

## La “película de artista de cine”. Una forma heredada del *künstlerroman* para la autorreferencialidad cinematográfica

O “filme sobre o artista de cinema”. Uma forma herdada do *künstlerroman* para a auto-referencialidade cinematográfica

The “film about cinema artist”. A form inherited from the *künstlerroman* for self-referentiality in cinema

Antonio Viñuales Sánchez<sup>1</sup>

0000-0002-0201-5973 

<sup>1</sup> Departamento de Didácticas Específicas, Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, Universidad de Zaragoza, España.

Autor correspondente: [avinuales@unizar.es](mailto:avinuales@unizar.es)

**Resumen.** La “película de artista de cine” es un tipo plenamente activo y funcional cuya característica más reconocible es el protagonismo de profesionales del mundo del cine, tales como directores, actores y guionistas. Más allá de este rasgo de contenido, su seña de identidad y su gran atractivo residen en su doble potencial didáctico y autorreferencial, en virtud del cual se engranan cantidades variables de reflexión autobiográfica, junto con reflexiones metacinematográficas sobre diversos aspectos de la disciplina fílmica — históricos, culturales y laborales, entre otros —. Pese a que numerosos y destacados directores han facturado a su través reconocidos clásicos, el discurso académico no le ha dispensado la atención suficiente. Nuestra contribución se propone, en consecuencia, delimitar sus principales rasgos distintivos mediante cuatro momentos teóricos. El primero es una hipótesis genealógica que propone situar su origen en la “novela de artista” o *Künstlerroman* — una variante del *Bildungsroman*, según la tradición teórica —. El segundo es una descripción de sus motivos constructivos arquetípicos: biografía, educación y crisis. Su distinto peso y protagonismo da lugar, como en su antecedente novelístico, a las principales variantes de este tipo de película que pasamos después a describir: la de educación, biografía familiar y crisis artísticas. Para ilustrarlas, finalmente, analizamos diversas obras de contrastada calidad en el ámbito del cine internacional. Reputados cineastas han aspirado con ellas a reflexionar acerca del desarrollo histórico y de la relevancia cultural del cine, al tiempo que han ofrecido una imagen evolutiva y autorreflexiva sobre su propio camino vital, artístico y existencial.

**Palabras clave:** Novela de artista. *Künstlerroman*. Película de artista de cine. Película autobiográfica. Cine sobre cine.

**Resumo.** O “filme sobre o artista de cinema” é um tipo de filme totalmente ativo cuja característica mais reconhecível é o protagonismo de profissionais do cinema, como realizadores, actores e argumentistas. Para além desta característica típica, a sua marca distintiva reside no seu grande potencial didático e autorreferencial. Trata-se de uma mistura de reflexão autobiográfica e de reflexões sobre vários aspectos da própria disciplina cinematográfica — históricos, culturais e profissionais, entre outros —. Muitos realizadores de renome produziram clássicos reconhecidos através deste género cinematográfico. Mas o discurso académico não lhe tem dado a atenção necessária. O nosso contributo pretende, por isso, delimitar os principais traços distintivos do “filme sobre o artista de cinema” através de quatro momentos teóricos. A primeira é uma hipótese genealógica que propõe localizar a sua origem no “romance de artista” ou *Künstlerroman* — uma variante do *Bildungsroman*, de acordo com a tradição teórica —. A segunda é uma descrição dos seus motivos construtivos arquetípicos: biografia, educação e crise. O seu peso e protagonismo diferentes dão origem, tal como no seu antecessor novelístico, às principais variantes deste tipo de filme, que passamos a descrever: a da educação, a da biografia familiar e a crise artística. Por fim, ilustraremos estas variantes através da análise de obras de qualidade comprovada no cinema internacional. Com estes filmes, os cineastas pretendem refletir sobre o desenvolvimento histórico e a relevância cultural do cinema, oferecendo ao mesmo tempo uma imagem evolutiva e auto-reflexiva do seu próprio percurso vital, artístico e existencial.

**Palavras-chave:** Romance de artista. *Künstlerroman*. Filme sobre o artista de cinema. Filme autobiográfico. Cinema sobre cinema.

**Abstract.** The ‘film about cinema artist’ is a fully active type of film whose most recognisable feature is the protagonism of film professionals, such as directors, actors and screenwriters. Beyond this typical characteristic, its hallmark comes from its great didactic and self-referential potential. It consists of a mixture of autobiographical reflection and reflections on various aspects of the film discipline itself —historical, cultural and occupational, among others—. Numerous prominent directors have produced recognised classics through this film genre. But academic discourse has not given it the attention it needs. Our contribution aims, therefore, to delimit the main distinctive features of the ‘film about cinema artist’ through four theoretical moments. The first is a genealogical hypothesis that proposes to locate its origin in the ‘artist novel’ or *Künstlerroman* —a variant of the *Bildungsroman*, according to the theoretical tradition—. The second is a description of its archetypal constructive motifs: biography, education and crisis. As in its novelistic predecessor, their different weight and protagonism gives rise to the main variants of this type of film, which we will now describe: that of education, family biography and artistic crisis. Finally, we will illustrate this variants by analysing works of proven quality in international cinema. With such films, filmmakers aim to reflect on the historical development and cultural relevance of cinema, while at the same time offering an evolving and self-reflective image of their own vital, artistic and existential path.

**Keywords:** Artist novel. *Künstlerroman*. Film about cinema artist. Autobiographical film. Cinema about cinema.

## 1. Introducción

Asimilar el mundo y comprenderlo en su complejidad creciente es el gran reto al que se enfrentan las sociedades históricas para sobrevivir. Para ello se pertrechan con preciados instrumentos que emanen de la imaginación, clave esta última para el éxito de la humanidad *sapiens* junto a su distintiva capacidad para cooperar a gran escala —según han observado estudiosos como Yuval Noah Harari (2014, p. 38)—. A diferencia de las disciplinas científicas y tecnológicas, provenientes de la misma facultad racional, las artes

son una valiosa herramienta simbólica para la supervivencia y la cohesión social cuya dimensión reflexiva no siempre es ponderada como merece. Dos milenios separan dos importantes apuntes sobre el vigor reflexivo de las artes literarias. El primero es un célebre pasaje de la *Poética* de Aristóteles (1451b, p. 9, 1974, p. 158) en el que el estagirita resalta el carácter filosófico de la poesía y su potencial como herramienta interpretativa de la realidad, colocándola por encima de la disciplina de la Historia. A las puertas de la Modernidad y en sentido análogo, sugiere Immanuel Kant (2004, p. 121) que la filosofía de la historia se parecería a una novela más que a cualquier otro discurso.

La capacidad reflexiva de las artes, con todo, no se agota en su potencial interpretativo sobre el mundo y su historia. Ese mismo potencial ha permitido a las obras artísticas volver su mirada hacia su interior, considerándose a sí mismas como materia de reflexión. Es un lugar común en el discurso académico la apreciación de la última parte de la Modernidad — a la que se suele llamar “Postmodernidad” — como la edad de oro de la autorreflexión artística. Si nos fijamos de nuevo en las artes literarias, la moderna es la era de la llamada “metaliteratura” y de la “metaficción”. Gérard Genette (1982) y Michael Rifaterre (1978) consagraron la “intertextualidad” — concepto acuñado por Julia Kristeva (1969) — y la autorreferencia como lo más genuino de la literatura de esta época. Maurice Blanchot fue algo más lejos y sentenció que la literatura se dirige solo hacia sí misma (1959, p. 265).

Sea como fuere, la complejidad de las artes ha ido en aumento al alimón con la complejidad del mundo. Y tal complejidad, que irrumpió con el proceso civilizatorio, ha causado cantidades ingentes de desorientación. Para obtener una imagen ordenada del mundo complejo, el hombre histórico se ha dotado de nuevos saberes: las “disciplinas” de conocimiento, tampoco ajenas al apuntado aumento de la complejidad. Cuestión particular es la situación de las humanidades y de las disciplinas teóricas sobre las artes, las cuales vienen erosionándose sin remisión hasta la actualidad. Con su descrédito, no obstante, han dejado un espacio a la reflexión sobre el arte que está tratando de ser colmado por la propia actividad artística autorreflexiva. El giro autorreferencial moderno es, en definitiva, una expresión de la desorientación del hombre moderno con respecto a su propia actividad artística, y de la desconfianza en la teoría.

El diagnóstico sobre semejante giro, que da ese acento típico autorreflexivo a las artes modernas, debe sin embargo ser matizado para ser algo más certero. Un primer matiz pasa por reconocer que la autorreflexión artística no es patrimonio exclusivo de ninguna época. En las artes literarias, la primera muestra documentada de la metaliteratura está en la comedia *Las ranas* de Aristófanes, que trata de decidir el mejor poeta trágico. Dante continúa la misma senda crítica sobre su actualidad cultural con la *Divina Comedia* (Alighieri, 1314), y Cervantes factura tres siglos después sus mejores obras como reflexión crítica de géneros literarios agotados. En pintura, quizás el más celebre ejemplo metaartístico pertenece al Barroco: *Las meninas* (1656) de Velázquez, cuyo guiño autoconsciente ha tenido una continuación con las versiones de Picasso (1957) y Félix de la Concha (2011). Con todo, el autorretrato es el género estrella de la autoconsciencia barroca. Son célebres los de pintores como Durero y Rembrandt, y también el de Montaigne (1580).

Un segundo matiz tiene que ver con los distintos acentos que adquiere la autorreferencialidad artística a lo largo de la historia. Desde la Antigüedad hasta el Humanismo, el contenido de esa autorreferencialidad son las propias artes, sus obras y estilos. Tras el Humanismo y ya en la Modernidad, los artistas pasan a considerarse como contenidos legítimos de la práctica autoconsciente, y no dudan en interponerse entre su objeto y el juicio que emiten sobre él. En literatura, esto ha dado lugar a la “autoficción”, también propia de dominios artísticos afines como el cine y la pintura. La necesidad moderna de dotarse de una imagen pública y la invasión del arte por el mercado ha alimentado el crecimiento de la autoexploración de los artistas (Groys, 2010, pp. 17).

Un último aspecto que nos lleva directamente al objeto de estudio de este artículo es que la autorreflexión en el arte no se limita al cultivo de una serie de contenidos, temas o motivos recurrentes. La práctica autorreflexiva se concreta, además, a través — como mínimo — de dos elementos más: las operaciones artísticas (parodia, cita, estilización, etc.) y los géneros artísticos. Pese a que la idea generalizada sobre estos últimos — promovida por autores como Croce (1967, pp. 51) y Adorno (1971, pp. 263) — es que habrían desaparecido para la imaginación moderna, nosotros los consideraremos, siguiendo a Bajtín (1982, p. 268), como el centro de la actividad imaginativa que organiza desde un plano superior-simbólico el resto de contenidos.

Nuestro estudio se basa en la centralidad imaginativa de los géneros para tratar de demostrar que a través de ellos se concreta la autorreflexión artística. Tales géneros no son un patrimonio exclusivo de las artes que los ven surgir. Protagonizan, en cambio, saltos interartísticos espoleados por la afinidad existente entre las distintas artes. En ese sentido, el cine ha protagonizado un salto de conciencia que lo ha habilitado como arte autoconsciente-autorreflexiva a través de la adopción de ciertos subgéneros de la novela (Viñuales Sánchez, 2024d, p. 1003), entre los que destaca la “novela de artista”. A partir de la filología alemana, sobre todo de Marcuse (2007), se la denomina *Künstlerroman*. Pese a que se la suele considerar una variante del *Bildungsroman*, se trata — como sugeriremos — de una categoría temática que engloba en realidad otros subgéneros de la novela cuyo mínimo común denominador es el protagonismo del artista.

La novela de artista se ha convertido en un modelo estable para la autoindagación artística de cuya adopción, cultivo y expansión cinematográfica nos vamos a hacer cargo en este estudio. El viaje de este modelo hacia las pantallas es el origen de la que llamaremos “película de artista”. En el marco de este tipo de película se sitúa un tipo muy especial al que denominaremos “película de artista cinematográfico”, cuya característica más reconocible es el protagonismo de profesionales cinematográficos. Más allá de este rasgo de contenido, su seña de identidad principal reside en su doble potencial didáctico y autorreferencial, en virtud del cual se engranan reflexión autobiográfica y reflexiones metacinematográficas.

Pese a que numerosos y mitificados directores han facturado a su través célebres clásicos, el discurso académico no le ha dispensado la atención suficiente. Nuestra contribución se propone delimitar sus principales rasgos mediante cuatro momentos teóricos. El primero es una hipótesis genealógica que propone situar su origen en el *Künstlerroman*. El segundo es una descripción de sus motivos constructivos: biografía, educación y crisis. Su distinto peso y protagonismo da lugar, como en su antecedente

novelístico, a las principales variantes: la educación del artista de cine y la crisis. También atendemos a los híbridos con géneros cinematográficos clásicos y a las parodias. Para ilustrar estas opciones analizaremos finalmente diversas obras de contrastada calidad en el ámbito de los cines nacional e internacional.

## 2. La “novela de artista” (*Künstlerroman*)

Pese a la abundante bibliografía sobre la novela de artista, todavía existe un debate abierto acerca de la legitimidad de esta etiqueta. Este podría tener su origen en la insuficiencia de la teoría de Marcuse, su primer investigador, asumida de forma algo acrítica por sus continuadores. Su acercamiento está basado en la teoría de Lukács. Se fija en sus temas típicos. Sobre todo, en que suele expresar la incompatibilidad entre arte y vida. Pero aun concediéndole un carácter nuclear a este motivo, lo sustantivo para Marcuse está en que el método de construcción del personaje-artista es idéntico al del *Bildungsroman*: la educación. A juicio de Lukács y Marcuse, la novela de educación es la que mejor expresa el crecimiento y la apertura del destino del personaje moderno — al que el primero califica como “problemático” (2010, pp. 61-62) —, en oposición al héroe épico. Desde Marcuse en adelante, la novela de artista se considera como una variante de la novela de educación porque representa la oposición del mundo al crecimiento del artista mediante la representación de un polémico proceso de aprendizaje. Entre las obras que inauguran esta novela de artista destacan *Anton Reiser* (1785) de Karl Philipp P. Moritz, *Ardinghello* (1787) de Wilhelm Heinse, *Enrique de Ofterdingen* (*Heinrich von Ofterdingen*, 1802) de Novalis y *La edad del pavo* (*Flegeljahre*, 1804-1805) de Jean Paul.

Es cierto que una gran parte de novelas de artista como las citadas presenta un proceso de educación artística desde la infancia hasta la madurez. Pero no es menos cierto que existe una notabilísima cantidad de novelas con protagonismo artístico, cuyo método constructivo es algo distinto. Una muy habitual se presenta como novela corta y se centra en períodos de tiempo muy reducidos (días, semanas, horas). Expresa la crisis vital o artística de un personaje situado en una etapa de madurez o decrepitud. Lo esencial para esta novela corta de artista, en cambio, es mostrar el paso mágico-simbólico de un umbral crítico, al modo de una metamorfosis que transforma al personaje de forma inevitable, concediéndole finalmente una vida nueva o un destino funesto. No desatiende Marcuse a esta novela simbólica del artista frente al umbral de una “hora fatídica” (2007, p. 80). Ahora bien, termina desactivando sus diferencias al considerarla como una variante concentrada de la novela de educación. *La muerte en Venecia* (*Der Tod in Venedigde*, 1912) de Thomas Mann es quizá uno de sus mejores ejemplos.

Como puede observarse, ya está implícito en Marcuse el germen de la consideración de la novela de artista como un tipo de novela que aglutina en sí dos géneros novelísticos distintos: el de educación y el de crisis. Solo que su estudio no extrae todas las conclusiones pertinentes ni repara, en definitiva, en la diversidad de subgéneros de la novela moderna que se esconden tras esta novela de protagonismo artístico.

Los estudiosos posteriores han transitado una senda análoga. Márquez Villanueva (2011) incluso ha simplificado la filosofía de su predecesor y ha reducido la esencia de la novela de artista a la dupla personaje-artista y al tema de la lucha entre arte y vida. Otros

han aplicado las ideas marcusianas con objeto de justificar la existencia del *Künstlerroman* en ámbitos nacionales como la novela hispanoamericana (Donaire del Yerro, 2015) o la española finisecular (Plata, 2009). Y también se ha tratado de actualizar la teoría del *Künstlerroman* para adaptarla a nuevas condiciones culturales como la sociedad del espectáculo (Donaire del Yerro, 2016) o al debate sobre la identidad de género (Flock, 2023).

El segundo gran momento del debate sobre la novela de artista lo protagoniza Roberta Seret (1992), quien polemiza con Marcuse al percibir claramente la diversidad de géneros novelescos que hay tras la etiqueta “novela de artista”. La entiende como un símbolo del viaje hacia su identidad artística que puede darse mediante diversas modalidades. Prefiere dejar la denominación de *Künstlerroman* para la novela de formación artística y poner en circulación la etiqueta “novela de artista” para reunir a las novelas con personaje artístico.

Un tercer momento, por el que tomaremos partido, es heredero de la visión sobre la diversidad de la novela de Bajtín. Lo protagoniza Luis Beltrán Almería (2021, pp. 207-209). Coincide con Seret en considerar el protagonismo artístico como un contenido de referencia temática que serviría solo para responder al importante número de novelas con protagonismo artístico. Tales novelas, sin embargo, muestran modos constructivos del personaje y de su mundo de formas diversas, tres en concreto: como educación artística, como biografía y como crisis. A su parecer, la caracterización de la novela de artista, en consecuencia, no debe partir del mínimo común de sus contenidos, sino de los motivos constructivos del personaje y del mundo novelesco. De su distinto peso específico y simbólico es de donde surgen los distintos géneros novelísticos que existen tras la novela de contenidos y personaje artísticos.

El mapa de géneros que, en definitiva, habría de contemplarse tras la novela de protagonismo artístico tendría la siguiente composición: el simbolismo educativo es el sustento de la “novela de educación artística”; el simbolismo de la crisis —estudiado por Bajtín (2019, pp. 434-435) — es el centro de la “novela de crisis de artista”; y el simbolismo biográfico-familiar —tomado del cronotopo homónimo de Bajtín (2019, pp. 435-436)— da lugar a la “biografía familiar de artista”.

Veamos ahora los motivos típicos y la arquitectura de cada una de estas tres modalidades. La “novela de educación artística”, como sucede con el *Bildungsroman* (Bajtín, 2019, pp. 108-111), tiene como núcleo la representación del proceso de aprendizaje artístico, espoleado por un cambio de época. Mezcla lucha por la educación y elementos humorísticos. Personajes esenciales son un hombre de bien (maestro artístico) y una mujer fatal que desvía al educando.

La “novela de crisis del artista”, al igual que la “novela de crisis” (Beltrán Almería, 2021, pp. 260-263), se centra en un episodio de corta duración y gran intensidad a la manera de umbral mágico. Se basa en el simbolismo de la metamorfosis (Bajtín, 2019, pp. 434-435), y tiene como protagonista a un artista de grandes cualidades, pero inmerso en un proceso psicológico radical y excéntrico, proclive a la experimentación por parte del autor. Son habituales artistas locos. Incorpora alucinaciones, milagros, sueños, el simbolismo mágico de las transformaciones y sus espacios preferentes son plazas, calles, bellas y patios de vecinos. Allí la necesidad se disfraza de casualidad y suceden caídas,

regeneraciones y transformaciones cuyo motor suele estar en los motivos de la culpa y la humillación pública, que dan paso a la caída definitiva o a una nueva vida.

La “biografía familiar” (Bajtín, 2019, pp. 435-436) es idónea para representar el choque entre la formación de la identidad individual contra instituciones refractarias, basadas en tradiciones y costumbres. Destaca la familia, cuya dramática descomposición converge con la búsqueda de valores trascendentes por parte del educando-artista.

### 3. La “película de artista”

Como tal, la “película de artista” no es un tipo reconocido por la teoría de los géneros cinematográficos. Su falta de reconocimiento no ha sido un obstáculo para la facturación de meritorias películas de artista en todas las variantes ya observadas en su expansión novelística. El viaje que lleva este tipo de novela hacia las pantallas no es, empero, el asunto principal de nuestro estudio. Tan solo nos proponemos sugerir la existencia de este tipo de película a partir del análisis hermenéutico de obras cinematográficas con patrones constructivos comunes a los novelescos.

Propondremos ahora algunos ejemplos de las diferentes películas de artista para centrarnos luego en ejemplos de “película de artista de cine”. Como “películas de la educación artística”, cabe distinguir las que se basan en un artista real o en uno ficticio (Viñuales Sánchez, 2025a, pp. 113). En ambos casos, se concentra la exposición del aprendizaje artístico en una sola etapa vital. Las primeras suelen basarse en la bibliografía histórica o en materiales biográficos autorizados. Así sucede con *Rembrandt* (1936) de Alexander Korda, *Amadeus* (1984) de Miloš Forman y *El manantial* (*The Fountainhead*, 1949) de King Vidor. La formación artística de un personaje ficticio está representada por *Billy Elliot* (2000) de Stephen Daldry y por *Whiplash* (2014) de Damien Chazelle. *El club de los poetas muertos* (*Dead Poets Society*, 1989) de Peter Weir, combina el renacimiento formativo de un huérfano y la caída de un artista aplastado por las costumbres. *La familia Bélier* (*La famille Bélier*, 2014) de Éric Lartigau, en cambio, es una biografía familiar en la que una promesa del canto se sobrepone al destino prescrito por sus progenitores. Una película de artista en crisis es *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*, 1971) de Luchino Visconti. Con el mismo modelo destacan *La pianista* (*La Pianiste*, 2001) de Michael Haneke y *TÁR* (2022) de Todd Field, donde las crisis provienen de las adicciones de sus protagonistas.

En todos los ejemplos citados se introducen variables cantidades de reflexiones sobre las disciplinas artísticas. Un curioso ejemplo muy reciente de película de educación artística musical, por la inclusión de técnicas metacinematográficas como la ruptura de la cuarta pared, es *La estrella azul* (2023) de Javier Macipe. En el ámbito novelístico, en todo caso, los artistas literarios y pictóricos son los más numerosos. El cine, en cambio, se abre a la expresión de la diversidad artística, siendo esta la segunda gran diferencia con respecto a su antecedente literario. Todas las profesiones artísticas tienen cabida en él: escritores, músicos, bailarines, pintores, directores de orquesta. Incluso los dominios artísticos artesanales como la costura o las artes culinarias tienen sus películas de artista — ejemplos son, respectivamente, *El hilo invisible* (*Phantom Thread*, 2017) de Paul Thomas Anderson y *El menú* (*The menú*, 2022) de Mark Mylod —. Un arte que adquiere

un protagonismo inusitado, con un crecimiento exponencial desde mediados del siglo pasado, es el cine. Y es por el número y la relevancia de las películas centradas en directores, actores o guionistas, así como por la estabilidad que adquieren los modelos con los que se construyen, que proponemos reunir tales películas alrededor de la etiqueta “película de artista de cine”.

### 3.1. La “película de artista de cine” y sus géneros

La película de artista se caracteriza por una fuerte carga didáctica, orientada en dos direcciones: hacia la biografía del personaje, modificada por su educación o su crisis, y hacia la reflexión sobre la disciplina artística. La “película de artista de cine” ahonda en la profundidad didáctica porque la orientación biográfica hacia la vida del personaje se convierte en autobiográfica. Esta película es el modo preferido para la autorreflexión vital y artística de guionistas y realizadores. Las cantidades de material autobiográfico son notabilísimas y lo mismo ocurre con la indagación sobre la disciplina cinematográfica. Además, el género principal con el que se construye el filme del artista cinematográfico es el de la crisis. Por esta razón, el didactismo que impacta contra la vida es un didactismo de la salvación y no el de la formación.

Veamos ahora, más detenidamente, los géneros cinematográficos con los que se construyen las películas con protagonismo de artistas de cine, sus distintas combinaciones y los tipos de autorreflexión a los que dan cabida. Trataremos de ejemplificar todas estas opciones de manera clara y cercana. Quizá una lectura apresurada podrá ver razonables diferencias literales entre las películas elegidas. No obstante, si se aplican los criterios simbólicos y arquitectónicos de contenido que enseguida se explicarán, las distancias entre ellas se reducen y, en casi todos los casos, desaparecen.

El criterio para la elección de películas tiene que ver, como no puede ser de otra manera, con el cine al que ha podido acceder el autor, con la popularidad que han adquirido a nivel mundial los ejemplos elegidos, y cómo no, con la calidad, pues buena parte de los filmes aquí considerados son en realidad clásicos que copan las listas de las mejores películas de la historia mundial del cine. Claro está que podrían haberse incluido películas distintas e incluso más abundantes. Hemos tratado de incluir ejemplos del cine internacional y también del cine del ámbito hispánico. El formato de un artículo de revista, empero, nos obliga a ser selectivos conforme a los criterios dados, ciñéndonos sobre todo a la claridad con la que las películas elegidas muestran las características de del tipo de cine que en esta contribución sometemos a análisis.

### 3.2. La película de la formación artística cinematográfica

Esta variante puede aparecer de forma exenta o interpolada en el interior de otros géneros. En el primer caso, el didactismo de la formación es el núcleo organizador de los contenidos. Su tiempo es cronológico y muestra el proceso de creación de la identidad artística cinematográfica desde la niñez. La opción más frecuente consiste, sin embargo, en la interpolación de la película de educación artística como capítulo autoexploratorio en el interior de una película de artista de cine en crisis. Cuando la crisis es de tipo

familiar, la formación artística se integra como motivo de una película biográfico-familiar. Son comunes a todos los métodos los episodios de la formación artística, el paso de la ingenuidad a la clarividencia mediante la educación, la destrucción de la familia, la dialéctica culpa-amor como motor educativo y la reivindicación de la reflexión frente al entretenimiento.

El arquetipo de la película de formación artística plenamente autónoma lo encontramos en *El aficionado (Amator, 1979)* de Krzysztof Kieślowski. Filip Mosz, su protagonista, es un obrero que se inicia en la realización cinematográfica, un *amateur* cuyo proceso de educación artística entra en colisión con las distintas instituciones que lo envuelven, principalmente la familia y la empresa. Como es típico de la película de formación, se representa el proceso de educación mediante sucesivas etapas: la confección de las primeras películas familiares, la asunción de proyectos documentales en el trabajo, los primeros premios, la relación con una mujer fatal, la creación de un club de cine, la posterior fama. El didactismo de este proceso consiste, en esencia, en el abandono de una posición ingenua frente al cine, adoptada en su acercamiento inicial como director de películas familiares y documentales, y en la adquisición de un compromiso crítico y de denuncia social. La educación artística y la asunción de esa posición crítica se ven dificultadas por la crisis familiar a consecuencia de su éxito y de su educación filmica. Al mismo tiempo, se ve espoleada por el cambio de época sufrida por un país que reclama derechos sociales y vitales básicos. El cine puede convertirse en un arma de denuncia y crítica social cuando pasa del ámbito familiar al ámbito social. Solo así es un arma trascendente. Pero para ello se deben superar las limitaciones que imponen las costumbres familiares — representadas por una esposa que solo desea la felicidad hogareña — y empresariales — la costumbre por parte de las autoridades polacas de la época es utilizar el arte como propaganda —. Tras el abandono por parte de las instituciones, el personaje entra en una crisis final que alimenta su culpabilidad, enfrentada al amor familiar, superada mediante un giro de simbolismo didáctico-autorreflexivo. Tras el fracaso obtenido con el cine sobre el mundo, Filip gira la cámara hacia su rostro para facturar una película-confesión de la que la propia película vista por el espectador ha sido solo su preparación, esto es, su proceso de autoeducación (Lubelski, 2018, p. 136). La trascendencia de esta cinta y de su didactismo de la formación artística está en el alegorismo histórico del giro autorreflexivo de este personaje: representa la evolución histórica e ideológica del propio cine didáctico en su camino desde las películas de propaganda hasta el cine de la formación de los individuos libres.

La formación artística interpolada en una película de crisis puede ilustrarse con *Cinema Paradiso (Nuovo Cinema Paradiso, 1988)* de Giuseppe Tornatore y con *Dolor y gloria (2019)* de Pedro Almodóvar. En este tipo de películas ya no se parte de la infancia para mostrar el proceso de formación artística, sino de la crisis de un artista maduro, que es el eje central. La formación se presenta ensartada como parte del crecimiento de conciencia del personaje que, ante la crisis que lo atormenta, rememora su vida y se autoobjetiva como estrategia de camino hacia su salvación. En esta reconstrucción memorística y psicológica de su formación como artista pretende el personaje encontrar los motivos de su crisis y las fuerzas para la salvación que puedan conducirlo a una vida nueva. El didactismo ya no es tanto el de la formación, sino el de la salvación. Pese a la

variedad de películas que siguen este esquema, la lección tras la objetivación de la formación artística frente a un mundo hostil consiste en la superación de la nostalgia y en la reconducción de la parálisis creativa hacia un nuevo cine introspectivo que recoge la síntesis de biografía, arte y crisis personal. Este modelo, como el anterior, ha permitido a célebres cineastas exponer públicamente crisis personales y reflexionar sobre su propia trayectoria cinematográfica.

En *Cinema Paradiso*, la película de formación interpolada mediante *flashbacks* es uno de los momentos de la introspección del director Salvatore di Vita, en busca de motivos para su salvación. Su crisis no es artística sino vital. Está simbolizada por la dialéctica entre la culpa y el amor: la culpa radica en el abandono de la familia, el amor juvenil y la tierra natal, en favor de la actividad cinematográfica. Para salir de esa crisis vital, decide Salvatore viajar a su tierra natal con la excusa de la muerte de Alfredo, su mentor cinematográfico. Tras un viaje iniciático inverso, que lo hunde en un pasado que no volverá, resurge finalmente gracias a los consejos de su amada Elena y a la película-testamento de su tutor fílmico, quien le enseña a fundir pasado — aprendizaje cinematográfico — y futuro — actividad fílmica como director — (Lucena, 2018, pp. 154-155). En ella se esconde simbolizada la lección final de la asunción del destino artístico sin culpa, por la capacidad que el cine tiene de fundir artísticamente las emociones — el amor — y los valores — la (auto)educación —.

*Dolor y gloria*, una película de “ficción autobiográfica” (Gómez, 2021, p. 420), presenta al director Salvador Mallo — un *alter ego* del propio Almodóvar — de gran éxito y capacidades, pero igualmente paralizado por la culpa. El abandono de su madre es una de las raíces de su inacción, transformada en múltiples dolencias que simbolizan la crisis y la necesidad de una introspección sanadora. Una salida en falso son los medicamentos y las drogas, que agravan su parálisis. La resurrección se produce tras la transformación de la rememoración en arte cinematográfico. La reconstrucción memorística se acerca más, en este caso, al modelo de la película biográfico-familiar que, como la novela homónima, muestra la descomposición de la familia, mientras un protagonista pasivo busca valores trascendentes — más allá de familia y dinero — para su regeneración. El valor que da finalmente sentido a la vida es el arte entendido como autorreflexión. De ahí que este director de cine desorientado encuentre finalmente una guía en la confección de una película ensimismada, una obra sobre su propio camino vital que coincide con la película vista por el espectador<sup>1</sup>. La trascendencia de esta autorreflexión biográfica, que expresa la superioridad de los valores artísticos sobre los familiares, está en la reflexión histórica que conlleva: a la crítica de la desigualdad social — Salvador pertenece a una familia sin recursos — se suma la denuncia de la insuficiente educación religiosa a la que se ha visto condenado por su pobre condición. En la deficiente educación recibida encuentra el artista nuevas razones para su parálisis.

Un último ejemplo como *Los Fabelman* (*The Fabelmans*, 2022) de Steven Spielberg se basa, en cambio, en el modelo de la biografía familiar. Cuando involucra a un artista de cine, este género representa el hallazgo del sentido trascendente de la vida

<sup>1</sup> *Adaptation* (2002) de S. Jonze utiliza la misma técnica de *mise en abyme*: el guion en el que trabaja el cineasta en crisis Charlie Kaufman coincide finalmente con la película en la que está inserto.

en la actividad cinematográfica, más allá de una familia que se muestra paralelamente en descomposición. La destrucción de esta familia de arraigadas costumbres hebreas tiene su base en la persecución de sueños individuales por parte de sus tres miembros principales: la madre es una pianista frustrada —atenazada por las costumbres religiosas, que impiden su autorrealización (Breu, 2023, p. 53)—, el padre una promesa de la ingeniería informática y el pequeño Sammy Fabelman está en pleno camino de descubrimiento de su identidad artística. A la citada búsqueda de valores trascendentales por parte del joven protagonista se suma la dialéctica educativa entre la culpa y el amor como eje fundamental. Gracias a su aprendizaje cinematográfico, Sammy descubre el potencial reflexivo y emotivo de las películas, capaces de desvelar los grandes secretos de la vida y de colaborar en la construcción de la identidad personal. A través de una película casera rodada por él mismo, descubre el secreto que hará volar en pedazos su familia: el amor que su madre siente por el mejor amigo de su padre. La redención de los tres individuos tiene lugar tras la liberación de esa culpa y la construcción identitaria sin adaduras religiosas ni familiares.

### 3.3. La película de la crisis del artista de cine

Esta variante nos introduce de lleno en el simbolismo de la crisis o del umbral, teorizado por Bajtín (2005, 2019). La crisis simboliza la ruptura biográfica y la regeneración del artista mediante la sanción de una actuación culpable que lo regenera o lo hunde definitivamente. Proviene de las ancestrales ceremonias de paso y es el gran símbolo prehistórico recuperado por la imaginación moderna (Viñuales Sánchez, 2025b, p. 177). Como la novela de crisis, la película del artista en crisis prepara el acceso al momento crítico —que suele durar unos pocos instantes— mediante diferentes momentos introspectivos de gran intensidad psicológica, siendo muy frecuentes las ensoñaciones y los estados mentales alucinatorios. Su fuente es el simbolismo mágico de los misterios que tuvo gran protagonismo en la hagiografía antigua (Beltrán Almería, 2017, p. 229). La cadena simbólica prototípica que estructura la crisis es la de pecado, castigo, culpa, expiación y vida nueva. La experimentación psicológica es la nota clave del paso por el umbral, que es la forma moderna de la metamorfosis. A los espacios típicos de la crisis, la película de artista añade el lugar mágico de las salas de cine. La pantalla de la película de crisis es el espacio para la revelación de la verdad cinematográfica que propicia el acceso a una vida nueva. Como ocurre en la biografía familiar del artista de cine, el arte también es para la crisis una herramienta privilegiada para el acceso a la verdad, por su capacidad autorreflexiva.

A diferencia de la educación, que conduce a la verdad como proceso formativo, la crisis la revela como momento mágico en el que la necesidad —la salvación del personaje por el cine— se disfraza de casualidad. Las crisis creativas son la tónica de esta veta de la película de artista. Y pueden representarse mediante una estética realista cuyos contenidos se basan en el imperativo de lo verosímil, o mediante una estética fantástica que ofrece el mayor grado de simbolismo fantasioso y mágico, producto de los sueños y de la experimentación psicológica. Ejemplifiquemos ahora ambas posibilidades.

Tres películas que representan la crisis del artista de cine mediante la gran experimentación psicológica-onírica, el simbolismo mágico-mistérico y el humorismo son *8½* (*Otto e mezzo*, 1963) de Fellini, *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch y *Blonde* (2022) de Andrew Dominik. La primera presenta el bloqueo mental de Guido Anselmi, un director sin inspiración cuya crisis de creatividad es en realidad la crisis del propio Fellini (Kezich, 2010, p. 143). Las ensoñaciones, los recuerdos alucinados y la experimentación psicológica son su tiempo y espacio milagrosos donde todas las contradicciones pueden suceder al mismo tiempo y en el mismo escenario. Tales momentos son la clave constructiva de la película de crisis del artista de cine. A través de la concentración de todos los momentos vitales en un solo instante, el artista trata de acceder a su verdad, mejor posicionado que como lo haría con una reconstrucción realista o biográfica. Los momentos de la revelación de su propia verdad están simbolizados en tales ensoñaciones grotescas, mágicas y ridículas. Todas las contradicciones de la personalidad del artista aparecen en un mismo escenario: todas las mujeres a las que ha amado, todos los personajes a los que ha frecuentado, tanto los que pertenecen a la alta sociedad como los de los bajos fondos y las prostitutas. La risa y la estética mágica, grotesca y antirrealista preside esta película que culmina en un baile en el que se convocan todos los momentos de la vida del artista. Así pretende Fellini ofrecer, al mismo tiempo, una teoría de la práctica cinematográfica que pondera la experimentación por encima del realismo. La crisis simbólica de Anselmi permite también una exposición de la crisis artística del propio Fellini y su camino hacia el simbolismo. El cuestionamiento de su propia trayectoria artística se objetiva mediante diferentes escenas autoparódicas.

Con *Mulholland Drive* y con *Blonde*, ponen Lynch y Dominik el foco en las víctimas del espectáculo cinematográfico y de la fama hollywoodiense. La primera es la película de la crisis de la aspirante humillada a actriz Diane Selwyn. Tras consumar el asesinato de la pareja que la ha abandonado por un director inane pero adinerado — mediante un asesino a sueldo —, Diane es consciente de su pecado y acaba presa de un agudísimo sentimiento de culpa que la castiga con toda una serie de sueños, pesadillas y alucinaciones previas a su suicidio. No es, sin embargo, este orden cronológico el que usa Lynch para presentar esta crisis, ni la lógica de los sucesos es el realismo. La experimentación psicológica sobre el estado de conciencia enloquecido del personaje en crisis y la estética onírica-grotesca se adueñan de la forma de presentación de las escenas y su simbolismo, que aparecen como un puzzle que el espectador debe ordenar. Para eso se apoya Lynch en las leyes clásicas de los géneros *noir* y melodramático, que retuerce y manipula hasta la extenuación (Iturregui-Motiloa, 2022, p. 40).

*Blonde* —basada en la novela de Joyce Carol Oates (2000)— es un estudio simbólico sobre la crisis de identidad de la joven Norma Jeane Mortenson-Marilyn Monroe, incapaz de superar la contradicción existente entre su vertiente privada y verdadera — con sus ansias permanentemente frustradas de formar una familia feliz — y su imagen pública pero falsa — cuyas ataduras artísticas y compromisos sociales le impiden su realización vital. Sobre ella ha dicho su director, Andrew Dominik, que “quiso filmar un cuento de hadas de una niña huérfana perdida y sacrificada en los oscuros bosques de Hollywood” (García Orso, 2023, p. 147). La cinta se estructura mediante el encadenamiento de crisis que alimentan la culpa y la locura de la joven actriz, a fuerza de

todo tipo de humillaciones públicas y privadas como palizas, abortos forzados y violaciones. Su comportamiento pasivo acrecienta su sentimiento culposo en cada crisis, cuyas ensoñaciones simbólicas ponen negro sobre blanco la progresiva degradación del personaje, incapaz de defender el derecho a la vida de sus hijos nonatos y el suyo propio, frente a los abusos y la hipocresía de la industria y el poder.

Una mezcla de crisis verista y fantástica se da en *Arrebato* (1979) de Iván Zulueta, donde José Sirgado, un realizador sin inspiración y en parálisis creativa —nuevamente un *alter ego* de su productor (Moure Pazos, 2022, p. 427)—, es arrastrado por una mujer fatal hacia el seductor mundo de la droga y la perdición artística e intelectual. El umbral que transformará al personaje está relacionado, sin embargo, con un tercer personaje llamado Pedro: un director loco que cree haber encontrado el secreto del poder arrebatador y mágico del cine. La cámara del enloquecido realizador y su fascinante embrujo son ese lugar de paso para el cineasta en crisis que, presa de sus propias ensoñaciones culposas, queda finalmente arrebatado por el artefacto, que lo absorbe mágicamente. Se simboliza así el poder del cinematógrafo sobre sus propios creadores.

Películas de crisis realista del artista cinematográfico son *El sueño del mono loco* (1989) de Fernando Trueba y *Dos semanas en otra ciudad* (*Two Weeks in Another Town*, 1962) de Vincente Minnelli. Ambas incluyen la cadena simbólica de la crisis, el umbral de simbolismo mágico y la ruptura biográfica que lleva hacia la vida nueva o al destino fatídico. Varían, no obstante, los motivos de reflexión sobre el cine, así como los umbrales mágicos que incluyen una revelación de la verdad, benéfica o destructora. Trueba emplea el motivo del descenso a los infiernos —el depósito de cadáveres— para conducir al guionista Daniel Gillis hacia un nuevo matrimonio junto a su representante. Minnelli utiliza el simbolismo del viaje formativo exprés mediante el que el actor Jack Andrus, enfermo mental, reconstruye su identidad creativa. El viaje simboliza el cambio de conciencia al que accede tras su aprendizaje del trabajo de director, motivado por la ayuda a un antiguo amigo y productor que finalmente lo traiciona. La humillación pública de Jack, tras una acusación injusta, es el resorte del umbral rupturista. Se presenta como viaje nocturno y enloquecido, tras del cual Jack termina sanando, reconciliándose con su vida pasada y abriéndose hacia un nuevo futuro. De paso, se incorpora una crítica de la desvalorización de la industria cinematográfica rendida al mercado.

### 3.4. La película humorística del artista de cine

Los anteriores modelos fílmicos pueden ahondar en su autorreflexión mediante mecanismos autorreferentes como la parodia. Las parodias de la película de artista de cine son estudios humorísticos de sus modelos serios, cuyo objetivo es profundizar en el didactismo autorreferencial, prolongar la vida de estos esquemas fílmicos ante la perspectiva de un posible anquilosamiento y, ante todo, dar cabida a ácidas críticas sobre el mundo del cine y sobre la industria cinematográfica mediante el recurso a la sátira (Álamo Felices, 2011, p. 90). Son frecuentes los artistas humorísticos e incapaces de aprender, paralizados por la tontería, la ingenuidad, la inmadurez o la locura, figuras todas ellas de la imaginación humorística. La educación inútil o la crisis burlesca del artista

humorístico facilitan un didactismo aún más profundo, lo mismo que inusitadas dosis de crítica social y cultural.

Parodias del aprendizaje artístico cinematográfico las encontramos en *The Disaster Artist* (2017) de Jean Franco, *Ilusión* (2013) de Daniel Castro, *Ed Wood* (1994) de Tim Burton y en *El viaje a ninguna parte* (1986) de Fernando Fernán Gómez.

Comenzando por la última, el viaje del cómico de la legua Carlos Galván hacia la locura expresa el imparable ascenso del cine como herramienta de entretenimiento a mediados del siglo pasado, frente a las artes dramáticas populares que retroceden hasta la casi completa desaparición. Es un drama didáctico de tonto que incorpora la lección de la lucha entre las artes y la exigencia del cambio de conciencia y actividad de los artistas, que deben adaptarse con rapidez a los nuevos contextos culturales del nuevo mundo del espectáculo. El viaje de Carlos es una iniciación paródica — como la quijotesca (Lucas, 2013, p. 126) — que, ante la incapacidad de este actor para adaptarse al mundo de la interpretación cinematográfica, lo condena a los sueños ridículos y a la invención de un éxito artístico inexistente.

*Ilusión* tiene como núcleo el aprendizaje paródico de un guionista inmaduro y soñador (Viñuales Sánchez, 2024b, 90). Su creatividad desbordante se concreta, sin embargo, en la propuesta ridícula de crear un musical sobre los pactos de la Moncloa para animar a un país hundido por la crisis de 2008. Este ridículo guion es rechazado hasta que un productor enfermo-loco lo acepta, pero está inhabilitado para la toma de decisiones. En las sociedades corruptas y arruinadas la verdad es la idea de un loco: la alegría para superar la crueldad. Tras el fracaso de su proyecto cinematográfico, opta finalmente por una paradójica regeneración mediante la forja de una familia.

Afán, inmadurez y ensoñamiento son también propios del protagonista de *Ed Wood*, un director en busca de éxito, acompañado de un maestro ridículo — un decrepito Bela Lugosi — y de una pandilla de actores inútiles. Tras su parodia del esquema del artista maduro-hombre de bien que encamina hacia el triunfo a una joven promesa — cuyo arquetipo es *Ha nacido una estrella* (*A Star is Born*, 1954) de George Cukor —, hay un homenaje a las películas de la serie Z. *The Disaster Artist*, por su parte, se basa en la formación fallida de un artista ingenuo e incapaz llamado Tommy Wiseau, cuyo proyecto, una película llamada *The Room* que posee todos los patrones convencionales del cine de evasión y consumo, termina siendo un éxito contra todo pronóstico. El didactismo de esta parodia de artista fílmico se encamina hacia la crítica de la opinión pública que encumbra habitualmente verdaderos bodrios artísticos — una moda habitual, la de aplaudir “*bad films*” en el cine postmoderno (Singleton, 2019, p. 414) —, y la propuesta de la ironía como única solución al desastre de la desorientación cultural del mundo actual.

Análogas lecciones pueden extraerse de las parodias del artista en crisis, siendo frecuentes directores y actores cuyos estados psicológicos alterados permiten una ácida crítica humorística de la industria cinematográfica corrompida por el mercado y la fama. *Un final made in Hollywood* (*Hollywood Ending*, 2002) de Woody Allen es una denuncia del esnobismo crítico que encumbra la estafa de un director en crisis burlesca, pues ha dirigido una película mientras estaba ciego. *Birdman* (2014) de Alejandro González Iñárritu enarbola una denuncia del convencionalismo artístico y del desmesurado poder de los críticos, mediante la exposición del inesperado éxito de una vieja gloria del cine de

superhéroes, reconvertida en director de teatro. Otra crítica sobre la industria cinematográfica y el mercado la encontramos en *El desprecio* (*Le Mépris*, 1963) de Godard, donde un director curioso es humillado por su mujer y su productor. *Los peores* (*Les pires*, 2022) de Lise Akoka y Romane Gueret es una parodia de las películas cuyo argumento es la elaboración de una película — un arquetipo es *La noche americana* (*La nuit américaine*, 1973) de Truffaut —, y utiliza actores *amateurs* de los bajos fondos.

### 3.5. Los híbridos de la película de artista de cine y los géneros clásicos

La productividad de la película de artista de cine se evidencia también mediante su hibridación con géneros cinematográficos clásicos. La reflexión metafílmica permite, en consecuencia, la renovación de tales géneros, a los que se somete a una profunda reflexión. Pese a lo que pudiera parecer, tales híbridos conllevan meditaciones meritorias acerca de la historia del cine y de su papel cultural. Veamos ahora algunos ejemplos que funden película de artista de cine con película musical, detectivesca y wéstern.

*Ciudad de las estrellas* (*La La Land*, 2016) de Damien Chazelle es un musical de la formación de dos artistas: una actriz de teatro y un músico de *jazz*. Sigue el patrón del artista masculino que empuja formativamente a una prometedora artista femenina hacia el estrellato. Se refleja, además, el tema de la asociación paradójica — por la ausencia de final feliz — de cine y música, y el enfrentamiento de dos posiciones antagónicas ante artes en retroceso. Mia representa el pragmatismo de quien abandona el teatro por el cine. Sebastian, el compromiso con el *jazz* y las artes minoritarias. La lucha entre ambas posiciones implica la destrucción de su idilio familiar. También ha sido leída esta película como una fábula de la imposibilidad del sueño americano (Rodríguez Arnáiz, 2022, p. 208). *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, 1952) de Stanley Donen, Gene Kelly es su antecedente feliz. Representa la formación de un artista del cine mudo llamado Don Lockwood y su reconversión en actor para el cine parlante, a instancias de la cabaretera y actriz de teatro Kathy Selden. Las crisis de ambos artistas se resuelven finalmente como sendas oportunidades de futuro objetivadas en un éxito compartido en el nuevo cine sonoro. El romance y la formación de la nueva pareja de artistas simboliza la regeneración del viejo cine y su metamorfosis sonora.

En cuanto a los híbridos con los géneros detectivescos, destacaremos tres. El primero es el *film noir* de artista cinematográfico *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950) de Billy Wilder. Muestra la caída del escritor de segunda fila Joe Gillis porque sus dimensiones vital y artística son en él irreconciliables: es un cínico, pero de gran potencial creativo. Mientras crece artísticamente, transformándose en guionista, se arruga ante la vida y busca el cobijo falso del dinero frente al amor. Su compromiso con el cine sonoro, representado por su educación, es del todo contrario a la falsedad de la relación amorosa que establece con la decrepita actriz de cine mudo Norma Desmond. La crisis vital del artista termina desbaratando su éxito educativo, al ser arrastrado por una mujer fatal que simboliza asimismo la decadencia del cine silente, cuyo mundo se descompone. *Cerrar los ojos* (2023) de Víctor Erice es una reciente película-caso de artista en crisis. Como las películas detectivescas, plantea un enigma: la extraña desaparición del actor Julio Arenas, cuyo cadáver está desparecido. La pesquisa llevada

a cabo por el director Miguel Garay se diluye conforme avanza la cinta y el simbolismo del misterio, la ruptura y la salvación se hace con las riendas de la arquitectura fílmica. La reaparición de un desmemoriado y alienado Julio, incapaz de recordar su pasado y de empatizar con su entorno, precipita la necesidad de una transformación, una metamorfosis que lo humanice. Solo el cine es capaz de obrar tal milagro gracias a la acción salvífica del director (Mendes, 2024, p. 198), quien abre sus ojos en el umbral de la sala de proyección mediante una película —un momento de epifanía como el de *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1954) de Rossellini, otra película de crisis (Fernández Dougnac, 2024, p. 232)— que permite aflorar en el actor el amor y la empatía por sus congéneres. También Garay renace al retomar la actividad fílmica. Un tercer ejemplo es *Barton Fink* (1991) de los hermanos Joel y Ethan Coen, una mezcla de crisis simbolista de autor y falsa película de asesino en serie. La metamorfosis en guionista de cine de un autor teatral se representa como viaje a los infiernos, con capítulos ensartados de gran simbolismo mítico, onírico y demoníaco. Su sentido es representar simbólicamente el desmoronamiento creativo del autor, el mundo cinematográfico como infernal, y ofrecer, de paso, una crítica de la falsedad y la corrupción generalizada de los distintos demonios y víctimas que se consumen en ese mundo como los productores, los asistentes y los propios creadores. Su guía en el descenso dantesco es el criminal Charlie Meadows. Los momentos de revelación de la verdad demoníaca sobre el mundo de la creación cinematográfica, escondida tras una fachada paradisíaca, son umbrales simbólicos asociados a los distintos personajes del mundo cinematográfico que caen ante la pasividad del escritor sumido en una crisis creativa. Destacan las paredes que se deshacen, las páginas en blanco, el desagüe del lavabo y el incendio dantesco, el último umbral hacia la nueva vida de guionista inútil a la que condenan a Barton. Además de lo señalado, esta película también puede ser interpretada como una sátira del sistema hollywoodiense, una alegoría sobre la (falta de) creatividad y como pastiche de géneros (Dunne, 2000, p. 310).

Un último ejemplo de fusión es *800 balas* (2002) de Álex de la Iglesia, un wéstern paródico de un actor de cine en crisis. Se trata de un homenaje a un género en decadencia y plena transformación, representado mediante la crisis de Julián, un artista caído en desgracia y otrora doble de Clint Eastwood. Su caída se produce tras la acción maléfica de su exesposa, una mujer fatal gracias a la cual se desliza una crítica de la especulación inmobiliaria y una defensa de las artes cinematográficas.

#### 4. Conclusiones

Tras este periplo crítico, es el momento de formular algunas conclusiones. La primera sería la necesidad de herramientas superiores a las actuales para delimitar el campo de géneros cinematográficos. El método clásico, enunciado en obras teóricas como la —ya clásica— de Bordwell y Thompson (1995, p. 81), funda la existencia de un género sobre un contenido literal cualquiera, principalmente un personaje o un tema. Nuestra sugerencia es la aplicación de las enseñanzas de Bajtín —sobre todo su teoría del cronotopo (2019, pp. 287-443)— y de seguidores suyos como Beltrán Almería, a saber: tomar como referencia no solo la existencia de un personaje literal, como puede ser el artista de cine, sino el modo de construcción de su identidad y su mundo.

Como una consecuencia de la anterior surge la siguiente conclusión. Tiene que ver con el alcance que le otorgamos a la etiqueta “película de artista de cine”. A nuestro juicio, tiene solo una utilidad exclusivamente referencial, que permite recoger películas con un nexo común, situado en una inusitada capacidad autorreferente y en un profundo didactismo. Sus contenidos comunes (protagonismo del artista de cine e indagación sobre el arte cinematográfico) esconden en realidad tres motivos principales o modos de construcción del personaje y su mundo: biografía, educación y crisis. Estos modos constructivos organizan sus contenidos de modos distintos, pese a que tales contenidos puedan ser compartidos, y todo ello da lugar a estructuras simbólicas reconocibles que nos han permitido distinguir la diversidad de géneros que se esconde tras este tipo de película: la película de educación del artista de cine, la biografía familiar del artista de cine y la película de crisis.

La existencia de estos géneros nos lleva a la tercera conclusión. Consiste en reivindicar para los estudios teóricos cinematográficos la importancia que estas morfologías complejas, los géneros basados en los métodos constructivos de la identidad y del mundo del personaje, tienen para la imaginación artística, incluso en la Modernidad. Esta conclusión se enfrenta a un estado de opinión generalizado entre los estudiosos según el cual los géneros habrían desaparecido para la imaginación moderna. Así lo han expresado célebres teóricos de las artes y la literatura ya citados. Frente a este discurso, Bajtín subrayó la posición teórica defendida por nuestra contribución: que imaginamos con géneros y no con temas, palabras ni oraciones (1982, p. 268). Y no, además, con géneros cualesquiera, sino con aquellos que ponen en su centro los distintos modos de la imaginación sobre el personaje y su mundo.

Sugerimos, como cuarta conclusión, la reformulación completa del campo de géneros cinematográficos, tomando como base los métodos de los estudios literarios propuestos por Bajtín y sus seguidores. La idea de cronotopo como base sobre la que se levantaría cada género puede ser muy útil. Tras esta reconsideración teórico-genérica, apuntada por nosotros en otros lugares (Viñuales Sánchez, 2024a, 2024c), aparecería un novedoso campo de nuevos géneros cinematográficos que favorecería una comprensión de las obras cinematográficas más certera y ajustada.

Una quinta conclusión estaría destinada a subrayar, como colofón de las anteriores ideas y propuestas, la estrecha relación entre los géneros de la novela y los cinematográficos, idea que nos permitimos sugerir tras haber mostrado la adopción por parte del cine del modelo de la novela de artista. El idilio entre novela y cine no solo podría deducirse entonces del hecho de que ambas artes comparten materiales literales. Sino del hecho de que el cine heredaría géneros de la novela, razón por la cual los estudios literarios, los de Bajtín, sobre todo, pueden contribuir sobremanera a la renovación del estudio de los géneros cinematográficos.

Una última conclusión pasaría por situar la película de artista de cine como uno de los modos preferentes de la imaginación cinematográfica para elaborar un discurso autoconsciente y autorreflexivo. Si la llamada “autoficción” es uno de los signos distintivos de la novela moderna, no lo es menos en el cine autorreflexivo, donde grandes cantidades de materiales autobiográficos se incorporan, ante todo en las películas de artista, para sumarse a reflexiones acerca del propio quehacer cinematográfico.

**Financiación:** Este artículo forma parte de las actividades del grupo de investigación “GENUS” (H30\_23R) de la Universidad de Zaragoza, con fondos autonómicos, nacionales y europeos.

## Referencias

- Adorno, T. W. (1971). *Teoría estética* (F. Riaza, Trad.). Taurus.
- Aristóteles (1974). *Poética de Aristóteles* (V. G. Yebra, Trad.). Editorial Gredos.
- Álamo Felices, F. (2011). *Los subgéneros novelescos*. Editorial Universidad de Almería.
- Bajtín, M. M. (1982). *Estética de la creación verbal* (T. Bubnova, Trad.). Siglo XXI.  
(Original publicado en 1979)
- Bajtín, M. M. (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski* T. Bubnova, Trad.). FCE.  
(Original publicado en 1963)
- Bajtín, M. M. (2019). *La novela como género literario* (C. G. Orta, Trad.). Editora Universidad Nacional-Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Beltrán Almería, L. (2017). *GENVS. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Calambur.
- Beltrán Almería, L. (2018). Literatura, autoficción y ensimismamiento. En L. B. Almería, D. T. Soriano-Mollá & M. A. M. Zorraquino (Eds.), *Deslindes paranovelísticos* (pp. 233-241). Institución Fernando el Católico.
- Beltrán Almería, L. (2021). *Estética de la novela*. Cátedra.
- Blanchot, M. (1959). *Le livre à venir*. Éditions Gallimard.
- Bordwell, D., Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico* (Trad. Y. F. Rueda, Trad.). Paidós. (Original publicado en 1979)
- Breu, R. (2023). Los Fabelman. El cine como salvación. *Aula de secundaria*, 52, 52-53.
- Croce, B. (1967). *Breviario de estética* (J. S. Rojas, Trad.). Espasa-Calpe. (Original publicado en 1912)
- Díaz Lucena, A. (2018). La conciencia del tiempo en Nuovo Cinema Paradiso (1988) de Giuseppe Tornatore. *Trama y Fondo: Revista de Cultura*, 45, 145-156.  
<https://tramayfondo.com/revista/libros/186/AntonioDiazLucena.pdf>
- Donaire del Yerro, I (2015). La novela de artista hispanoamericana. emergencia y definición de una tradición propia. *Les Ateliers du SAL*, 6, 107-121.  
<https://lesateliersdusal.com/numeros-anteriores/segunda-epoca-2/numero-6/articulos-numero-6/la-novela-de-artista-hispanoamericana-emergencia-y-definicion-de-una-tradicion-propia/>
- Donaire del Yerro. I. (2016). La novela de artista y la reformulación de Ricardo Piglia en la sociedad del espectáculo. *Revista Signa*, 25, 519-541.  
<https://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016.16911>
- Dunne, M. (2000). Barton Fink, intertextuality, and the (almost) unbearable richness of viewing. *Literature/Film Quarterly*, 28(4), 303-311.  
<https://www.jstor.org/stable/43797006>

- Fernández Dougnac, J. (2024). Víctor Erice o la lucidez de cerrar los ojos. *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Granada*, 22, 232-233. <https://academiadebuenasletrasdegranada.org/wp-content/uploads/2024/08/Boleti%CC%81n-n%C3%BAmero-22-Enero-Junio-2024.pdf>
- Flock, O. S. (2023). *The dual artist novel: subverting genre and gender*. J.B. Metzler.
- García Orso, L. (2023). Rubia: Marilyn Monroe / Norma Jeane. *Xipe Totek*, 31(118), 146-149. <https://doi.org/10.31391/adpazq36>
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Éditions du Seuil.
- Gómez Gómez, A. (2021). Dolor y gloria, ¿autobiografía, autoficción o ficción autobiográfica audiovisual? *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 9(2), 405-423. <https://doi.org/10.37536/preh.2021.9.2.1059>
- Groys, B. (2010). *Going public*. Sternberg Press.
- Harari, Y. N. (2014). *Sapiens. De animales a dioses. Breve historia de la humanidad* (J. Ros, Trad.). Debate. (Original publicado en 2011)
- Iturregui-Motiloa, V. (2022). David Lynch y la reimaginación del Hollywood clásico. Un viaje en el tiempo por una carretera perdida llamada Mulholland Drive. *EU-topías. Revista de Interculturalidad, Comunicación Y Estudios Europeos*, 23, 23-42. <https://doi.org/10.7203/eutopias.23.23652>
- Kant. I. (2004). *¿Qué es la Ilustración? Y otros escritos de ética, política y filosofía de la historia* (R. R. Aramayo, Trad.). Alianza Editorial. (Original publicado en 1784)
- Kezich, T. (2010). *Fellini. The films*. Rizzoli.
- Kristeva, J. (1969). *Sémeiōtikē : recherches pour une sémanalyse*. Éditions du Seuil.
- Lubelski, T. (2018). Krzysztof Kieślowski's "Camera buff": a revised version of "First love". *Images*, 33, 129-136. <https://doi.org/10.14746/i.2018.33.11>
- Lucas, P. (2013). Quijotismo y teatro en El viaje a ninguna parte. *Sesión no numerada: Revista de Letras y Ficción Audiovisual*, 3, 108-128. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4192974.pdf>
- Lukács, G. (2010). *Teoría de la novela* (M. Ortelli, Trad.). Ediciones Godot. (Original publicado en 1920)
- Mann, T. (1999). *Der Tod in Venedige*. Fischer Taschenbuch. (Original publicado en 1920)
- Marcuse, H. (2007). The german artist novel: introduction. En D. Kellner (Ed.), *Art and liberation. Collected papers of Herbert Marcuse*. (Vol. 4, pp. 71-81), Routledge. (Original publicado en 1978)
- Márquez Villanueva, F. (2011). Gabriel Miró y el Künstlerroman / Francisco Márquez Villanueva.. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (Original publicado en 1999) <https://www.cervantesvirtual.com/obra/gabriel-miro-y-el-kunstlerroman/>
- Mendes, M. (2024). Esquecer-se de si, devir-mar, devir-chuva: sobre cerrar los ojos, de Víctor Erice. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, 18(35), 175-202. <http://doi.org/10.22409/1981-4062/v35i/579>

- Moure Pazos, I. (2022). El cine como patrimonio afectivo en *Arrebato* de Iván Zulueta. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 46(2), 413-434. <https://www.jstor.org/stable/27350822>
- Plata, F. (2009). *La novela de artista: el Künstlerroman en la literatura española finisecular* [Tesis doctoral, Universidad de Texas]. <https://repositories.lib.utexas.edu/items/90296ba8-e1ff-4bd2-980c-3a8115f8aeb1>
- Rifaterre, M. (1978). *Semiotics of poetry*. Methuen.
- Rodríguez Arnáiz, L. (2022). “Here’s to the fools who dream”: Hollywood’s illusion of the american dream in *La La Land*. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 84, 201-209. <https://doi.org/10.25145/j.recaesin.2022.84.14>
- Seret, R. (1992). *Voyage into creativity. The modern Künstlerroman*. Peter Lang.
- Singleton, D (2019). The bad auteur(ist): authentic failure and failed authenticity in Tim Burton’s *Ed Wood*. *Quarterly Review of Film and Video*, 36(5), 414-444. <https://doi.org/10.1080/10509208.2019.1593013>
- Viñuales Sánchez A. (2024a). De la novela a la película biográfico-familiar: El trasvase al cine de un subgénero novelesco. *Nueva Revista del Pacífico*, 81, 255-282. <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-51762024000200255>
- Viñuales Sánchez, A. (2024b). El simbolismo en el último cine social español: Figuras y géneros de la más absoluta realidad. *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 31, 77–97. <https://doi.org/10.1344/452f.2024.31.5>
- Viñuales Sánchez A. (2024c). El viaje del simbolismo provinciano: de las novelas a las películas provincianas. *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 42, 195-207. <https://doi.org/10.5209/dice.96065>
- Viñuales Sánchez, A. (2024d). La menipea cinematográfica: un género de origen literario para la denuncia de la ruina social y el sinsentido vital. *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(4), 995-1003. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.95709>
- Viñuales Sánchez, A. (2025a). El *Bildungscinema*: un género cinematográfico de origen novelesco. En D. T. Soriano-Mollá & A. V. Sánchez (Eds.), *El didactismo y sus géneros* (pp. 89-116), Institución “Fernando el Católico”.
- Viñuales Sánchez, A. (2025b). Lectura de *El viaje de Chihiro* desde el simbolismo global moderno: una sátira menipea de animación. *Con A de animación*, 20, 168–187. <https://doi.org/10.4995/caa.2025.21789>

## Filmografía

- Akoka, L. & Gueret, R. (Directores). (2022). *Les pires* [Película]. Les Films Velvet.
- Allen, W. (Director). (2002). *Hollywood ending* [Película]. Dreamworks-Gravier Productions.
- Almodóvar, P. (Director). (2019). *Dolor y gloria* [Película]. El Deseo.
- Burton, T. (Director). (1994). *Ed Wood* [Película]. Touchstone Pictures.
- Castro, D. (Director). (2013). *Ilusión* [Película]. Producciones Tormenta.
- Chazelle, D. (Director). (2016). *La La Land* [Película]. Summit Entertainment.
- Coen, E. & Coen, J. (Directores). (1991). *Barton Fink* [Película]. Circle Films.
- Dominik, A. (Director). (2022). *Blonde* [Película]. Plan B Entertainment.
- Donen, S. & Kelly S. (Directores). (1952). *Singin’ in the rain* [Película]. MGM.

- Erice, V. (Director). (2023). *Cerrar los ojos* [Película]. Tandem Films-Pampa Films.
- Fellini, F. (Director). (1963). *8½ (Otto e mezzo)* [Película]. Cineriz-Francinex.
- Franco, J. (Director). (2017). *The disaster artist* [Película]. New Line Cinema.
- Godard, J. L. (Director). (1963). *Le mépris* [Película]. Les Films Concordia.
- Iñárritu, A. G. (Director). (2014). *Birdman* [Película]. Fox Searchlight.
- Iglesia, A. (Director). (2002). *800 balas* [Película]. Pánico Films.
- Kieślowski, K. (Director). (1979). *Amator* [Película]. Film Polski.
- Lynch, D. (Director). (2001). *Mulholland drive* [Película]. Les Films Alain Sarde-Asymmetrical Production.
- Minnelli, V. (Director). (1963). *Two weeks in another town* [Película]. MGM.
- Spielberg, S. (Director). (2022). *The Fabelmans* [Película]. Amblin Entertainment.
- Tornatore, G. (Director). (1988). *Nuovo cinema paradiso* [Película]. Les Films Ariane-Cristaldifilm.
- Trueba, F. (Director). (1989). *El sueño del mono loco* [Película]. French Productions.
- Wilder, B. (Director). (1950). *Sunset boulevard* [Película]. Paramount Pictures.
- Zulueta, I. (Director). (1979). *Arrebato* [Película]. Nicolás Astiarraga P.C

[recebido em 29 de junho de 2024 e aceite para publicação em 26 de maio de 2025]