

# LA CABECERA FÍLMICA EN EL BIOPIC DE ARTISTA

Javier Moral Martín  
framomar@yahoo.es

## RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo analizar las estrategias narrativas de las cabeceras filmicas exentas de las películas sobre artistas; concretamente aquellas que se agrupan dentro del género *biopic*. A través del estudio comparativo de películas como *Moulin Rouge* (Vincent Minelli, 1953), *Lust for life* (El loco del pelo rojo, 1955) de John Huston o la más moderna *Lautrec* (1997) de Roger Planchon, se deducen las tácticas de presentación/disuasión empleadas por sus cabeceras, así como su imbricación en la narración filmica. A través de los recursos gramaticales analizados (imagen, texto y música) se examina también su vertiente semántica, es decir, su capacidad para producir significados dentro de una estrategia persuasiva. Significados que nos introducirán directamente en el universo de la película.

PALABRAS CLAVE: cine, pintura, artista, cabecera, biopic, gráfica audiovisual, diseño de cabeceras.

## ABSTRACT

This work has as objective to analyze narrative strategies of film titles for films about artists; particularly those of the biographical gener. Through a comparative study of films like *Moulin Rouge* (Vincent Minelli, 1953), *Lust for life* (John Huston, 1955), or the modern version of *Lautrec* (1997) by Roger Planchon, the aim is to deduce the tactics of presentation/deterrence used in the films narrative. Using analytical gramatical means (image, text, music) their semantic side is also examined, this is to say, their capacity to produce meanings within a persuasive strategy. Meanings which introduce us directly into the univers of the film.

KEY WORDS: Cinema, painting, artist, heading, biographical picture, audiovisual graphics, film title design.

## 1. LA CABECERA FÍLMICA Y SU FUNCIÓN DE CAJA DE RESONANCIAS

El presente trabajo tiene como objetivo analizar las estrategias narrativas de las cabeceras filmicas exentas de las películas sobre artistas; concretamente aquellas que se agrupan dentro del género *biopic*. A través del estudio comparativo de películas como *Moulin Rouge* (Vincent Minelli, 1953), *Lust for life* (El loco del pelo rojo, 1955) de John Huston o la más moderna *Lautrec* (1997) de Roger Planchon,





intentaremos deducir las tácticas de presentación empleadas por sus cabeceras, así como su imbricación en la trama narrativa fílmica. De igual forma, estudiaremos su evolución a lo largo de la historia del cine, centrándonos en aquellos ejemplos concretos (el caso más evidente es Van Gogh) en el que un artista haya sido biografiado en épocas distintas por realizadores diferentes. En este análisis, de tipo diacrónico, podremos observar cuál ha sido el impacto de la incorporación de las nuevas tecnologías en el ámbito cinematográfico y su relación con la configuración de las cabeceras: desde la consolidación del color en los años 50 (que coincide con el auge y decaimiento del *biopic*) hasta el uso de la tecnología digital en la década de los 90.

Entre los recursos gramaticales que hay que considerar para el correcto análisis de las cabeceras, caben destacar: la tipografía, la imagen<sup>1</sup> y su interrelación con el texto, y el empleo de la música. A través de estos recursos significantes deduciremos su vertiente semántica, es decir, su capacidad para producir significados dentro de una estrategia persuasiva. Significados que nos introducen directamente en la diégesis de la película.

Dichos recursos gramaticales son elementos que se conjugan para constituir el texto «cabecera fílmica», que nosotros vamos a considerar como «paratexto» o texto que contrae función de sinécdoque respecto de la narración principal. En un sentido hjelmsleviano<sup>2</sup>, podríamos decir que la cabecera fílmica mantiene una relación de determinación con la narración fílmica: la película sería la entidad determinada (constante y por tanto necesaria para la presencia de la cabecera), mientras que la cabecera sería la entidad variable y, por tanto, no necesaria para la presencia de la película.

Este concepto de sinécdoque entronca directamente con los planteamientos de muchos diseñadores, entre los que se encuentra el padre por excelencia de las cabeceras fílmicas, Saul Bass, que sobre sus trabajos comentaba: «Mis primeras ideas sobre qué debía hacer un título eran poner el tono y las bases del corazón de la historia de la película, para expresar la historia de una forma metafórica. Veía los títulos como una manera de condicionar al público, de manera que cuando la película comenzara de hecho, los espectadores pudieran tener ya una resonancia emocional de ella»<sup>3</sup>.

Ahora bien, dicha condición de «caja de resonancias» tiene mucho que ver con su devenir histórico y su constitución como texto (o segmento narrativo) en la década de los años 50.

Los orígenes de la cabecera fílmica se encuentran en los «*title card*» (cartas de título) y los «*inter-title cards*» (intertítulos) de la época del cine mudo. En estos *titles cards* primaba fundamentalmente el carácter descriptivo del texto (como ocu-

---

<sup>1</sup> Si tenemos en cuenta que los personajes retratados se caracterizan por su trabajo con las imágenes, éstas resultan sumamente importantes por su clara función metonímica y en cierto modo contextualizadora.

<sup>2</sup> Louis HJELMSLEV, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 55-64.

<sup>3</sup> Film Quarterly, Fall, 1996.

re con el título en una novela) y su importancia radicaba en lo que decía (parte significativa), más que en cómo lo decía (parte significante). Es decir, el uso tipográfico del texto no denotaba ningún uso expresivo; a lo sumo era «decorado» con algunos ornamentos que le concedían cierta prestancia.

Paulatinamente, desde los inaugurales programas cinematográficos en los últimos años del siglo XIX y principios del XX, la tipografía va a ir asumiendo un tenue carácter narrativo y significativo con figuras como Méliès o Griffith, que empiezan a ser conscientes del uso expresivo del grafismo. Un director tan preocupado por todo lo formal como es Eisenstein, todavía en la época del cine silente, va a percibir claramente la importancia de la tipografía. Ésta va a alcanzar un claro protagonismo en sus producciones, como por ejemplo en *Bronenosets Potyomkin* (El acorazado Potemkin, 1925), donde el intertítulo «huelga», en sucesión con primeros planos de rostros gritando, va aumentando de tamaño, sugiriendo el paso de un rumor que se acaba convirtiendo en un clamor.

Paralelo a dicho desarrollo y sumamente importante en ese sentido es la aportación realizada por el entorno de la Bauhaus (sin la que no podría explicarse el devenir tipográfico del s. XX). En dicha institución mítica se realizaron todo tipo de experimentaciones tipográficas, también sobre gráfica en movimiento<sup>4</sup>, que liberaron a la tipografía de su subordinación al plano del contenido, posibilitando una mayor conciencia del uso potencial de la misma. Semejante es la aportación de la animación en el ámbito cinematográfico que, a través de figuras como Walt Disney, van a conseguir importantes logros en el campo del color y del movimiento.

Posteriormente, en la década de los 30 (con el cine sonoro plenamente instaurado) y en el contexto de Hollywood, se realizan películas como *King-Kong* (1933), donde ya se observa en el texto de su cabecera una cierta «resonancia» del terror que sobrecogerá al espectador. Es importante reseñar aquí que, en sus orígenes, los estudios de cine tenían artistas contratados específicamente para la rotulación de los títulos y los intertítulos pero, de forma paralela al grado de complejidad que estaban alcanzando las producciones fílmicas, la creación de los títulos fue subcontratada a firmas especializadas que aportaron otro grano de arena en la «semantización» paulatina de la cabecera, trabajando los títulos de crédito con una clara voluntad de estilo.

No va a ser de todas formas hasta después de la segunda guerra mundial cuando las cabeceras fílmicas alcancen su configuración definitiva a lo largo de los años 50. Resulta fundamental en ese sentido la creación de la «*Scenic and Title Artist Local 816*» en 1946, donde los diseñadores aglutinados alrededor del cine concentraron sus esfuerzos creativos y configuraron el departamento artístico con toda su importancia posterior. Los diseñadores se declaran artistas y, como tales, van a dotar a las cabeceras de una mayor creatividad y originalidad.

---

<sup>4</sup> Experimentaciones desarrolladas por estudiantes como Hans Richter o Walter Ruttmann, autores que posteriormente serían claros exponentes del llamado cine experimental.





Las innovaciones tecnológicas, pictóricas y compositivas de este periodo dotan al creador de cabeceras de todo el aparato conceptual y técnico necesario para desarrollar su trabajo de manera sumamente eficiente, alcanzándose uno de los mayores hitos de la gráfica aplicada al cine (como podremos observar en *Moulin Rouge* y *Lust for life*) a lo largo de toda su historia. Podemos hablar ya, definitivamente, de la cabecera fílmica como «paratexto».

Destaca en este periodo la presencia de un autor paradigmático, el ya citado Saul Bass, cuya labor en el campo de las cabeceras fílmicas se inició en *Carmen Jones* (Otto Preminger, 1954), continuándose enseguida con las cabeceras de *The Man With The Golden Arm* (El hombre del brazo de oro, 1955) y la celebrada cabecera de *Vértigo* (1958)<sup>5</sup>, desarrollando un «estilo Bass» que tendrá múltiples continuadores en épocas posteriores. Dicho estilo se caracteriza por un prodigioso uso expresivo de la tipografía en movimiento y un claro simbolismo cromático, que encuentra su razón de ser en esas «resonancias» que dicho autor reconocía como principio rector de su trabajo.

Una vez que quedaron definidas las estrategias narrativas básicas de las cabeceras (con ese sentido de unidad narrativa basada en la relación texto-imagen), no es hasta el final de los años 70 cuando encuentren un nuevo impulso con la aparición de las tecnologías digitales, como se puede apreciar en la cabecera de *Superman* (creada por Richard y Robert Greenberg en 1978). De todas formas, el impacto de lo digital no resulta definitivo hasta la década de los años 90 con la aparición de *softwares* muy potentes como el *Adobe After Effects* en 1993, que disparan hacia el infinito las posibilidades de las cabeceras fílmicas (como se puede observar en los trabajos de Kyle Cooper: *Seven* y *Sphere*).

La presente investigación asume como propia la condición de «paratexto» de las cabeceras fílmicas y su función de «caja de resonancias», de manera que todos los ejemplos analizados presentarán ese doble carácter de texto autónomo por un lado y vinculado al texto fílmico global por otro.

Uno de los problemas a los que nos hemos enfrentado es la ausencia de bibliografía centrada en el campo de la gráfica cinematográfica. A pesar de los estudios sobre figuras como Saul Bass o el más moderno Kyle Cooper<sup>6</sup> (en gran medida continuador de aquél), hay que constatar la inexistencia de trabajos más amplios sobre la tipografía en el cine, y más concretamente sobre la cabecera fílmica<sup>7</sup>. Esto

---

<sup>5</sup> Otros trabajos posteriores de Saul Bass son: *Psicho* (Psicosis, 1960), *Spartacus* (Espartaco, 1960), *West Side Story* (1961) o las más recientes *The age of the innocence* (La edad de la inocencia, 1993) y *Casino* (1995), ambas de Martin Scorsese.

<sup>6</sup> Para más información sobre estos autores se pueden consultar las webs: [www.saulbass.net](http://www.saulbass.net) y [www.imaginaryforces.com](http://www.imaginaryforces.com).

<sup>7</sup> Poco a poco la situación va cambiando, como lo demuestra la fundación en 1999 de la American Graphic Design Association ([www.designfilms.com](http://www.designfilms.com)). Una asociación norteamericana dedicada a la promoción del diseño digital, que en octubre del año 2000 organizó un ciclo de conferencias (que continuó por todos los EEUU) titulado: *For Openers: The Art of Film Titles*. Estas conferencias fueron impartidas por David Peters y Ken Coupland, y en ellas se planteaba una visión histórica de las cabeceras fílmicas, sentándose las bases para su reconsideración.

se aprecia particularmente en la imposibilidad de localizar a los autores de las cabeceras que vamos a analizar. Si bien en un análisis de tipo textual (como pretende este trabajo) la presencia del autor es más bien contraproducente, no es menos cierto que su conocimiento hubiera posibilitado una mayor profundización y comprensión histórica de las cabeceras estudiadas.

## 2. EL BIOGRAPHICAL PICTURE

Antes que nada conviene definir y acotar el grueso de películas a considerar teniendo en cuenta la dificultad pareja a la propia definición de género. Como ha desarrollado Rick Altman en su libro sobre los géneros cinematográficos<sup>8</sup>, a veces resulta complejo clasificar determinadas películas ya que reúnen unas características muy ambiguas que, dependiendo del observador (productor, crítico o público), presentan una adscripción diversa o incluso contraria. De todas formas, no podemos negar que existen grupos de películas con suficientes nexos (sintáctico-semánticos)<sup>9</sup> en común como para poder hablar de géneros autónomos e independientes; los mayores problemas taxonómicos tienen que ver, sobre todo, con películas que presentan simultáneamente características de diversos géneros, por lo que su inclusión en alguno de ellos resulta difícil. Esto es lo que Altman ha puesto sobre la mesa: la generificación como proceso y cómo las «designaciones genéricas adjetivas» se acaban «sustantivando» para conformar nuevos géneros. O en palabras de Jean-Louis Leutrat: «la historia de los géneros cinematográficos es la historia de continuas variaciones que se efectúan a velocidades variables, con encuentros, choques, desapariciones, metamorfosis»<sup>10</sup>.

*Biopic* proviene de la contracción de los términos *biographical* y *picture*, es decir, biografías desarrolladas en el medio cinematográfico. Se pueden definir, por tanto, como películas que «ilustran» la vida de determinados personajes. Las biografías (escritas) presentan unos rasgos narrativos específicos que serán ampliamente recogidos en su traslación al medio fílmico, aunque el *biopic* también exhibirá ciertas peculiaridades propias. Entre las características de las biografías escritas cabe destacar dos:

---

Entre la bibliografía que trata someramente este asunto, hay que destacar: Jeff BELLANTONI y Matt WOOLMAN, *Type In Motion-Innovations in Digital Graphics*, Thames and Hudson Ltd, 2000, Steve CURRAN, *Motion Graphics. Graphic design for Broadcast and Film*, Gloucester Massachussets, Rockport Publishers, 2000, y el artículo de P. KIRKHAM, «Saul Bass and Billy Wilder: In Conversation», *Sight and Sound*, June 1995, pp. 18-21.

<sup>8</sup> Rick ALTMAN, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000.

<sup>9</sup> Es lo que Jean-Pierre COURSONDON denomina «cierto grado de especialización de su contenido narrativo» en «La evolución de los géneros», *Historia general del cine*, vol. VIII.

<sup>10</sup> Jean-Louis LEUTRAT, *L'alliance Brisée*, Lyon, Presses Universitaires, citado por Jean-Pierre Coursodon, *op. cit.*, p. 225.



1. El fundamento de la narrativa biográfica reside en la excepcionalidad; el personaje a retratar debe poseer ciertas características interesantes (en cierto modo a-normales) para el resto de la comunidad, quedando excluidos aquellos miembros a los que no se les reconoce ninguna virtud especial; artistas, políticos, científicos, etc., se encuentran en la nómina de habituales biografiados.
2. Resulta común en las biografías una visión global de la vida del sujeto estudiado, con continuas referencias a su niñez como condicionante causal del posterior desarrollo del personaje, a veces a la manera de premoniciones. Como exponen Ernst Kris y Otto Kurz<sup>11</sup>: «las dos (causalidad y premonición) parecen provenir de la necesidad de la sociedad de hallar un acceso a la figura excepcional o superdotada».

En cuanto a los rasgos específicos desarrollados por el *biopic*, el más destacado quizás sea su indisolubilidad con el *Star System* que, desde su implantación en Hollywood allá por los años 30, encontró en este género el vehículo perfecto para una determinada concepción del cine y por tanto de la vida; es aquí donde actor y personaje alcanzan las más altas cotas de simbiosis. En las biografías fílmicas, además de la mediatización lógica del guión y argumento, hay que señalar como fundamental la labor del actor-intérprete como eje central en la configuración narrativa. Así, la imagen de Van Gogh siempre irá unida a la imagen de Kirk Douglas, mientras que la de Lautrec irá unida a la de José Ferrer. Dicha característica resulta de vital importancia para la idónea comprensión del género que estamos analizando.

Por tanto, podemos considerar estos tres rasgos como fundamentales a la hora de afrontar la taxonomía del género *biopic*: excepcionalidad, globalidad vital e identificación básica con el actor protagonista (que generalmente será un actor «estrella»).

Teniendo en cuenta estas características, no creemos oportuno incluir en nuestro estudio esos dos ejemplos cinematográficos que son: *Le mystère Picasso* (Henry Clouzot, 1963) y *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992) por dos claras razones. Primero, porque están «interpretados» por los propios artistas (Picasso y Antonio López) y, segundo, porque no cumplen la premisa de globalidad propia de las biografías; ambas narraciones están claramente enmarcadas en un arco temporal que en el mayor de los casos (*El sol del membrillo*) es de aproximadamente un año. En cambio, sí que admitimos una película como *Andrei Rubliev* (Andrei Tarkovsky, 1966) a pesar de que no se puede considerar tampoco como un *biopic* «puro»; en esta película la auténtica protagonista es la Rusia del siglo XVI y el monje pintor es utilizado como *leit motiv* narrativo. El auténtico sujeto del análisis propuesto en la película no es Andrei Rubliev, sino la compleja historia rusa.

---

<sup>11</sup> Ernst KRISZ y Otto KURZ, *La Leyenda del artista*, Madrid, Cátedra (col. Ensayos arte), 1995, p. 31.

Hablar de géneros, o por lo menos de géneros puros, es hablar de una concepción del cine propiamente hollywoodiense y de un sentido de producción que muchas veces encuentra su razón de ser en el concepto genérico. Así, esa gran «fábrica de sueños» nos ofrece los mejores ejemplos de *biopic* sobre los que construiremos este trabajo. Podemos afirmar incluso que, con la excepción del *Western*, que alcanzó en las décadas anteriores una clara configuración, la noción de género surge en el Hollywood de los años 30 con la implantación del cine sonoro y la consolidación del *Studio System* (auténtica espina dorsal del cine de Hollywood de este periodo).

Por otro lado, el nacimiento y auge de un género como el biográfico debe ser entendido dentro del contexto sociopolítico del momento ejemplificado por el *New Deal* rooseveltiano. En una Norteamérica deshecha tras el crack del 29, los valores propugnados por la doctrina Roosevelt lucharon por hacerse un hueco dentro de los corazones de los ciudadanos americanos, y fue a través de las películas (entre otras vías) por donde estas ideas llegaron a los espectadores<sup>12</sup>. Valores como la individualidad, el sacrificio y la heroicidad de los gestos, fueron consignas propias del *New Deal* que encontraron en el *biopic* un excelente vehículo de transmisión. Giuliana Muscio plantea que en esta época «se afinaron técnicas y conocimientos que facilitaban la relación y la inserción del individuo en la realidad social, a través de la psicología y la publicidad. Este creciente interés por los aspectos externos y de comportamiento de los individuos, esta atención a la imagen de la persona (o de la institución), remite al desarrollo y la influencia de las comunicaciones, en particular del cine, con la contribución decisiva del *Star System*, que intensificaba el concepto de personalidad al poner en juegos técnicas y teorías publicitarias»<sup>13</sup>.

Dejando al margen la controversia desarrollada por Altman acerca de si *Disraeli* (protagonizada por George Arliss en 1929) es propiamente un *biopic* o no, lo cierto es que no es hasta bien entrado los años 30 cuando este género queda claramente constituido. A principios de la década existe un creciente interés de la industria cinematográfica por ficcionalizar la vida de personajes famosos; películas como *The Story of Louis Pasteur* (La tragedia de Louis Pasteur, 1936), las más tempranas *Alexander Hamilton* (1931) y *Voltaire* (1933), interpretadas nuevamente por George Arliss, o *Parnell* (1937) deben ser leídas en este sentido: en la reorientación de los intereses de la poderosa industria cinematográfica hollywoodiense bajo las premisas newdealistas. Este nuevo género alcanzó tal importancia en la segunda mitad de la década, que en 1936 y en 1937 las dos películas que alcanzaron el óscar a la mejor película fueron dos claros ejemplos de *biographical picture*: *The Great Ziegfeld* (El gran Ziegfeld, 1936) y *The life of Émile Zola* (La vida de Émile Zola, 1937).

---

<sup>12</sup> Claro ejemplo de la fijación de Roosevelt por «penetrar» en las conciencias ciudadanas, son sus famosos *fireside chats* (discursos junto a la chimenea).

<sup>13</sup> Giuliana MUSCIO, «El New Deal», *Historia general del cine*, vol. VIII, Madrid, Cátedra, 1996, p. 22.

Los *biopics* supusieron en gran medida una suerte de patrones de conducta para unos ciudadanos ávidos de fe en la superación humana. La imagen de sacrificio y abnegación de ciertos personajes que alcanzaban finalmente el triunfo tras múltiples contratiempos y problemas, resultaba sumamente pedagógico para un público «desorientado». Ahora bien, paradójicamente, la imagen del artista de la década de los años 30 en la lejana Norteamérica estaba íntimamente relacionada con la bohemia europeo-parisina y todos sus atributos adyacentes: alcohol, marginalidad, autodestrucción, etc. No es de extrañar, por tanto, que estos primeros *biopics* hollywoodienses recogieran las experiencias vitales de personajes como científicos, políticos, etc. (que tuvieran ciertos rasgos redencionistas y de positiva aportación a la comunidad) y marginaran al artista como vehículo propicio para la propagación del «nuevo contrato». De hecho, el primer *biopic* de artista (casi el único) que encontramos en esta década hay que encontrarlo en las afueras de Hollywood y de Norteamérica: nos referimos a *Rembrandt*, una producción inglesa de la productora London Films interpretada por Charles Laughton y dirigida por Alexander Korda en el año 1936.

No es hasta la década de los años 50 cuando Hollywood centra su atención en la vitalidad de los artistas con dos obras maestras del género, como son *Moulin Rouge* y *Lust for life*. Es también, entonces, cuando una película como la italofrancesa *Montparnasse 19* (Los amantes de Montparnasse) propone otra concepción de cabecera que alcanza su confirmación en *Andrei Rubliev*, y que tiene su continuación en los numerosos ejemplos de la década de los 90 con la renovación del género. Como veremos más tarde, este grupo basa su poder discursivo en el uso de la tipografía apuntalada por la música, renunciando a la imagen, en una actitud que podríamos definir como iconoclasta. Aparte de los títulos centrados en artistas, el género biográfico de este periodo encontró su acomodo en obras como *Viva Zapata* (Elia Kazan, 1952), *The Spirit of Saint Louis* (El héroe solitario, 1957), dirigida por Billy Wilder (que reconstruyó la hazaña aérea de Lindbergh en 1927), y *The Left-Handed Gun* (El zurdo, 1957) dirigida por Arthur Penn, donde se retrataba al mítico Billy el Niño.

La década de los 50 es fundamental, no sólo para la redefinición de los conceptos genéricos en sí, sino para la propia redefinición del discurso cinematográfico en general. Es en este momento cuando el cine contempla cómo la irrupción de la televisión en muchos hogares provoca la disminución de afluencia de público, aunque como señala Douglas Gomery<sup>14</sup>, también tuvieron mucha importancia varios factores relacionados con causas económicas.

Por un lado, con la finalización de la segunda guerra mundial, los norteamericanos se dedicaron a gastar su dinero en lo que había ido definiéndose como el *American style life*: electrodomésticos (entre los que se encontraban los temibles apa-

---

<sup>14</sup> Douglas GOMERY, «La llegada de la televisión y la redefinición del Sistema de Estudios de Hollywood», *Historia general del cine*, vol. x, Madrid, Cátedra, 1996.

ratos de televisión), coches, ropa, etc., a la vez que se lanzaban a la consecución del ideal de vivienda por excelencia de la mitad del siglo XX en Norteamérica: las zonas residenciales en las afueras, con su consiguiente alejamiento de las salas de proyección. En este ambiente de optimismo (incluso podríamos decir de euforia) no es de extrañar que el auge demográfico fuera considerable en esta época y en este país con el consiguiente endeudamiento de las familias. De todas formas, es innegable que la irrupción del televisor en los hogares estadounidenses obligó al cine a una especie de repliegue y replanteamiento similar al que había sufrido la pintura (y todo el arte) con la llegada de la fotografía. Si el arte de finales del siglo XIX, como plantea Ventós, se sumió en una suerte de ensimismamiento (que condujo entre otras cosas a la abstracción y a la autorreferencia), la consolidación del color supuso en cierto modo una especie de tabla de salvación a la que cineastas y directores se aferraron con uñas y dientes para diferenciarse de su principal enemigo: el televisor. Además, la consolidación de algunas innovaciones tecnológicas como el cinemascope provocaron (o más bien propiciaron) la espectacularización fílmica tan propia de esta década.

Expone Román Gubern<sup>15</sup> que la generalización del color incentivó las recreaciones biográficas de pintores, aunque cabe destacar otras causas que según creemos influyeron determinantemente en este fenómeno. Nos referimos a la importancia que la sociedad empezó a otorgar al arte, así como el papel que éste debía desempeñar en la nueva etapa de liderazgo mundial norteamericano, como valedor de la situación geográfico-política producida con el fin de la segunda guerra mundial. El estado norteamericano, a través de diversas fundaciones y subvenciones, promocionó a los artistas nacionales en un arrollador intento por desbancar al arte europeo de la cúspide artística internacional. Para ello se patrocinaron numerosas exposiciones que eran presentadas a ambos lados del océano con el fin de conseguir una legitimación que consolidara un arte propiamente nacional. Estrategia que alcanzó inmejorables resultados.

Hasta ese momento, sin embargo, el arte de dicho país era claramente deudor del realizado en Europa; el viejo continente se erigía como faro que guiaba los diseños artísticos internacionales y sólo era concebible el arte si se tenía a París como modelo. Ya desde la primera guerra mundial cientos de artistas europeos se habían desplazado hasta Estados Unidos al amparo del prestigio del que gozaban; todo el grupo surrealista, con Marcel Duchamp incluido<sup>16</sup>, había aterrizado en tierras americanas, influyendo decisivamente en los artistas del país, algunos de los cuales darían lugar, finalmente, al movimiento norteamericano por excelencia hasta el momento: el expresionismo abstracto.

De esta forma, el arte y, por añadidura, los artistas pasaron a ocupar un papel fundamental en la conciencia del mundo civilizado, siendo en este agitado

---

<sup>15</sup> Roman GUBERN, «La agonía de los géneros», *Historia general del cine*, vol. x.

<sup>16</sup> No podemos olvidar el escándalo de la *Société de Indépendants* en cuya primera exposición del 9 de abril de 1917 fue presentado el famoso urinario, padre absoluto de todo el arte de hoy.





ambiente cultural donde hay que ubicar la proliferación de las biografías ficcionalizadas de la década de los 50. Ahora bien, los artistas retratados son principalmente pintores de la bohemia parisina de finales del siglo XIX y principios del XX, con una imagen de malditos y de autodestrucción rayana en la locura<sup>17</sup>. Así, en 1953 John Huston realiza *Moulin Rouge*; en 1955 Vincent Minelli (director que ya en 1951 había tratado el tema del artista en la bohemia descafeinada parisina con *An american in Paris*) dirige *Lust for life* (El loco del pelo rojo), y en 1957 Jaques Beqker da su visión del pintor Modigliani en *Montparnasse 19* (Los amantes de Montparnasse).

En definitiva se trata siempre de aproximaciones mitificadoras y sumamente dramáticas de los ejemplos más extremos de las prevanguardias históricas. Ello es debido, como ya hemos apuntado, a que el imaginario de la sociedad americana (y europea) de mitad de siglo, a falta de otro modelo, se nutre del aspecto trágico que impregna toda la bohemia parisina (cuyo *leit-motiv* más claro es la filiación genio-locura adoptada con Schopenhauer a principios del siglo XIX) y que, al amparo de la psiquiatría, desemboca en el inmenso desarrollo de las patografías artísticas de este periodo, consolidándose el binomio artista-locura hasta bien entrado el siglo XX. Se ha alcanzado ya la inexorable intercambiabilidad del artista con su obra, de manera que no se puede entender el uno sin la otra y viceversa, desembocando finalmente, con la (des)aparición de las vanguardias históricas, en el desplazamiento del centro de gravedad artístico desde unos originarios canales artísticos (pintura, escultura, dibujo...), que lo legitimaban como tal, hasta la misma figura del artista o, mejor dicho, a su actitud e intencionalidad; en definitiva, al genio artístico.

Podemos decir, finalmente, que la década de los 50 supuso un punto de inflexión para el cine de género paralelo al progresivo desmantelamiento del *Studio System*. En la autoconciencia genérica que expone Gubern, que posibilitó una mezcla intertextual desconocida hasta el momento, se puede rastrear ya su incipiente declive.

En la década posterior, el *biopic* de artista desaparece prácticamente de la pantalla; la irrupción de los Nuevos Cines y sus rasgos «rupturistas» con la tradición inciden notablemente en esta situación<sup>18</sup>. Hay que esperar hasta los años 90 para observar un resurgimiento importante del género biográfico, pudiéndose constatar la profunda revisión de las premisas genéricas que se produce en estos momentos: la ficcionalización biográfica de los 90 se construye como género enfrentado al *biopic* de la «década dorada» de los 50.

Fundamental en este sentido es la evolución de la imagen del artista a la par que su situación dentro del entramado artístico: el tránsito por el *boom* de la década

---

<sup>17</sup> Hay que esperar hasta el resurgimiento del género en los años 90 para que aparezcan los primeros ejemplos de biografías de artistas norteamericanos (Basquiat, Pollock) de este siglo.

<sup>18</sup> De la década de los años 60 son los siguientes *biopics*: *The agony and the ecstasy* (La agonía y el éxtasis) de Carol REED 1965, *El Greco* de Luciano SALCE (1966), y la analizada en este trabajo *Andrei Rubliev* de Andrei TARKOVSKY (1966).

de los 80, su definitiva imbricación con el mercado artístico, así como la aparición e instauración de la postmodernidad, son factores que influyen decisivamente en la concepción que del artista plástico tendrá el resto de la sociedad. El artista postmoderno se construye como entidad enfrentada al artista de la modernidad. Ya no es ese personaje excéntrico, desmedido y bohemio; ahora es un profesional más que no intenta trastocar las reglas del juego sino todo lo contrario: jugarlo y ganar. Claro síntoma del cambio que ha sufrido la imagen del artista en la sociedad es la apabullante aparición, durante este periodo, de toda una serie de relecturas biográficas de pintores que ya habían sido retratados durante los 50 (el caso más interesante es el de Vincent Van Gogh) y que participan, en gran medida, del «tono» mucho menos dramático del artista en la postmodernidad. Así, Robert Altman dirige en 1990 *Vincent and Theo* (centrándose en la relación entre ambos hermanos), Michael Rubbo en el mismo año filma *Vincent and me*, y el francés Maurice Pialat dirige en 1991 la que quizás sea hasta el momento la visión más desdramatizada del artista holandés: *Van Gogh*. Posteriormente, en 1997, Roger Planchon dirige *Lautrec*, que difiere sustancialmente de la visión de Houston sobre el artista.

Otra característica importante en los *biopics* de este periodo reside en una novedosa aproximación a lo que podemos denominar como personajes periféricos (artistas negros, mujeres, etc.); aproximación que se gesta en la década de los 80 con películas como la mejicana *Frida, naturaleza viva* (1984) de Paul Leduc o la francesa *Camille Claudel* dirigida en 1988 por Bruno Nuytten y que se adentra en la tumultuosa relación entre esta artista y el escultor Auguste Rodin.

De todas formas, una de las mayores novedades en este terreno radica en que un pintor, Julian Schnabel, que fue uno de los mayores iconos artísticos de la década de los 80, da el salto a la dirección cinematográfica centrando su atención en el nuevo mito (sin la intensidad dramática de Van Gogh) de la época. Schnabel dirige *Basquiat* en 1996, acortando considerablemente (detalle sumamente importante) la distancia temporal existente entre el artista retratado y la película que lo retrata. Jean Michel Basquiat, artista que en un periodo de aproximadamente cinco años alcanzó el reconocimiento internacional, murió prematuramente a la edad de 27 años y, a diferencia de los mártires de las prevanguardias, no pereció debido a su exclusión del circuito artístico, sino todo lo contrario, víctima de él. Este hecho es un indicador claro de la inversión netamente cualitativa que se ha producido en este periodo en lo concerniente a la imagen del artista y su relación con el conjunto social.

### 3. DOS FORMAS DE CONSTRUIR LA CABECERA FÍLMICA EN EL *BIOPIC* DE ARTISTA

Las cabeceras exentas de películas sobre artistas presentan una serie de características particulares que las diferencian de otro tipo de producciones. La importancia del protagonista (que se convierte en el eje indiscutible de la diégesis), su carácter excepcional y su trabajo con imágenes, son elementos sobre los que se apoya la narratividad de dichas cabeceras.



Existen principalmente dos modelos discursivos, claramente diferenciados, que coinciden casi por completo con las dos épocas de máximo esplendor del *biopic* de artista (década de los 50 y década de los 90).

El primer modelo presenta como rasgo principal la relación entre texto e imagen; dependiendo del tipo de imagen podemos señalar, a su vez, dos subgrupos que poseen ciertos rasgos distintivos:

El primero (que denominamos propiamente *texto-imagen*) se caracteriza porque el fondo de la pantalla aparece cubierto, sucesivamente, por distintas obras del artista biografiado sobre las que se van superponiendo los títulos de crédito. El texto presenta generalmente un manifiesto carácter manuscrito y las imágenes funcionan a la manera de contextualización representativa. Esta ambientación se ve a menudo potenciada por la presentación que se hace del personaje y su situación histórica a través de un breve resumen de lo que veremos a continuación.

Destaca también el fuerte sentido dramático que otorga la música (habitualmente sinfónica) en este tipo de cabeceras; no aporta ningún dato que informe del espacio vital del personaje o de su situación histórica (como es el caso de *Lautrec*), sino que hace referencia a su atormentada existencia.

La cabecera de *Rembrandt* (1936) inaugura esta forma discursiva que se prolonga hasta los *biopics* actuales (concretamente en *Vincent and Theo*), y que halla su máximo esplendor en la década de los 50, concretamente en la díada compuesta por las citadas anteriormente *Moulin Rouge* y *Lust for life*.

El otro subgrupo (que denominamos *texto-fondo*) se caracteriza porque la relación entre texto e imagen se basa en la superposición de los títulos sobre una obra que está siendo ejecutada en ese momento (y que por el contexto debemos suponer que se trata del artista biografiado). Es el caso de *The savage messiah* (El mesías salvaje, 1972) de Ken Russell, *Caravaggio* (1986) de Derek Jarman, y del *Van Gogh* (1991) de Maurice Pialat.

Curiosamente, y a pesar de tratarse todos de artistas figurativos, excepto en el caso de *The savage messiah* donde aparece un referente icónico (los huesos de una mano dibujados por la mano del artista), en las otras dos películas el fondo es completamente abstracto y fragmentario: en *Van Gogh* es un fondo azul sobre el que aparece fugazmente un pincel trazando una línea y, en *Caravaggio*, es un fondo totalmente negro sobre el que un brazo con brocha va realizando un barrido en distintas direcciones. En estos ejemplos el movimiento de cámara y la presencia física que genera dicho movimiento nos plantea un acercamiento más íntimo al personaje retratado. Otro rasgo distintivo que también apunta en dicha dirección, es que en ninguna de las tres cabeceras aparece composición musical instrumental alguna acompañando a la imagen: en *Van Gogh* solamente se oye el sonido del pincel deslizándose sobre el lienzo, en *Caravaggio* es un canto entonado por un grupo de hombres y un rumor de olas rompiendo sobre la playa y en *The savage messiah* no hay sonido alguno.

Este tipo de cabeceras puede entenderse como puente o zona intermedia entre el modelo basado en la relación texto-imagen y el modelo basado en la relación texto-sonido (que se inicia con *Montparnasse 19*). En esta otra línea discursiva el peso narrativo descansa en el uso de la tipografía y su vinculación con la música.



A diferencia de las anteriores, aquí, dependiendo de la época en que fueron realizadas, el binomio texto-música tiene un carácter notoriamente dramático en películas como *Montparnasse 19*, pasando por una visión más conceptual y «de autor» en *Andrei Rubliev*, llegando al uso «aséptico» que observamos en la mayoría de películas de la década de los 90. El tratamiento «a la baja» del artista en este periodo influye lógicamente en la presentación más sobria de sus cabeceras; sobriedad que afecta tanto a la tipografía como a la ausencia de imágenes que hagan referencia a la obra del artista retratado, en un intento de centrar exclusivamente la atención en el personaje.

#### 4. TEXTO-IMAGEN

##### REMBRANDT

En la cabecera de *Rembrandt* se superponen obras del pintor holandés sobre las que va apareciendo el nombre del director, del actor principal y del pintor. Son dibujos y grabados<sup>19</sup> que representan paisajes holandeses, escenas bíblicas y famosos autorretratos del artista. De este modo se nos va introduciendo en el ambiente de la película y a su vez se nos guía por los títulos de crédito que presentan un claro rasgo manuscrito: la aparición del título de la película (*Rembrandt*) posee una grafía propia de la firma del pintor, aspecto que queda recalcado con la aparición del autorretrato del artista al fondo, estableciéndose visiblemente esa relación de solidaridad/contigüidad entre texto e imagen propia de este tipo de cabecera.

El recurso de la firma será muy utilizado en el *biopic* durante toda su historia, ya que ella es el único rasgo garante de la autenticidad, la originalidad y la excepcionalidad del firmante; rasgos que son fundamentales para el interés del biógrafo, además de que es aquí, en la firma, donde se alcanza metonímicamente la definitiva unión entre el artista y la obra de arte.

El mismo orden de aparición de los títulos en pantalla nos remite a la intención narrativa de la película: Charles Laughton como actor principal antecede en la presentación al mismo Rembrandt, pero curiosamente, es el director Alexander Korda el que inaugura los títulos. Nos encontramos, pues, ante una película de autor, con un estilo que para el espectador debe ser claro sinónimo de garantía<sup>20</sup>. A diferencia de producciones posteriores como *Lust for life* y de la concepción hollywoodiense del género, *Rembrandt* se encuentra en una especie de estado *pre-Star System* (tal vez por su origen inglés) donde el anzuelo principal reside en la figura

---

<sup>19</sup> Suponemos que el condicionante del blanco y negro impuso en cierto modo que fueran dibujos y grabados monocromos los que aparecieran en el fondo de la pantalla y no cuadros, de más difícil reproducción.

<sup>20</sup> Ya en 1933, Alexander Korda había dirigido a Charles Laughton en otro *biopic*: *The private life of Henry VIII*.

del director. Aun así, insistimos, el nombre de Charles Laughton aparece antes que el del artista, señalando la importancia de aquél.

Finaliza la cabecera de *Rembrandt* con una breve introducción de lo que posteriormente se narrará en el film y que supondrá el colofón de la contextualización ya apuntada por los fondos de la pantalla: la película mostrará el ascenso y ocaso del pintor que «más gloria dio al imperio holandés del siglo XVII».



## MOULIN ROUGE

La cabecera de *Moulin Rouge* (John Huston, 1953) presenta una discursividad similar a la de *Rembrandt*, aunque ampliamente desarrollada gracias a las posibilidades del color (*technicolor* en este caso).

Al igual que en la producción inglesa, el fondo de la pantalla aparece cubierto sucesivamente por obras de Toulouse-Lautrec sobre las que se van superponiendo los títulos de crédito. Uno de los rasgos más interesantes de esta cabecera descansa en el uso que se hace de la tipografía, que es la misma que el artista empleó en los numerosos carteles que diseñó para el *Moulin Rouge*: texto de trazo grueso y color rojo completamente plano, remarcado por un borde negro. Esta vez la identificación con el artista no se hace a través de la firma, sino a través del grafismo que Lautrec desarrolló con gran vigor en su trabajo como cartelista<sup>21</sup>.

Las obras que se despliegan en pantalla son fundamentalmente pinturas (además de algunos dibujos y un cartel<sup>22</sup>); sucesivamente van apareciendo los famosos interiores del *Moulin rouge* (bailarinas danzando, espectadores entusiasmados, etc.) y piezas ambientadas en el mundo del circo. Son las composiciones más apreciadas de Toulouse-Lautrec y las que mejor nos ubican en el ambiente donde primordialmente se desarrollará la acción, descartándose otras obras del pintor basa-

<sup>21</sup> Otro detalle que diferencia a esta producción de la moderna, donde aparece sobre la pantalla la firma del autor en ese trazo autografiado canónico.

<sup>22</sup> En *Moulin Rouge* se muestra también la pasión de Lautrec no sólo por la pintura, sino también por el diseño de carteles a través de la litografía y el dibujo.

das en las carreras de caballos, paisajes, etc. La cabecera de *Moulin Rouge* (esto es fundamental para entender las «resonancias emocionales» que son el principio y el fin de la cabecera filmica) hace hincapié en aquellas obras que mejor reflejan los aires de bohemia tan propios de la época y que nos van configurando el espacio vital del pintor que será recogido en la película; prácticamente toda la historia transcurre entre el cabaret, su estudio y los bajos fondos de París.



Otro detalle a destacar es que las imágenes tienen constantemente una correlación directa con el texto que se superpone (en *Rembrandt* solo ocurría cuando aparecía el título de la película y el retrato del pintor al fondo); así, cuando se muestra al director de fotografía aparece un dibujo sobre cartón de un fotógrafo, cuando el que surge es el compositor de la banda sonora (Georges Auric) se inserta un pianista y cuando sobre la pantalla aparecen en cascada los nombres de los actores secundarios, en el fondo se ve un grupo multitudinario de personas que avanzan hacia la derecha.

Los créditos finalizan, curiosamente, con el nombre del director (John Huston) que se superpone a la figura de un domador de caballos en el centro de una pista de circo trazándose, en virtud de dicha solidaridad texto-imagen, una analogía evidente entre la película y el circo como lugares semi-mágicos, donde el director de la película deviene director de pista del circo. Es entonces cuando, al igual que en *Rembrandt*, un texto que recorre la pantalla nos resume la acción de lo que vamos a contemplar y nos comunica que al igual que en el circo y gracias a la ilusión: «ahora, por breves momentos le restituiremos (a Toulouse-Lautrec) la paleta y sus pinceles y él, la ciudad y la época que amó resurgirán ante ustedes»



En *Moulin Rouge* se cumple enteramente el rasgo más distintivo del *Star System*, ya que el nombre del actor principal (José Ferrer) aparece ocupando toda la pantalla (después de la productora, Romulus), seguido del productor (John Huston). El nombre de Huston aparece antes como productor que como director, afirmándose que es toda la película, y no sólo la dirección de la misma, lo que tiene su «marca de fábrica». Aun así, cabe destacar que los títulos que corresponden a la productora, al actor, al productor y al título de la película, están superpuestos consecutivamente sobre la misma imagen (tal vez la más reconocible del pintor francés y su ambiente), reafirmando su importancia como grupo privilegiado.

## LUST FOR LIFE

Dos años más tarde, en 1955, aparece el *biopic* artístico por excelencia de toda la historia del cine. Producida por la Metro Golding Mayer y de la mano de Vincent Minelli y Kirk Douglas, Van Gogh verá reflejada su biografía en *Lust for life*, excelente vehículo al servicio del actor principal (que en estos momentos se encuentra en la cima de su carrera), y que aglutina todas las características propias del género.

Vincent Van Gogh es el artista «fotogénico» por excelencia: una vida azarosa y cruzada transversalmente por sus famosas crisis psíquicas, suponen el caldo de cultivo idóneo con el que configurar un perfil de artista que proyecta como ningún otro esa imagen mítica, oscura, del artista enajenado. En el imaginario social, la figura del pintor holandés emerge con una fuerza sin parangón por lo que no es de extrañar que sea el artista más reclamado por la ficción cinematográfica, máxime en este periodo.

La cabecera de *Lust for life* es el máximo exponente de ejemplo discursivo basado en la relación texto-imagen, condensando los recursos narrativos de las anteriores películas y alcanzando su culmen. Más tarde, veremos cómo en la versión realizada por Robert Altman en 1990 la cabecera hará una clara referencia a ésta, estableciendo un interesante juego dialéctico.

A diferencia de *Rembrandt* y de *Moulin Rouge*, en las que el fondo de la pantalla era ocupado sucesivamente por diversas imágenes de obras de los artistas biografiados, en *Lust for life*, es sólo un fragmento de un típico paisaje de Van Gogh el que ocupa toda la pantalla; sobre ella se van superponiendo los títulos de crédito. Ahora bien, lo más interesante de esta cabecera (y lo que más claramente la diferencia de las anteriores películas) es el *zoom* que realiza la cámara desplazándose lateralmente por el cuadro<sup>23</sup>. Empieza como un fragmento reconocible (se puede ver un

---

<sup>23</sup> El recurso del movimiento de cámara por la superficie del cuadro tiene su principal antecedente en el documental (precisamente sobre Van Gogh) de Alain Resnais. En éste, la cámara se desplaza por el cuadro «paseándose» por él y tejiendo una trama narrativa con el entrecruzamiento sucesivo de varios cuadros de Van Gogh.

árbol con el ramaje y el sol encima a la izquierda), continúa en un primer plano del sol y finalmente es ampliado hasta resultar un fondo completamente abstracto. Este recurso abre una senda que posteriormente será transitada por otros *biopics* como *Vincent and Theo* o *The savage messiah* y más autoconscientemente en el *Van Gogh* de Maurice Pialat.

No hay duda del carácter simbólico de esta presentación: el sol, además de ser un elemento clave en las composiciones pictóricas del artista, representa el genio (cegado por la luz, la inspiración), el brío, la fuerza, que son atributos ampliamente recogidos por el personaje a lo largo de toda la narración. En cierto modo podemos trazar una analogía entre Van Gogh y el mito de Ícaro y su trágico afán por volar más alto, más lejos; metáfora que encuentra en la figura del genio Van Gogh perfecto acomodo. Definitivo también es la aparición en el centro de ese sol del nombre de Kirk Douglas. Recurso lógico, ya que en *Lust for life*, la figura del actor es el eje indiscutible sobre el que se articula el resto de la narración, por lo que sólo después de éste aparece el título de la película escrito como una firma sobre el lienzo, trazándose así la analogía (al no estar titulada la película con el nombre del artista biografiado, el título asume esa identidad gracias al grafismo) entre ambos: firma y título.

En cuanto al uso tipográfico empleado en esta cabecera, se puede decir que es también todo un hito en este tipo de discurso, si bien *Moulin Rouge* ya había sentado las bases. Los títulos de crédito simulan el trazo del óleo empastado sobre la tela, además de que tienen un marcado acento manuscrito. El resultado puede parecer excesivamente efectista, pero no se puede negar que existe una razón de peso en la simulación de dicho efecto; a través de este recurso se nos están aportando interesantes datos sobre la acción y el personaje que conoceremos a continuación: desde la técnica empleada por el artista, hasta el carácter temperamental del mismo (todo ello apuntado magistralmente por la música compuesta por Miklós Rózsa).

Siguiendo una línea diacrónica en la propuesta de este tipo de cabeceras, podemos observar cómo, paulatinamente, se ha ido desplazando el centro de interés desde el director en *Rembrandt* (seguido por el actor y el título de la película), pasando por el actor (seguido del productor y del título) en *Moulin Rouge* hasta llegar a la presencia omnipotente del actor en *Lust for life* (el director aparece cerrando los créditos) seguido del título de la película. Este detalle nos vuelve a poner de manifiesto la importancia de la relación entre el *biopic* y el *Star System* de este periodo. Posteriormente, en la reestructuración del género en la década de los 90 se



advierte cómo, en determinados ejemplos, el director volverá a ocupar un puesto preeminente en la presentación de los títulos en detrimento de la figura del actor.

#### VINCENT AND THEO

Claramente deudora de *Lust for life* es la cabecera de *Vincent and Theo* dirigida por Robert Altman en 1990. Básicamente emplea los mismos recursos aunque la cabecera moderna entabla un diálogo abierto con aquélla, utilizando algunas de sus estrategias pero marcando, a la vez, sus diferencias. *Vincent and Theo* va a proponer una visión distinta a la aportada por Vincent Minelli sobre Van Gogh, lo que afecta al despliegue narrativo de su cabecera. Incluso desde la música (compuesta por Gabriel Yared) se va a mostrar las diferencias con su predecesora.

Comienza con un primerísimo plano de un fondo abstracto (que por las características de la pincelada y el empaste hacen suponer que se trata de un cuadro de Van Gogh), y la cámara se va abriendo (en un movimiento inverso al de *Lust for life*) hasta que aparecen los nombres de Van Gogh y Theo pintados en óleo, ocupando toda la pantalla. Este recurso es utilizado aquí de forma menos artificiosa que en la anterior película, ya que el texto está realmente pintado como si hubiera sido grafiado por el artista; no se superpone sobre el fondo, sino que se integra en él. Mantiene, de todas formas, el carácter manuscrito y de firma (doble en este caso) tan habitual.

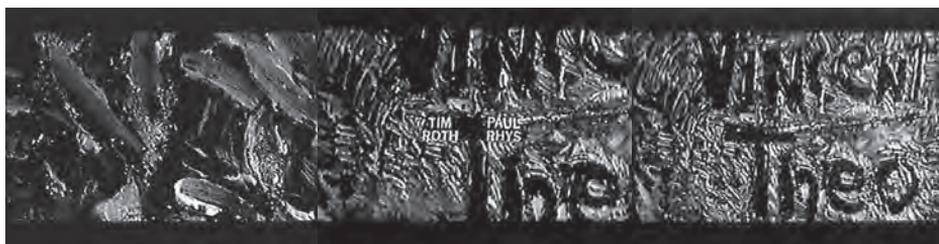
Sobre ese fondo y con una tipografía muy sobria (de palo) y de tamaño considerablemente menor, aparecen enfrentados los nombres de los actores (poniéndonos en aviso de que posteriormente serán enfrentados en la narración) en el centro de la pantalla con el mismo tipo y el mismo tamaño, estableciéndose una doble relación: por un lado, los nombres de los actores entre sí (mismo tipo de letra y mismo tamaño), y por otro entre los actores y los personajes que representan (distinto tipo de letra y distinto tamaño). En esta segunda relación, en sentido estrictamente formal, los nombres de los personajes funcionan como fondo, mientras que los nombres de los actores funcionan como figura.

A partir del momento en que desaparecen los nombres de los actores, la cámara nuevamente inicia un movimiento de aproximación (más lenta que la apertura inicial) al fondo pintado hasta resultar nuevamente una imagen abstracta sobre la que se superponen el resto de títulos de crédito. Mientras que en *Lust for life* la cámara sólo realizaba un movimiento de aproximación, en *Vincent and Theo* realiza primeramente un movimiento de alejamiento (enmarcando el título pintado) para realizar una nueva aproximación que no es un volver al principio, ya que hay un leve desplazamiento horizontal del *zoom*.

Quizás la característica que más diferencia a este *biopic* de su predecesora es que aquí (como nos está mostrando la cabecera), se analizará no tanto la figura individual del pintor como la compleja relación que mantuvo con su hermano. En general, se puede observar un claro deslizamiento narrativo desde *Lust for life*, donde primaba la figura omnipresente de Van Gogh/Kirk Douglas, hasta una mayor relevancia de otros aspectos, como la tormentosa relación entre Van Gogh/Tim Roth



con su hermano Theo/Paul Rhys aquí. Este desplazamiento o pérdida de peso del actor estrella en la narración hay que entenderla dentro del contexto de la renovación del *biopic* en los años 90, donde se puede observar cómo, además de la presencia en algunas producciones de actores famosos (Anthony Hopkins en *surviving Picasso*, Paco Rabal en *Goya en Burdeos*, o Ed Harris en *Pollock*), surgen otras producciones (incluso en el ámbito de Hollywood) donde el papel principal no es para alguna estrella del firmamento fílmico, sino para actores menos conocidos, como es el caso de Jeffrey Wright en *Basquiat* o el mismo Paul Rhys (Theo) en *Vincent and Theo*.



## 5. TEXTO-FONDO

### THE SAVAGE MESSIAH

*The savage messiah* (Ken Rusell, 1971), película que retrata la historia del escultor francés Henri Gaudier (interpretado por Scott B. Anthony) a principios de siglo, es el primer *biopic* que emplea el recurso de la «obra en proceso» en su cabecera. Arranca esta breve introducción con un movimiento de cámara abriendo el campo de forma que el dibujo de los huesos de la mano (con el doble carácter simbólico de interior del artista y principal instrumento de ejecución de las obras de arte) y la mano que lo realiza resultan encuadrados en la derecha de la pantalla, quedando la parte izquierda reservada al texto (no hay en esta cabecera una superposición típica del texto sobre la imagen como en los ejemplos anteriores, sino más bien un interesante duelo compositivo entre ambos) con una tipografía decididamente sobria. Aparece entonces el nombre del director de la película (Ken Rusell) y debajo el título, mostrándose a renglón seguido una breve descripción de la narración posterior: «la historia de un joven estudiante de arte francés y la solitaria mujer polaca que conoció antes de la primera guerra mundial».

La cabecera se cierra con la vuelta de la cámara sobre el dibujo como al principio, y la primera escena de la película se enlaza fluidamente con ésta, ya que podemos observar seguidamente al artista realizando el dibujo de la mano que está copiando de un atlas de anatomía en el interior de una biblioteca. Aquí tampoco aparece, como posteriormente en *Van Gogh*, ninguna referencia al actor que representará al artista ni ningún texto simulando el grafismo propio de una firma, ini-



ciendo de alguna manera esa línea desmitificadora que poco a poco va a ir ganando terreno en el ámbito del *biopic* de artista.

## CARAVAGGIO

*Caravaggio* es una producción inglesa realizada en 1986 por Derek Jarman, artista reconvertido en director de cine que dio su peculiar y controvertida visión del pintor italiano.

La narración destila un particular aire de atemporalidad, como si el director nos estuviera hablando no sólo de la experiencia vital del artista Caravaggio (interpretado por Dexter Flecher) en concreto, sino de la experiencia del artista en general. Este carácter de «no-tiempo» tiene mucho que ver con sus peculiares «actualizaciones» y la escenografía minimalista utilizada (en determinadas secuencias de la película se alcanzan momentos demenciales con la aparición no sólo de objetos actuales como una máquina de escribir, una calculadora o una motocicleta, sino también por la aparición de situaciones imposibles para la época). Dicha visión influirá lógicamente en el discurso de su cabecera, que presenta un tono muy conceptual y minimalista; baste el ejemplo de que mientras van apareciendo los títulos se oye un canto entonado por un grupo de hombres y un rumor de olas rompiendo sobre la playa. Este sonido del mar será empleado durante toda la película como elemento vertebrador de la narración, que se inicia con un Caravaggio moribundo y desterrado en algún lugar al lado del mar, lejos de la Roma que le vio triunfar y que lo exilió. La presencia del sonido del mar (que enlaza fluidamente la cabecera



con la película) es una característica muy peculiar, ya que generalmente en el resto de *biopics* se intenta dar el tono dramático a través de alguna composición musical.

La tipografía que se emplea es sumamente sobria (de palo) y se enlaza en fundido encadenado, con una intencionalidad de mínima intromisión posible y de carácter «interiorista» que anticipa el devenir discursivo de las cabeceras de *biopics* posteriores.

## VAN GOGH

El «intimismo» o proximidad que aportan estos ejemplos gracias a la presencia en pantalla del cuerpo del artista, tiene su mejor exponente en la cabecera de *Van Gogh* de Maurice Pialat<sup>24</sup>. En esta brevísima introducción aparece un fondo azul, abstracto, sobre el que un pincel se va desplazando. La cámara sigue el movimiento suelto e impetuoso marcado por el pincel y la mano que lo sujeta, haciendo uso de la cámara lenta; sólo se oye el «susurro» del pincel surcando la superficie del lienzo. Es un recurso de una gran sutileza que, gracias al carácter fragmentario, consigue ciertamente establecer un vínculo mucho más íntimo con la figura del artista (interpretado por Jacques Dutronc) que aparecerá en la narración evitando, según nos presenta posteriormente la película, el exceso de mito alrededor de su figura. Van Gogh es la «anti-mirada» por excelencia de todas las películas sobre artistas que se han realizado hasta el momento. El mismo tono «aséptico» y breve de la tipografía (de palo) empleada en el título de la película (*Van Gogh*) al final de la cabecera incide en ese aspecto.

A la vista del análisis de las tres cabeceras de los distintos *biopics* sobre Vincent Van Gogh, podemos constatar las profundas divergencias existentes entre ellas; divergencias que, originándose en el plano sintáctico, acaban afectando al plano semántico.

Así, desde las diferencias, podemos apreciar sobre todo el interesante «diálogo» que la cabecera de la producción de Robert Altman entabla con la de *Lust for life*; un diálogo que plantea un cuestionamiento de esta última (sobre todo en lo relacionado a la importancia de los actores). Diálogo que es fruto de las distintas concepciones existentes sobre el artista y sobre el propio cine en los diferentes periodos: por un lado, la vinculación del *Star System* en los 50 y el tinte trágico del pintor y, por otro, el desplazamiento narrativo de Van Gogh hacia la relación con su hermano en las ficcionalizaciones de la década de los 90, y su consiguiente pérdida de dramatismo.

Como ejemplo más curioso, destaca la producción de Maurice Pialat y su brevísima cabecera introductoria, que ya en la utilización de la tipografía nos está

---

<sup>24</sup> Autor que comenzó en la década de los 60 y en el contexto de los inicios de lo que posteriormente se configuró como la Nouvelle Vague.



mostrando cuáles van a ser los senderos narrativos por los que circulará la película y que son sustancialmente diferentes a los transitados por las anteriores producciones.

Finalmente, como principal rasgo común entre las tres películas, cabe destacar la aparición de los títulos de créditos sobre un fondo abstracto, si bien en *Lust for life* se inicia la cabecera con un paisaje del artista al que la cámara se va a ir aproximando hasta que resulte un fondo sin ninguna referencia.



## 6. TEXTO-SONIDO

### MONTPARNASSE 19

En *Montparnasse 19* (1957), dirigida por el francés Jacques Becker, se narra el proceso de autodestrucción de Amadeo Modigliani, pintor italiano afincado en París y ejemplo «maldito» de las prevanguardias históricas (pobreza, soledad, marginalidad, etc.). Modigliani (interpretado por Gérard Philipe), que no tuvo una aceptación artística excesiva en vida, acabó sus últimos días vendiendo sus dibujos en las terrazas de los cafés parisinos por unos pocos francos.

Todo el peso dramático y de «caja de resonancias» recae sobre el texto (y más concretamente sobre la tipografía) y la inquietante música compuesta por Paul Misraki que, con su alta intensidad dramática, nos está dando el tono del personaje y su situación. No hay que olvidar que esta película, a pesar de ser italo-francesa, participa en gran medida de esa mirada «trágica» que podíamos rastrear en los *biopics* hollywoodienses de este periodo (aunque con una diferencia fundamental: *Montparnasse 19* fue rodada en blanco y negro), y sin duda la música incide sobresalientemente en este aspecto: el artista que vamos a conocer (Modigliani) se encuentra inmerso en la autodestrucción y la marginación más absoluta.

La tipografía empleada tiene un cierto aire al tipo de trazo tan propio de este autor en sus dibujos y pinturas; las letras no tienen aristas cortantes y el texto tiene ese carácter en cierto modo estilizado y orgánico de las pinturas del italiano. Además, ingeniosamente, se utilizan letras minúsculas y mayúsculas sin ningún orden gramatical aparente, lo que acentúa en cierto modo ese aire un tanto caótico que destila el film. Otro hecho que remarca esto es que los nombres de los actores que aparecen en pantalla se van superponiendo en fundido encadenado y, curiosa-

mente, el único texto que presenta el rasgo manuscrito tan habitual es precisamente el título, que aparece grafiado sobre un fondo completamente negro.

Otra característica de la cabecera de *Montparnasse 19* es que al final de los títulos de crédito se presenta un texto «contextualizador» del artista y su condición, nuevamente aquí, de genio marginado.



## ANDREI RUBLIEV

Andrei Tarkovsky es considerado uno de los cineastas rusos más importantes de toda la historia y uno de los realizadores de alguno de los films básicos de lo que se ha denominado como «nuevo cine» en la década de los años 60. Su obra es considerada como fuertemente personal y claramente conflictiva para el poder soviético de la época; muestra de ello es la presente *Andrei Rubliev*, producida entre 1966 y 1969, que no pudo presentarse en Cannes hasta 1971 —con órdenes expresas de la Mostfilm de no figurar en la selección oficial— y cuya exhibición en las pantallas rusas fue marginada.

*Andrei Rubliev* supone la segunda obra de este director (la primera fue *Ivanovo detstvo*, La infancia de Iván, en 1962) y narra el recorrido místico-espiritual del famoso pintor monje de iconos rusos del siglo XV (interpretado por Anatoli Solonitsyn), al que Tarkovsky utiliza como símbolo del artista atravesado por la historia de su época y su país.

Esta visión del mundo con fuerte contenido lírico y poético va a verse reflejado en la sencillez y austeridad de la cabecera de presentación: en ella va surgiendo el texto (que funde con la pantalla) con una tipografía propia de la iconografía rusa





en 1996. Es una producción ambiciosa que pretende adentrarse en el mundo interior del artista por excelencia de este siglo a través de las múltiples y turbulentas relaciones con las mujeres que lo rodearon. Seguramente se trata de la película de este periodo donde más claramente se observa la imbricación personaje-actor en los términos de *Star System* que hemos estado analizando: Anthony Hopkins, que se encuentra en el punto álgido de su carrera (después de haber protagonizado *The silent of the lambs*), se hará cargo de la representación de Pablo Picasso. Sin embargo, a diferencia de otras películas como *Lust for life*, en *Surviving Picasso* no aparece el nombre de Hopkins en la cabecera. En ésta, aparece solamente el título de la película con una mezcla de tipografía, manuscrita para surviving y otra de «Serif» para Picasso (excepto en la «P» que está construida con una mezcla de ambas). El texto está trabajado como una máscara de capa con el interior relleno de colores vivos y chillones que en nada recuerdan a la paleta del pintor malagueño. Debajo del mismo hay una simulación de brochazo (de izquierda a derecha descendiendo) al estilo de las firmas.

En definitiva, podemos decir que probablemente sea el peor diseño de cabecera, con diferencia, de todas las que estamos analizando en este trabajo; un planteamiento mal desarrollado y una resolución aún peor dan como resultado una cabecera muy efectista y pueril.



## LAUTREC

*Lautrec* (1997) de Roger Planchon no tiene mucho que ver con su antecesora *Moulin Rouge* y, por tanto, su cabecera tampoco; frente a la producción de Vincent Minelli, donde primaba lo trágico, aquí (a pesar de mantener algunos de estos elementos) la visión que se da del artista (interpretado por Régis Royer) es sensiblemente distinta. Un ejemplo sumamente clarificador es el tratamiento de la actividad sexual del protagonista en ambas películas.

La cabecera de *Lautrec* supone una especie de ejercicio mixto entre la cabecera exenta y los títulos insertos en la secuencia de arranque. Así, primeramente podemos observar cómo el texto va apareciendo en pantalla de manera similar a otras producciones del momento como *Camille Claudel* o *Basquiat*; sobria tipografía centrada sobre fondo negro. Si algo hemos podido constatar a lo largo de este trabajo es que, en general, en este periodo en que el *biopic* ha vuelto con tanta fuerza, las posibilidades estilísticas que otorgan las nuevas tecnologías informáticas

han sido desaprovechadas por completo y la gran mayoría de cabeceras han sido resueltas al modo de ésta; es decir, mediante un texto de tipografía muy austera que se va superponiendo sobre un fondo negro (ya sea fundiéndose o al corte). Incluso en la ficcionalización de un artista como Basquiat en el que el uso de textos escritos en sus obras es fundamental, no fue tomada en cuenta a la hora de realizarse la cabecera presentando el mismo desarrollo que aquí. Es una pena, porque incluso en la publicidad de la película, el uso tipográfico de los carteles tenía un juego de referencias muy interesante.

Volviendo a *Lautrec* y su cabecera, hay que destacar la banda sonora que acompaña al texto que se despliega en pantalla: de fondo se oye una divertida sinfonía típica del *Moulin Rouge* sugiriendo que estamos en el interior del recinto ya que podemos oír los vítores de los bailarines de can-can. La elección de este motivo musical no tiene nada de aleatorio, ya que si *Lautrec* se diferencia en algo de *Moulin Rouge* es precisamente en que aquí se va a dar una visión mucho más optimista y vitalista del personaje en contraposición a la figura autodestructiva de la primera, además de que la música aporta un claro dato contextualizador de la vida y la época del pintor. Justo después de estos créditos suena un estruendoso relámpago y sobre la silueta de un edificio bajo la lluvia aparece, desplegada en toda la pantalla, la firma del artista. Ahora la cámara desciende del edificio y sigue a una figura (que pronto descubrimos que se trata del conde de Lautrec, padre del artista), hasta la ventana a través de la cual contemplaremos a la madre del artista en pleno parto. Mientras transcurre esta secuencia de arranque, se siguen superponiendo nuevos títulos de créditos sobre la imagen, creando interesantes juegos compositivos.

