinco películas analizadas. Como en Modigliani que se resalta al bohemio, figura que de acuerdo con la explicación de Larry Shiner y que mencionamos en el capítulo tres, ha conservado un lugar en la imaginación popular hasta nuestros días. Sin dejar de lado a su derivación a finales del siglo XIX: el *dandy*, que recurría a una indumentaria extraña y a actitudes públicas extravagantes.

A pesar de que estas poses artísticas no deberían ser tomadas como componentes estructurales del sistema del arte contemporáneo, sino como imágenes reduccionistas, el cine hace uso de estos rasgos como si fueran la esencia misma del artista.

Así, recordando la explicación Larry Shiner, otra pareja de estereotipos más profundamente arraigados en la idea popular del artista, de la que también abreva el cine, son el *sufriente* y el *rebelde*, ya que los románticos tendían a asociar el rechazo y el sufrimiento artístico con el destino del genio. En el caso del sufriente tenemos otra vez a Modigliani, pero además a Van Gogh. Y en el caso del rebelde, a Beethoven.

Otra característica realmente favorita del cine es la locura o la irracionalidad en el artista. El desequilibrio mental es presentado como símbolo de la genialidad. Aquí tenemos principalmente a Nina de *El Cisne Negro*, a David de *Shine* y a Vincent Van Gogh, pero también la irracionalidad de Modigliani y Beethoven. Aún peor: en los cinco casos, las personas que se mueven a su alrededor consideran a estos personajes como “locos” o “desequilibrados”. Es importante mencionar que este rasgo de la locura en el artista-genio es el más arraigado y

destacado en el imaginario social en la actualidad. Por eso, casi en todos los casos donde el filme trata sobre un artista o incluye esa figura en su repertorio, este rasgo se introduce en mayor o menor intensidad pero siempre está presente. Incluso en las comedias; por ejemplo, en “Mejor... imposible”, donde el protagonista, Melvin Udall (Jack Nicholson) es un escritor de novelas románticas que vive en Nueva York y padece un trastorno obsesivo-compulsivo que lo hace intratable para el resto de la sociedad y de lo que, además, él se enorgullece.

Así, afirmamos que el cine hollywoodense se centra más bien en mostrar lo exaltado y alejado de la norma que está el artista-genio. Para el cine no importa si se trata de un artista romántico, impresionista, expresionista, surrealista, cubista, contemporáneo, simbolista, etcétera. Los movimientos artísticos y sus características nunca se explican en el cine de Hollywood aunque sus principios ideológicos-filosóficos sean la base para sus creaciones. Como ya se dijo, en las películas que aquí se han revisado sólo se remarca la subjetividad extrema e irracional, la incompreensión, el carácter iracundo, el aislamiento y el sufrimiento del genio por su actividad artística. El cine de corte comercial y alguno de tipo independiente, como ya se explicó, se ocupó de magnificar estos rasgos contribuyendo a crear y perpetuar el estereotipo del artista-genio como un “loco”, alejando tal vez el concepto del arte de una actividad al alcance de una persona “común”.

Por ejemplo, si vemos de una manera global las cinco películas que se analizaron, pareciera que se está hablando de un mismo artista, incluso de una misma época, pues como ya se dijo, las características del estereotipo hollywoodense del artista-genio son genéricas, y por tanto, aplicables a cualquier artista, de cualquier época, lugar, disciplina, movimiento artístico, etcétera.

El público no se entera por medio del cine (de ninguna de las cinco películas aquí estudiadas) que existen movimientos estéticos muy definidos y diferentes. Tampoco que se requiere de una cierta disciplina y conocimiento técnico para alcanzar momentos cumbres dentro de las diversas disciplinas o corrientes del

arte. No se explica que la obra de Modigliani es expresionista (de hecho, Modigliani es el pintor expresionista más importante fuera de Alemania, país donde nació y se desarrolló este movimiento con mayor intensidad), mucho menos puede ver a qué alude el expresionismo alemán y cuál es la filosofía que lo mueve.

De esa forma, el público tampoco se entera de que Vincent Van Gogh es post-impresionista y que representa un parteaguas en la historia de la pintura, aún menos que en sus obras está el fin del impresionismo y el inicio del expresionismo, movimiento que tomó de Van Gogh el manejo de la luz, su nerviosismo y la exageración de las líneas y colores, que hacen que surja mejor la expresión de los sentimientos y las emociones.

Asimismo, Beethoven -un artista cien por ciento romántico, figura por excelencia emblemática del Romanticismo- también se presenta como un loco, un excéntrico pero nunca se explica su naturaleza kantiana igual que la de otros artistas de su época. Queda claro que el individuo, en este caso Beethoven, formaba parte de un entorno sociopolítico y cultural de época en el que flotaban las ideas de libertad, subjetividad, y búsqueda de lo Absoluto, por lo que su carácter y temperamento no sólo pudieron ser productos de una decisión privada y racional sino como parte del momento histórico que permeó gracias a los ideales del romanticismo centroeuropeo, basados como ya se explicó, en gran medida en el ideario de Immanuel Kant. Sin embargo, los demás artistas mencionados en las distintas películas analizadas pertenecen cada quien a un movimiento histórico diferente pero aparecen aquí como dentro de un mismo molde: la locura. Lo único que se puede distinguir como diferente en las cinco películas es que los citados artistas vivieron en distintas épocas a juzgar por la vestimenta; así, los carros, las casas, los accesorios, muebles, etcétera, son distintos, pero la esencia que se presenta – el estereotipo- es el mismo. En pocas palabras, sólo por la ambientación y recreación que las cintas hacen de la época se puede distinguir a los personajes del cine hollywoodense, pero la idea del artista con respecto a la locura, resulta genérico.

Estas películas explican al artista haciendo referencia únicamente a los sentimientos, pasiones, emociones y sensibilidad. No se muestra el desempeño técnico, reflexivo o académico, ni el perfecto dominio que cada uno tiene de la técnica de su arte. Ni si provienen de familias que ya estaban involucradas en el arte y les inculcaron esta pasión desde pequeños, como en el caso de Beethoven, Modigliani y Van Gogh.

De alguna manera, se prolonga la idea de que la genialidad en el territorio del arte es un asunto divino donde el artista no es más que un receptor de lo Absoluto, el principal presupuesto romántico, que como vemos, sigue prevaleciendo más de dos siglos después.

Finalmente, la conclusión de esta tesis es que desde sus inicios, al menos desde 1956, año en que se presenta *Lust for life*, hasta el 2010, año del estreno de *The Black Swan*, el cine de Hollywood ha instalado y perpetuado por repetición en la memoria del imaginario social mundial la figura de un artista estereotipado que toma sus rasgos distintivos de la figura del artista propia del Romanticismo.

Para convertir a la figura del artista romántico en un estereotipo instituido en el imaginario social, Hollywood se ha servido de la hegemonía que posee. Incluso para influir en la cinematografía de otros países, en donde también se han encontrado películas que reinsertan el estereotipo del artista romántico en su sociedad, como en *Shine* (Australia) y *Total Eclipse* (Reino Unido, Italia, Francia y Bélgica).

Con esto se concluye que el cine hollywoodense, y en algunos casos el independiente, han recurrido al estereotipo de la figura del artista romántico, ligado a la locura, para presentarlo y representarlo como el ideal del artista-genio, perpetuando así esta figura y sus características como indispensables para cualquier artista que pretenda destacar en ese ámbito de la actividad humana.

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

Bibliografía:

AUMONT, Bergala *et al.* "El cine no narrativo: dificultades de una frontera". *Estética del cine*. Barcelona: Paidós, 1985.

AUTORES varios. *Los autores malditos*. Salamanca: El arca de papel editores, 2003.

BARTHES, Roland. *Mitologías*. México: Siglo XXI Editores, 1980.

BÉGUIN, Albert. *Creación y destino. I. Ensayos de crítica literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

BRETON, André. *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona: Editorial Labor/Punto Omega, 1985.

CASTORIADIS, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.

CROW, Thomas. *La inteligencia del arte*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor/Punto Omega, 1988.

FISKE, John. *Introducción al estudio de la comunicación*. Bogotá: Editorial Norma, 1982.

GARCÍA Canclini, Néstor. "El consumo sirve para pensar", *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, Grijalbo, 1995. Pp. 41-55.

GOMEZJARA, Francisco y de Dios, Delia Selene. *Sociología del cine*. México: Secretaría de Educación Pública, 1973. (Colección Sepsetentas).

HEGEL, G.W.F. *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

HEGEL, G.W.F. *Lecciones de estética*. México: Ediciones Coyoacán, 2002.

HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre estética*. España: Mestas Ediciones, 2003.

HEGEL, G.W.F. *Poética*. La Plata (Argentina): CL/ESE Servicios Editoriales, 2005.

JEAN-Paul. *Sueño*. México: Ediciones Coyoacán, 2000.

JUNG, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. México: Editorial Paidós, 1991.

KANT, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Madrid, España: Espasa-Calpe, 2001.

KANT, Immanuel. "Necesidad y fin del arte". *De lo bello y sus formas*. Madrid, España: Espasa-Calpe, 1946.

LENNE, Gerard. *El cine fantástico y sus mitologías*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970.

LIPPMANN, Walter. *La opinión pública*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

LOMBARDO Toledano, Vicente. *Cine, arte y sociedad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

LÓPEZ Austin, Alfredo. *Los mitos del tlacuache*. México: Alianza, 1992.

MARCEL, Martin. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa. 2002.

MERINO, María Eugenia. *Escribir bien, corregir mejor*. México: Trillas, 2007.

MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. México: Siglo XXI Editores, 1978.

MORA, Alberto. *Arte y metafísica. La disputa entre los sistemas de Kant y Hegel*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

MORÍN, Edgar. *El espíritu del tiempo*. Madrid: Editorial Taurus, 1962.

NEUMANN, Eckhard. *Mitos de artista*. Madrid: Tecnos, 1992.

NIETO Arroyo, Omar (et. al). *El mito del diablo en el cine* (tesis). México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 2000.

PAOLI, Antonio. "La semiosis mitológica" en *Revista Tramas 5*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

REYES Bercini. *El cine y la estética cambiante*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

SACKS, Oliver. *El hombre que confundió a su esposa con un sombrero*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1985.

SÁNCHEZ Alarcón, I., y M. J. Ruiz Muñoz. "Definición y concepto del cine independiente: Una perspectiva comparativa entre el caso español y otras cinematografías". Julio Pérez Perucha y Pedro Poyato (coordinadores). XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Andalucía (España): Editorial Savia Nutricia, 2006.

SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo (comp). *Antología de estética y teoría del arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. México: Editorial Porrúa, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Escritos literarios*. México: Ediciones Coyoacán, 2003.

SHINER, Larry. *La invención del arte: una historia cultural*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.

THOMPSON, John B. *Ideología y Cultura Moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.

YÁÑEZ Vilalta, Adriana. *Actualidad del movimiento romántico*. México: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM, 1991. (Aportes de Investigación/49).

YÁÑEZ Vilalta, Adriana. *El tiempo y lo imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

YÁÑEZ Vilalta, Adriana. *Nerval y el romanticismo*. México: Miguel Ángel Porrúa, Grupo Editorial/ Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM, 1998.

Hemerografía:

BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y Esperanzas Colectivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC, 1999. Disponible en: <https://imaginariosyrepresentaciones.files.wordpress.com/2015/09/baczko-bronislaw-los-imaginarios-sociales.pdf>

BRETON, André. "Primer Manifiesto Surrealista". Disponible en:

http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/B/Breton,%20Andre%20-%20Primer%20Manifiesto%20Surrealista.pdf

CASTRO Gómez, Santiago. "Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología", en *Revista Iberoamericana*, No. 193. Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos, 2000. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/5813/5958>

CUBO Ugarte, Óscar. "Hegel y el fin del arte" en *HYBRIS, Revista de Filosofía*, Vol. 2, Núm. 1, 2010. Madrid: Cenaltes, 2010. Disponible en: <http://revistas.cenaltes.cl/index.php/hybris/article/view/10/10>

DE MORAES, Dênis. "Hegemonía Cultural y Comunicación en el Imaginario Social Contemporáneo" en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Número 35. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007. Disponible en:

<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero35/hegecult.html>

DOMÍNGUEZ Hernández, Javier. "Lo romántico y el romanticismo en Schlegel, Hegel y Heine. Un debate de cultura política sobre el arte y su tiempo" en *Revista de Estudios Sociales* No. 34, 2009. Bogotá: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes, 2009. Disponible en:

<http://132.248.9.34/hevila/RevistadeestudiossocialesBogota/2009/no34/4.pdf>

ESCUADERO, Alejandro. "Genio y gusto en la estética kantiana" en *Anales del Seminario de Metafísica*, Número 29. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1995. Disponible en:

<http://revistas.ucm.es/index.php/ASEM/article/download/ASEM9595110223A/17208>.

ESPAÑA, Ana. "El doble y el espejo en *Cisne Negro* (Darren Aronofsky, 2010)" en *Fotocinema, Revista Científica de Cine y Fotografía*, número 4, 2012. Universidad de Málaga. Disponible en:

<http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=97&path%5B%5D=68>

FERNÁNDEZ, Ana María. "De lo imaginario social a lo imaginario grupal". *Tiempo histórico y campo grupal. Masas, grupos e instituciones*. Buenos Aires: Nueva

Visión, 1993. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/96865856/De-Lo-Imaginario-Social-a-Lo-Imaginario-Grupal-Fernandez#>

GARCÍA Álvarez, Claudia María. “Una aproximación al concepto de cultura organizacional” en *Revista: Universitas Psychologica*, Vol. 5, No. 1. Pontificia Universidad Javeriana. Colombia. 2006. Disponible en:

<http://www.scielo.org.co/pdf/rups/v5n1/v5n1a12>

GARCÍA Canclini, Néstor. “El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional”. Disponible en:

<http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/canclini-4.pdf>

GONZÁLEZ Requena, Jesús. “Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood” en *Revista Comunicación y Hombre* No. 2. Madrid, 2006. Disponible en:

<file:///C:/Users/HP/Downloads/Dialnet-ClasicoManieristaPostclasico-2227171.pdf>

GONZÁLEZ Sánchez, José Félix. “El estereotipo como mecanismo de desintegración de la identidad nacional. El caso de mi gran boda griega”. Fonseca en *Journal of Communication*, número. 2. España, 2011. Disponible en:

<file:///C:/Users/HP/Downloads/Dialnet->

<EIEstereotipoComoMecanismoDeDesintegracionDeLalden-3798772.pdf>

HORKHEIMER, Max y Adorno, Theodor. *Dialéctica de la Información*. Madrid: Editorial Trotta, 1994. Disponible en:

http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/adornot/esc_frank_adorno0005.pdf

MARIÁTEGUI, José Carlos. “El artista y la época” en *Cuadernos del INADI*, número 4, abril 2011. Disponible en: <http://cuadernos.inadi.gob.ar/numero-04/jose-carlos-mariategui-el-artista-y-la-epoca/>

<http://cuadernos.inadi.gob.ar/numero-04/jose-carlos-mariategui-el-artista-y-la-epoca/>

PATÁN, Federico. *El cine norteamericano*. Instituto Mora (Serie: Cómo son los norteamericanos), México, 1994. Disponible en:

http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/1608/1/20_ALM_07_1995_1996_Miquel_233_237.pdf

POE, Edgar Allan. *Método de composición*. Ciudad Seva. Consultado 3 de mayo de 2016. Disponible en:

http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/metodo_de_composicion.htm

ROMERO, Julio. "Creatividad, arte, artista, locura: una red de conceptos limítrofes" en *Arte, Individuo y Sociedad*, No. 12, 2000. Madrid: Facultad de Bellas Artes/ Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2000.

Disponible en: http://www.arteindividuosociedad.es/articulos/N12/julio_Romero.pdf

SÁNCHEZ Moreno, Iván y Ramos Ríos, Norma. *La colección Prinzhorn: Una relación falaz entre el arte y la locura*. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2005. Disponible en Revistas de la Universidad Complutense de Madrid.

Disponible

en:

<http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0606110131A/5799>

SÁNCHEZ Ruiz, Enrique E. "Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural". No. 28 de La Colección de Babel, en *Revista Universidad de Guadalajara*. Jalisco, México: Universidad de Guadalajara, 2003.

Disponible en: <http://mural.uv.es/sanfera2/hollywood.pdf>

SILENZI, Marina. "El juicio estético sobre lo bello. Lo sublime en el arte y el pensamiento de Kandinsky" en *Revista Andamios*, Vol.6 Número11. México: 2009.

Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632009000200012

SORIA Salgado, Clara. "Cine e Imaginario social: De Van Gogh y la figura artística en el discurso cinematográfico" en *Cuadernos de Documentación Multimedia*, Número 18. Madrid: 2007.

Disponible

en:

<http://multidoc.rediris.es/cdm/viewarticle.php?id=53&layout=html>

ZAVALA, Lauro. "Cine Clásico, Moderno y Posmoderno" en *Razón y Palabra*, Número 46. México: 2005.

Disponible

en:

<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>

ZAVALA, Lauro. *Elementos del Discurso Cinematográfico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Disponible

en:

https://www.academia.edu/3257625/Elementos_del_discurso_cinematogr%C3%A1fico