

VIII

THE ARTIST

Estrella Martínez-Rodrigo

(U. de Granada -España-)

Ana Malmierca-Hernández

(U. Internacional de la Rioja. UNIR -España-)

1. *THE ARTIST*

The Artist es una película francesa, escrita y dirigida por Michel Hazanavicius, director, actor y guionista francés de orígenes lituanos, de 49 años y principalmente conocido por esta película, estrenada en el Festival de Cannes el 15 de Mayo del 2011. A partir de entonces, a *The Artist* los premios le llegaron en cadena,¹ se convir-

¹ Fue nominada para seis Globos de Oro, siendo más nominada que cualquier película de 2011, y finalmente, ganó en la categoría como mejor comedia o musical, Globo de Oro a la mejor banda sonora, y mejor actor de comedia o musical para Dujardin. En enero de 2012, la película fue nominada para doce BAFTAS, también fue ahí la más nominada del 2011, y consiguió ganar siete, con más premios en la noche que ninguna otra película, incluyendo como mejor película, mejor director y mejor guion original para Hazanavicius, y mejor actor para Dujardin. Fue nominada para diez premios Óscar y ganó cinco, incluyendo mejor película, mejor director para Hazanavicius, y mejor actor para Jean Dujardin. En Francia, fue nominada para diez Premios César, ganando seis, incluyendo mejor película, mejor director para Hazanavicius, y mejor actriz para Berenice Bejo. Participó también en el Festival Internacional

tió en la película francesa más premiada de la historia² y la condujo a figurar, a lo largo de dos años, en las listas de los “diez destacados” por la crítica, en los principales periódicos del mundo.³

Hazanavicius reconstruye, con los medios que se empleaban en el cine de finales de los años 30, en pleno declive del cine mudo, una excelente película sin voz, en blanco y negro y grabada en formato de aspecto 4:3. Según explica Quintana (2012), este formato, empleado desde los orígenes del cine, -el 35 mm-, permitía filmar una imagen de 24 x 18 mm en formato 1.33:1, y fue utilizado durante toda la época del cine mudo. Por aquel entonces, la velocidad de las películas era de 16 fotogramas por segundo, y el efecto visual logrado era casi perfecto, porque las personas, vehículos y animales se movían en la pantalla con absoluta normalidad.

The Artist intenta rescatar una época determinada de la historia del cine. Este tiempo conforma la denominada etapa dorada del cine clásico (1914-1930), que se conoce como el periodo más brillante de la historia del cine americano: una época de desarrollo y expansión artística, industrial y tecnológica que concluye con la llegada del cine sonoro. Este núcleo de producción cinematográfica creció en Estados Unidos en un suburbio de Los Ángeles: Hollywood. Allí, la iniciativa individual de un grupo de productores atrevidos (William Fox, Warner Bross y la asociación de los que formaron la Metro Goldwyn Mayer), todos inmigrantes judíos de

de Cine de Toronto y en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, donde ganó el premio del público. *The Artist* se convirtió en la película francesa más premiada en la historia Disponible en www.allocine.fr/film/fichefilm-183070/secrets-tour-nage/

2 Disponible en www.hollywoodreporter.com/race/cesar-awards-the-artist-michel-hazanavicius-294893

3 Disponible en www.metacritic.com/feature/movie-critic-best-of-2011-top-ten-lits .

la Europa del Este, estableció las bases de una nueva industria que creció de un modo imparable.

Bajo estas iniciativas florecieron películas y actores en todos los géneros dramáticos: el cine cómico, con figuras como Chaplin y Keaton; el western con directores como William S. Hart, Frank Borzage o Fred Niblo, incluso con alguna película de John Ford, *El caballo de hierro* (1924). En el cine de aventuras sobresalió la figura protagonista de Douglas Fairbanks marido de Mary Pickford, quien protagonizó filmes de gran éxito, como *La marca del zorro* (1920) de Fred Niblo, película de la que existe alguna huella referencial en *The Artist*, como tendremos ocasión de ver; *El ladrón de Bagdad* (1924), de Raoul Walsh, o *El pirata negro* (1926), de Albert Parker, el actor latino Rodolfo Valentino que ganó gran popularidad. Entre los realizadores sobresalió especialmente Cecil B. de Mille con *Los diez mandamientos* (1924) y *Rey de reyes* (1927), aunque también hizo filmes más intimistas como *Fruto prohibido* (1928), *La diosa* (1929) y *Madame Satán* (1930).

Fue asimismo el periodo de la fundación y desarrollo del *Star System* (Dyer, 2001) que llegó a convertirse en una estructura compleja, creada a partir de una mezcla de intereses en los que concurrió la demanda del público, a su vez, impulsada por la iniciativa de los productores, quienes promocionaban a las estrellas en los medios de comunicación ayudándoles a instaurar una imagen pública desmesurada, por “*la utilización del prestigio de la vedette o estrella (sea intérprete o autor) como gancho para el público*” (Gubern 1989. Pág.106). Los actores, a medida que el influjo del cine en la sociedad fue siendo mayor, llegaron a convertirse en auténticos mitos y quienes obtuvieron éxito llegaron a hacerse propietarios de grandes fortunas.

Volviendo a las películas, hubo otro tipo de ellas, que conformaron el género de los melodramas y comedias,

dirigidas por personajes como F.N. Murnau (*Amanecer* 1927; *Tabú*, 1931) o Fritz Lang, (*Metropolis*, 1927 y *Spione* 1928), y las del maestro de la comedia Ernst Lubitsch (*El abanico de Lady Windermere*, 1924; *El desfile del amor*, 1929; *La viuda alegre*, 1934; *Ninotschka*, 1939, *Ser o no ser*, 1942) y muchas otras. Estos directores eran europeos y, a diferencia de los mencionados anteriormente, realizaban un cine con influencias del arte de vanguardia, que se había dado en Europa, obteniendo resultados artísticos de una más apreciable expresividad.

Hollywood buscaba en ellos la creatividad y ellos el paraíso de la industria del cine que Europa, entre las crisis de dos guerras mundiales, no había sabido construir (González, 2010).

En este capítulo se consideran algunos rasgos narrativos de la película *The Artist*. Desde la perspectiva del discurso fílmico, se analizan algunos de sus recursos narrativos, que son los propios del cine mudo. Desde el punto de vista de la historia que se cuenta en este filme, cómo, a partir de un elemental relato romántico, se introduce el dilatado tema de la dicotomía entre la dimensión artística y la comercial del cine. Y teniendo en cuenta las teorías de la intertextualidad y la reflexividad fílmica, las referencias a otras películas existentes en el filme.

Las características de este filme lo señalan como innovador, tanto por su técnica como por su narrativa, y constituyen un ejemplo en el cine contemporáneo de reflexividad e intertextualidad, empleadas, en este caso, como un homenaje a un cine que marcó una época en la historia.

2. CARACTERÍSTICAS DE UN HOMENAJE AL CINE ICÓNICO

Hazanavicius demuestra en *The Artist* un conocimiento profundo de las posibilidades técnicas, artísticas y temáticas de este cine y las vierte en su película tanto en el nivel del discurso como en el nivel de la historia, que son, desde el punto de vista de la narratología fílmica como método de análisis semiológico que ha servido para el estudio de incontables películas, los niveles esenciales que constituyen la narración fílmica. En el nivel del discurso, se recogen las categorías de la enunciación fílmica o instancias narradoras, la focalización o punto de vista, también llamada ocularización por algunos cineastas como Jost (1990), y el tiempo narrativo. En el nivel de la historia se examinan los acontecimientos o sucesos de la misma, los personajes y los escenarios.

No se dispone en estas páginas del espacio suficiente para explicar tal y como convendría cada uno de estos elementos, únicamente cabe destacar algunos de los aspectos que ayudan a definir la película a la que se refiere este artículo. La narración fílmica por ejemplo:

El cine de entonces estaba provisto de las herramientas fundamentales de la narrativa y el lenguaje fílmicos, que se siguen usando hoy en día: el juego plano-contraplano, los planos generales, el plano de situación, el montaje paralelo de escenas, el recurso al primer plano y a los insertos, las yuxtaposiciones, los fundidos, los trucajes. (Aresté, 2012. Pág.1)

La cámara constituye la principal instancia narradora, junto con el montaje, elemento ordenador y organizador por excelencia (Neira, 2013). Predomina el fundido en negro, el cual comenzó utilizándose como

una necesidad para cambiar el rollo de película en la cámara y terminó siendo uno de los recursos narrativos más importantes, para pasar de una escena a otra, con cortinillas, o fundidos terminados en círculos o al revés, tal y como comprobamos que ocurre en esta película, reviviendo los de aquél entonces.

Los textos intercalados, que traducían el diálogo de los personajes, eran también un recurso enunciativo importante. Se intentaba que fuesen los mínimos posibles y se insertaban en la acción dando un tiempo para su lectura. Es destacable la concentración semántica de dichos textos; previamente los actores habían puesto todas sus facultades al servicio de la comunicación no verbal, efectuando un considerable despliegue de kinésica. Piénsese en la primera escena de *The Artist*, un juego de secuencias de cine dentro del cine. El actor protagonista asiste al estreno de su última película en el ambiente de lujo que caracterizaba, y aún hoy perdura, los estrenos de Hollywood. En el filme que se proyecta, hace el papel de espía que supera la tortura y salva a su dama, enseguida se visualiza el plano de una sala de cine abarrotada por un público vestido de gala, que gesticula exageradamente ante las peripecias del personaje, se horroriza o sonríe cuando el perrillo despierta al espía y éste escapa victorioso. El protagonista-actor, al que desde ahora se designará como G. Valentine, observa el final del estreno detrás de la pantalla, confiado y ajeno a los nervios que gestualmente exteriorizan el productor y la actriz principal de la película que se estrena. A la vez, se distingue, en una pantalla al fondo, cómo la pareja de espías del filme, huye hacia la libertad dejando una estela de humo y arena en la carretera.

Además de los textos intercalados, figuran también todo tipo de carteles anunciadores, como por ejemplo, el que se indica en esta magistral escena de arranque, "*Please, be silent behind the screen*", del que hace caso omi-

so nuestro protagonista, quien seguro de su éxito, continúa departiendo amigablemente con los técnicos del escenario. Carteles y rótulos publicitarios de cine tienen su función narrativa a lo largo de toda la película. En todas las ocasiones aparece la película anunciada en su correspondiente afiche en la sala de cine, con las luces y letreros de época: *A Russian Affaire*, *The Tears of Love*, *Beauty Spot*, *The Guardian Angel*.

Con respecto a los carteles que anuncian las películas con títulos distintos, el *The Tears of Love* se ve simbólicamente pisoteado en distintos planos encadenados por varios ciudadanos, en el suelo, bajo la lluvia. Por contraste se montan una sobre otra, también en ese tipo de plano, las revistas y los carteles con textos que divulgan el éxito de Peppy Miller.

En la escena de arranque está bien representada también, la banda sonora musical en la orquesta situada en la parte delantera de la sala de cine. En la películas mudas, la música constituía el principal recurso narrativo de tipo acústico. Las orquestas de acompañamiento asistían a las proyecciones (Fernández & Martínez, 1999).

Ludovic Bource compuso una música para *The Artist* verdaderamente excepcional. Grabada por la Filarmónica de Bruselas, y conducida por Ernst Van Tiel. La grabación tuvo lugar durante seis días en abril de 2011 en Bruselas, en el Flagey's Studio 4 de la ciudad y fue publicada el 21 de octubre de 2011 por Sony Classical Records.⁴ . El compositor buceó en el Hollywood clásico y obtuvo una banda sonora de claros efectos narrativos. Su cometido es por tanto más prominente que el de una película sonora, es como si fuera la voz de un actor. La música es eminentemente narrativa, “*su intervención da fluidez al desarrollo de los acontecimientos [...] es*

4 Disponible en www.brusselsphilharmonic.be/en/news/detail/article/soundtrack-voor-the-artist-komt-uit-brussel/.

muy eficaz como recurso para exponer situaciones sin explicación verbal, para introducir o culminar una exposición, y para puntuar una acción o marcar una transición” (Fernández & Martínez, 1999. Pág. 206).

Técnicamente hablando, la banda sonora está constituida también por el resto de sonidos que se integran en la película. En este caso, al ser una película muda, el único sonido es la música, pero existen dos secuencias en las que el sonido ambiente irrumpe en escena. En la primera a partir del minuto 30, de forma dramática. El protagonista escucha el sonido cuando deja caer un vaso, y paulatinamente se escuchan todos los ruidos a su alrededor, desde el ladrido del perrillo, el timbre de un teléfono de época y las excéntricas risas de las actrices que son irritantes pues él no puede hablar; hasta llegar al estruendo que provoca el choque de una pluma de pájaro contra el suelo. El sonido es un elemento simbólico. Toda la escena resulta ser un sueño del actor protagonista, quien intuye su ruina ante el éxito del cine sonoro y la crisis económica del año 29, y se despierta bañado en sudor. En esta ocasión, el ruido que en las películas sonoras es el sonido ambiente sincronizado con las imágenes, sirve para presentar una alegoría del drama principal, se convierte en un elemento de la historia.

La segunda, tiene lugar en la última escena de la película, después del baile, cuando el cine sonoro es ya una un hecho, porque busca imitar cada vez mejor la realidad, y en la realidad se habla y se escucha con naturalidad la voz de los personajes; llega por fin un *cut!*, tras unos segundos de suspense provocado por el asombro del espectacular claqué de la pareja de protagonistas. Después, varias frases más, entre ellas una del actor francés ante la petición de Ziner -el productor-, que desea que repitan una vez más el baile y sonrío satisfecho. Todo se pone en marcha, la última palabra de la pelícu-

la es *action!* en el plató, tras un fundido en negro y sin interrupción en la música del baile, aparecen los títulos de crédito.

3. CINE E INDUSTRIA

La dicotomía entre la dimensión artística e industrial del cine subyace en el fondo de la historia de *The Artist*.

No se trata de una denuncia, sino de un hecho constatable, que el orgullo del personaje protagonista no le permite reconocer. Como refleja Santos Zunzunegui (2007) *"no hay que perder de vista que el cine no es un producto artístico, antes bien estamos ante una industria que, a veces y por azar, produce obras de arte"*.

Los títulos insertados del diálogo que mantienen el productor y G. Valentine cuando tras el cierre de la productora, éste va a hablar con él, son tajantes: *"People want new faces, talking faces"* y ante el gesto serio e imperceptible del actor, prosigue *"I wish it wan't like this, but the public want fresh meat and the public never wrong"*. Es la frase clave de quien su principal motivación es vender, *"el cliente siempre tiene razón"*. Los representantes de ese mundo empresarial están plasmados en un grupo de hombres silenciosos que le observan fijamente al entrar y al salir del despacho de Ziner. Le miran al acecho, temerosos y dispuestos a la defensa del negocio. Valentine librará una batalla en una guerra perdida de antemano.

La perspectiva industrial y comercial no se despega del cine desde su nacimiento, de modo prioritario y sin lugar a dudas en Estados Unidos, pero son muchos los avatares que sufre hasta llegar al contexto socio-cultural que se refleja en *The Artist*.

Quien conozca la batalla que libró Thomas Edison por la patente del kinetoscopio a principios del S.XX, le resultará fácil identificar en el nombre de la productora que acoge a G. Valentine y a Peppy Miller: *Kinograph*

Studios, una alegoría de las productoras de entonces. Hazanavicius demuestra su ingenio y su conocimiento de la historia del cine eligiendo este nombre.

Hasta que los Independientes de Hollywood se instalan con sus productoras a la cabeza del cine mundial, tuvo lugar una guerra de patentes que duró unos cuantos años. La Biograph y la Vitagraph utilizaban el cinematógrafo mejorado de los hermanos Lumière. No se consiguió unificar la producción y distribución con sello americano, por una larga temporada, hasta que de 1908 a 1918 “*la MPPC (Motion Pictures Patents Company), que bajo la jefatura de Edison agrupaba a la Biograph, la Vitagraph, la Essanay, al «coronel» Selig, a Sigmund Lubin, a la Kalem, al distribuidor George Kleine y a los productores franceses Pathé y Méliès*” (Gubern, 1969. Pág. 138).

Más tarde, a partir de 1923, se fundaron las productoras de Hollywood que hemos nombrado anteriormente.

Las connotaciones semánticas de *Kinograph Studios* para designar la productora en el filme, evocan el origen del cine y de las productoras de la edad de oro del cine mudo. La escena del cierre de la productora tiene un significado simbólico, aunque se mantiene viva y sigue figurando en los carteles que anuncian la fama progresiva de Peppy Miller. Las técnicas cinematográficas variaron con rapidez y trajeron el fin de una era que dejó a muchas personas desplazadas del mundo del cine, especialmente grandes actores y actrices que habían formado parte del *Star System*. El clima del *Star System* se refleja meticulosamente en *The artist* tanto en el ambiente de lujo en el que vive G. Valentin, en su mansión, con su mayordomo y su frac. Es significativa la escena del primer desayuno con su mujer, en la que el saludo de la todavía desconocida Peppy Miller figura en la primera plana de los periódicos. De ahí a la ruina absoluta y por contraste el ascenso de Peppy Miller al estrellato que lleva incluida su entrada en el mundo de

la publicidad, las mansiones, los chóferes y un buen coche, el servicio y las habitaciones de lujo.

Este mismo tema es el que trata *Sunset Boulevard* (*El Crepúsculo de los Dioses*, Billy Wilder, 1950). La historia, más dramática y cáustica con el mundo empresarial Hollywoodense que la de *The Artist*, es la de una actriz envejecida y olvidada por el cine sonoro que encarga una película para ella a un guionista, a quien convierte en su amante; le asesina cuando él reconoce su amor por otra guionista joven. Otra película con esta temática es *Singin' in the Rain* (*Cantando bajo la lluvia*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952), si bien la perspectiva es distinta. También es afín al cine sonoro, pero sin la crítica amarga a la corrupción del mundo de los ejecutivos que conlleva la anterior. *Cantando bajo la lluvia* es una comedia musical, la inclusión del sonoro se percibe claramente como un avance, unido a escenas de baile y claqué. En *The artist* se percibe la influencia de ambas películas, de la primera, un ascendente más de tipo formal, el personaje del mayordomo (en *Sunset Boulevard* es el mismísimo Erich von Stroheim, director de *Avaricia* 1923) y los escenarios lujosos; de la segunda, los bailes y el claqué final son más del estilo de esta pareja que los que posteriormente impuso Fred Astaire. También la simpatía de Gene Kelly es más acorde con la de Jean Dujardín.

4. CINE DENTRO DEL CINE, INTERTEXTUALIDAD Y REFLEXIVIDAD EN *THE ARTIST*

Las películas que se han nombrado no son las únicas que se pueden citar. La autorreferencia y la intertextualidad son permanentes en esta película. .

Pardo García dedica un artículo reciente a la reflexividad fílmica en el que intenta distinguir entre los conceptos de autorreferencia y autoconciencia en el cine.

”Por reflexividad [...] entendemos el proceso o acto de reflexión de o sobre el propio medio” (Pardo García, 2015. Pág. 47). El autor presenta este término como propio de los estudios anglosajones a los que contraponen el análisis francófono del concepto del cine dentro del cine o *le mise en abyme* que es un recurso relacionado llamado espejular del cine dentro del cine. Pérez Bowie, ya había hecho un intento de aunar términos presentando una clasificación de los fenómenos de la reflexividad fílmica teniendo en cuenta por una parte, el cine *en* el cine (*le mise en abyme*), por otra el cine *sobre* el cine (la intertextualidad: la alusión, cita o préstamo de otras películas) y el cine *desde* el cine (reflexividad: puesta de relieve de la propia enunciación fílmica) (Pérez Bowie, 2005. Pág. 122,137).

Esta terminología puede servir para designar con mayor rigor muchos de los recursos que, en este sentido, existen en la película *The Artist*. Por ejemplo, las escenas de cine *en* el cine, como las de la secuencia de arranque, son continuas para relatar el paso del cine mudo al sonoro.

Cuando Ziner muestra a nuestro protagonista una de las primeras películas con voz -un audio con el micrófono en escena-, que el actor rechaza riéndose; lo efectúa en una proyección privada. La pantalla dentro de la pantalla vuelve a ser el centro de la acción.

Las siguientes escenas de cine *en* el cine corresponden a la proyección de *Tears of Love (Lágrimas de amor)*, la película, que en la ficción, produce, dirige y protagoniza G.Valentine para demostrar a las productoras, que el cine mudo sigue gustando. El resultado es un fracaso. *The Artist* opta por la opinión del gran público. La escena que se narra en la pantalla dentro de la pantalla, roza la parodia; en un filme de aventuras, el actor desfasado, siempre G. Valentine, muere atrapado en las arenas movedizas de una selva, ante la triste mirada de

una protagonista de la época “Norma”, a la que acaba de decirle mediante un rótulo, que nunca la amó. A este melodramático final, asisten, unos pocos espectadores y, por separado, G. Valentine y Peppy Miller. Ambos, sabedores de que no ha sido un buen filme. La escena puede reconocerse como un acto de autoconciencia y reflexividad, sobre la película contemplada. Según el texto de Pardo García (2015) ya nombrado, este momento indicaría una auténtica metadiégesis, ya que todo ocurre en la misma historia del relato.

Posteriormente, las escenas de cine *en* el cine se suceden para mostrar cómo, por contraste, Peppy Miller triunfa y pasa a ser famosa mientras el declive de G. Valentin va en aumento. Él se convierte en espectador de las películas de ella, sonoras, musicales y de final feliz, como lo exigía el protocolo de aquella etapa.

Es preciso señalar cómo el director selecciona, para todas estas secuencias, los finales de las películas. Desde el recurso técnico del principio, cuando el protagonista contempla las letras *The end* al revés porque está detrás de la pantalla, hasta todas las demás que se han ido nombrando, siempre refiere la escena final, con el *The end* incluido para indicar que cuando se trata de dar gusto al público, el contenido del final del filme es esencial.

En consonancia con la clasificación de Pérez Bowie, se resumen aquí las escenas que conducen a pensar en la intertextualidad en *The Artist*, lo que él llama el cine *sobre* el cine. En esta película son abundantes las alusiones al propio cine, las productoras, los platós, los figurantes que pertenecen en su mayoría al oficio del cine: cámaras, técnicos, actores y actrices. No es factible detenerse en cada caso, pero, sí cabe destacar por su interés los préstamos, algunos reconocidos por el mismo

Hazanivicius⁵, y otros es posible rastrearlos en la propia historia del cine mudo. El director nombra las películas con influencias del expresionismo alemán de Fritz Lang y *L' Aurore* (1927) y *City Girl*, Munreau, (1930), *Our Daily Bread*, King Vidor (1934), y las comedias de Lubitsz. Sin embargo de estas películas es posible que eligiera recursos técnicos determinados más que temáticos ya que ninguna de ellas remite al argumento de *The Artist*. .



Seventh Heaven (1927).

Sin embargo, algunos préstamos, que fueron enseñada reconocidos. Por ejemplo una escena romántica perteneciente a la película *Seventh Heaven* (*Séptimo Cielo* Franz Borzage 1927), interpretada por la “pareja ideal del cine mudo, que obtiene un desorbitado éxito po-

⁵ Disponible en www.allocine.fr/film/fichefilm-183070/secrets-tournage/

pular” según Gubern (1989), Janet Gaynor y Charles Farrell, ganadora de cinco oscars en 1928. La actriz-protagonista se abraza, en un gesto de amor, a los brazos de la vieja chaqueta de su amado.

En el caso de la película *The Artist* es Berenice Bajo, la actriz que interpreta a Peppy Miller, quien introduce su brazo en el de la chaqueta del frac de Dujardin que interpreta a G.Valentine, y de una forma más sensual que en 1927, simula un abrazo de éste.



The Artist (2011).

La intertextualidad es manifiesta y en ambos casos los planos están acompañados narrativamente por una melódica música evocadora.

También cuando G.Valentine, ya exhausto y deprimido, visualiza su colección privada de películas, se destaca otro caso más de cine *en* el cine. La supuesta película que se proyecta es la de *The Mark of Zorro*, dirigida por Fred Niblo en 1920, interpretada por el famoso actor de la época Douglas Fairbanks. Es una secuencia expre-

samente filmada para *The Artist*, pero con una evidente intención de sugerir la de Niblo.



The Artist (2011).



The mask of Zorro (1920).

En esta breve escena que contempla el desorientado Valentin; la figura del Zorro está imitada a la perfección, en la ambientación, el modo de vestir, la carcajada y la rapidez de movimientos. Rescata, esta vez trasluciendo una clara intertextualidad, las películas de aventuras que interpretó este insigne actor para el cine mudo.

Por último, en el tercer grupo a las que Pérez Bowie hace referencia están las que denomina del cine *desde* el cine, indicando con ello, las secuencias que son reflexivas, es decir la puesta en escena sobre la propia narración fílmica.

De nuevo aparece el debate del cine mudo contra el sonoro, dominando temáticamente la mayor parte de las escenas que se podrían designar como autorreflexivas en *The Artist*. Dejando atrás la conversación que tienen Ziner y Valentine en su despacho sobre la conveniencia de dedicarse al nuevo cine porque el público nunca se equivoca. Es factible afirmar que Valentine representa al cine mudo y Peppy Miller al cine sonoro; esto se pone especialmente de relieve cuando ambos hacen declaraciones a los periódicos, *“la gente está cansada de viejos actores vocalizando a la cámara”*... *“Afuera lo viejo que venga lo joven, hagan espacio a los jóvenes”* dice Peppy Miller en una entrevista interesante desde el punto de vista intermedial, pues se visualizan las grabadoras y los micrófonos de prensa de época.

G. Valentine se enfrenta a la prensa solo, sin la promoción publicitaria que está ayudando a Peppy Miller y que también está reflejada en el filme, defendiendo el arte del cine mudo: *“No soy un títere, soy un artista”*, *“las cosas habladas no son serias”*. En un principio, muchos actores reaccionaron así, entre ellos Ch. Chaplin. *“No fue profeta al augurar al sonido tres años de vida, pero se entiende su temor a que estuvieran «arruinando la belleza del silencio», y probó su punto de vista con dos obras maestras de la pantomima, Luces de la ciudad (1931) y Tiempos modernos (Mo-*

dern Times, 1936), realizadas cuando la implantación del sonoro era la realidad dominante” (Aresté, 2012. Pág. 1). .

En la escena que con más nitidez se refleja la realidad del cine *sobre* el cine es en la filmación de *Tears of love*, como se ha encargado de enunciar la prensa en la película: “*G. Valentine, cuando un actor se convierte en un hombre detrás del filme*”. Mediante una serie de planos yuxtapuestos, y acompañado por la banda sonora, se narra a buen ritmo, la filmación de la película en la que Valentine se juega su fortuna, aparece la escritura del guion, la claqueta, el cartel promocional, su silla de director y el megáfono, el equipo completo, y a él haciendo todos los papeles a la vez, actor, director y productor firmando su talonario de cheques.

El final feliz incluye también una escena de cine *dentro* del cine. En este caso en foma de espectáculo musical que se transpone imperceptiblemente del despacho del productor al plató. Se ha llegado a una especie de pacto verosímil, ya que no sería aceptable que Valentine se incorporara al inexorable mundo del cine sonoro; así que la solución es el baile de la pareja reconciliada.

5. CONCLUSIONES

The Artist rinde homenaje a la etapa dorada del cine mudo de Hollywood, especialmente, la de los años transcurridos entre 1918-1928. Lleva a cabo, ese particular tributo, mediante el recurso a técnicas, bien seleccionadas, de esa época. El blanco y negro, la falta de sonido ambiente, la inclusión de textos intercalados en inglés, la mímica de los actores, la música -también de ese tiempo- las técnicas narrativas de la cámara (miradas a cámara, transiciones de fundido en negro con sus variaciones) etc. Además de los recursos técnicos y narrativos, artísticamente logra también rescatar el ambiente socio-cultural de ese periodo, la interpretación de los actores, la temática, la ambientación de los

escenarios. Constituye una magnífica reconstrucción que no se limita a describir, porque *The Artist* tiene su personalidad artística propia.

La reflexividad que conlleva el cine dentro del cine se plasma en multitud de ocasiones, explícita e implícitamente. Algunas de las alusiones explícitas se han nombrado en este trabajo (*Seventh Heaven* 1927, *The Mark of Zorro* 1920). Las implícitas están presentes en la configuración de la historia al estilo de una película de cine mudo, especialmente el melodrama y la comedia. También en el tema: el ascenso del sonoro con la decadencia del mudo, reflejado a través de una pareja de actores en la que se percibe el declive de uno, el drama personal que supuso esa situación en algunos personajes del *Star System*; y el ascenso vertiginoso de otro. Como elemento ejecutor, subyace la poderosa industria del cine al servicio del gusto del público.

Es también una película de un *mise in abyme* permanente. El cine *dentro, sobre y desde* el cine conduce a una consistente reflexividad sobre este medio, cuyo análisis excede el volumen de este artículo. Y sin embargo, merece sobradamente figurar en las páginas de este libro.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Aresté, J. M^a. (2012). El cine mudo sigue hablando. A propósito de “The Artist” y “La invención de Hugo”. *Arte Cine Nueva Revista*, 138.
- Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología y estética*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Fernández Díez, F. & Martínez Abadía, J. (1999). *Manual Básico de Lenguaje y Narrativa Audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- González, P. (2006). *El cinema mut.* Barcelona: UOC.
- Gubern, R. (1969). *Historia del cine*. Madrid: Anagrama.
- Jost, F. (1995). *El relato fílmico*. Barcelona: Paidós.

- Neira Piñeiro, M^a R. (2003). *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid: Arco Libros.
- Pérez Bowie, J. A. (2005). El cine en, desde y sobre el cine metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla. *Antrophos*, 208, 122-139.
- Pérez Bowie, J. A. & Pardo García, P. J. (2015). *Transescrituras audiovisuales*. Madrid: Sial Pigmalion.
- Quintana, A. (2012) *Formatos de TV*. Disponible en www.ciencia-ficcion.com/limites/lm0472.htm.
- Zunzunegui Díez, S. (2007) *Acerca del Análisis Fílmico: el estado de las cosas*. Revista científica de Comunicación y Educación. *Comunicar*, 29. Disponible en <http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/1345>.