

VINCENT VAN GOGH Y EL CINE

Moisés BAZÁN DE HUERTA

Desde su nacimiento, la relación del cine con las artes plásticas se ha manifestado en los más variados aspectos. De la influencia pictórica en el cromatismo y la configuración espacial del plano (encuadre, composición, perspectiva, profundidad), al diverso tratamiento del tiempo y los mecanismos narrativos en ambos campos; además de las búsquedas experimentales de las vanguardias y sus interferencias, el documental sobre arte como género, o la tradición artística como apoyo para la recreación histórica o religiosa. También la propia pintura ha sido tratada temáticamente o como punto de partida para la reflexión sobre el proceso creativo¹.

Pero en el amplio abanico de posibilidades de esta relación, las biografías cinematográficas sobre artistas han sido uno de los exponentes más fructíferos, hasta el punto de constituir casi un género propio. Dejando aparte músicos, cantantes, literatos, actores, y ciñéndonos al campo de las artes plásticas, la nómina de biografiados resulta considerable: Andrei Rublev, Leonardo, Miguel Ángel, El Greco, Caravaggio, Rembrandt, Velázquez, Utamaro, Fragonard, Goya, Gericault, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Camille Claudel, Rodin, Gaudí, Pirosmanni, Munch, Carrington, Modigliani, Gaudier-Brzeska, Picasso, Dalí, Goitia, Diego Rivera, Frida Kahlo, Jean Michel Basquiat, Andy Warhol o Francis Bacon, entre otros, han sido objeto de recreaciones fílmicas, aunque bastante desiguales en su calidad y planteamiento.

En esta relación, como vemos, predominan las trayectorias geniales, azarosas, apasionadas y con frecuencia trágicas, es decir, las susceptibles de un desarrollo dramático que capte la atención y el interés del público. Y en este sentido, la vida y

¹ Sobre esta fecunda relación, ver, entre otros: LEMAITRE, Henri: *Beaux-Arts et Cinéma*. Paris, Éditions du Cerf, 1956. BONITZER, Pascal: *Décadrages. Cinéma et Peinture*. Paris, L'Étoile, 1985. VV. AA.: *La plástica en el cine*. Valencia, Universitat, 1988. GRIGNAFFINI, Giovanna y otros: «Visioni di superficie. Cinema e pittura», en *Cinema & Cinema*, nº 54-55, enero-agosto 1989. VV. AA.: *Peinture-Cinéma-Peinture*. Paris, Hazan, 1989. BELLOUR, Raymond y otros: *Cinéma et peinture. Approches*. Paris, Presses Universitaires de France, 1990. COSTA, Antonio: *Cinema e pittura*. Torino, Loescher, 1991. VV. AA.: *Las vanguardias artísticas en el cine español*. San Sebastián, Actas del III Congreso de la AEHC, 1991. ORTIZ, Aurea y PIQUERAS, María Jesús: *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona, Paidós, 1995. AUMONT, Jacques: *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona, Paidós, 1997 (1989).

la obra del pintor holandés Vincent Van Gogh (1853-1890) reunía todos los ingredientes para generar con el tiempo un gran número de películas.

Para explicar este hecho hay que valorar los diversos alicientes que confluyen en su perfil: por una parte, la genialidad de su obra pictórica, incomprendida en su momento, pero capaz en este siglo de conectar con el gran público al haber sido mayoritariamente asimilada; también la aureola de pintor maldito, por la dureza de su trayectoria vital y los episodios derivados de su desequilibrio psíquico, culminados con una trágica muerte; y además la posibilidad de contar con un valioso y detallado testimonio autobiográfico en las continuas cartas remitidas a su hermano Théo. A ello habrá que sumar con el tiempo la proyección pública derivada de los desorbitados precios alcanzados por sus cuadros en las subastas, y la conmemoración en 1990 del centenario de su muerte, oportunidad que favoreció el rodaje de varias películas y documentales².

El conjunto configura un mosaico heterogéneo e irregular, pero interesante por lo complementario de las visiones. Valoraremos así en este trabajo las peculiaridades de cada film, los diferentes recursos narrativos, el tratamiento que se hace del artista, las licencias en la dramatización, o el protagonismo dado a los aspectos técnicos y plásticos. Nuestra perspectiva, vinculada a la Historia del Arte, aflorará inevitablemente en los criterios seguidos para esta revisión. Un primer bloque recoge las películas dramatizadas o de ficción, mientras en un segundo apartado atenderemos a los documentales, aunque las fronteras a veces resulten imprecisas.

De todas formas, antes de entrar en ello, hemos de citar diversos proyectos que no llegaron a culminarse, pues la idea de hacer una película sobre la vida del pintor holandés latía desde hacía tiempo en los estudios de Hollywood. En 1945 la Warner Bros. a punto está de llevarla a cabo, y selecciona a Paul Muni y John Garfield para encarnar a los protagonistas, aunque luego la abandona. En 1946 el productor Arthur Freed encarga escribir un guión al novelista Irving Stone, pero a comienzos de los años cincuenta se lo pasa al productor y realizador Richard Brooks, quien tampoco lo utilizó; los datos recogidos sirvieron a Stone para escribir la novela *Lust for Life*, que finalmente será el origen de la película de Minnelli que pronto comentaremos³.

Tampoco la trayectoria de Van Gogh pasó desapercibida en el ámbito europeo. Alain Resnais rodó un interesante corto en 1948, pero junto a él hay que consignar un proyecto largamente acariciado por Jean Renoir, con Van Heflin como intérprete, que fue anunciado en 1953, coincidiendo con el centenario del nacimiento del artista, pero que no pudo culminar; y otro, también frustrado, de Cesare Zavattini, para el cual realizó un viaje por Francia y Holanda con el productor Paul Graetz, haciendo entrevistas y recuperando los lugares en que Van Gogh vivió, y del que

² Sobre la proyección pública y el reconocimiento de Van Gogh, ver HEINRICH, Nathalie: *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris, Les Editions de Minuit, 1991.

³ TORRES, Augusto M.: *Vincente Minnelli*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 250.

dejó testimonio en un sugerente *diario* publicado en las revistas *Cinema Nuovo* y *Cahiers du Cinéma*⁴.

La primera biografía dramatizada de Van Gogh es *El loco del pelo rojo*⁵, singular título dado en España a *Lust for life*, que Vincente Minnelli dirigió en 1956 a partir de un guión de Norman Corwin basado en la novela de Irving Stone. Cineasta de éxito en sus películas para la *Metro*, y gran amante de la pintura, Minnelli asume con esta producción de John Houseman un atractivo reto personal, resuelto con apasionamiento y eficacia.

El argumento recoge las principales incidencias de la vida del pintor, en fases cronológicas bien delimitadas y llenas de intensidad. No rehuye, más bien recrea, al Van Gogh desarraigado y marginado por todos y en todo lugar, que quiere aprender y superarse, mejorar su posición y vender su obra, pero se ve abocado continuamente a la incomprensión y la marginalidad⁶.

La historia se inicia en 1878, y renuncia por tanto a episodios de la juventud del artista. Desde ese momento muestra sucesivamente su vocación religiosa y el contacto con la miseria en Bélgica; el rechazo amoroso de su prima y el enfrentamiento con su padre; la relación con una prostituta en La Haya y el poco edificante aprendizaje con el pintor Anton Mauve; el descubrimiento del Impresionismo y las nuevas corrientes artísticas en París; la apasionada simbiosis con el paisaje y el sol de Arles; la llegada de Gauguin y su difícil convivencia, que acabará con la automutilación de Vincent; el asilo voluntario en Saint-Rémy; la breve estancia con su hermano en París; y la última y febril etapa en Auvers bajo la atención del Dr. Gachet, hasta desencadenarse la crisis final.

Sobre el guión original, director y productor fueron introduciendo modificaciones derivadas del contacto con los lugares de filmación y los nuevos aportes documentales obtenidos. Se rodó en localizaciones reales aún conservadas entonces, que aportan un tono documental muy logrado, aunque se incluyen también numerosas reconstrucciones de estudio y algunas licencias⁷.

La película discurre a buen ritmo, con escenas memorables y una gran labor de los protagonistas. Kirk Douglas convence con su intensa y atormentada interpreta-

⁴ ZAVATTINI, Cesare: «Rencontre avec Van Gogh», en *Cahiers du Cinéma*, nº 29, noviembre 1953.

⁵ Este apodo, «*le fou roux*», era utilizado peyorativamente por el grupo de habitantes de Arles que solicitan al alcalde que Vincent vuelva a ser recluso temporalmente en el hospital tras el incidente en la *Casa amarilla*.

⁶ Esta visión es resaltada por GARCÍA BRUSCO, Carlos: «El loco del pelo rojo, de Vincent Minnelli», en *Dirigido por...*, nº 142, diciembre 1986, pp. 6-8. Ver también OLIVER, Jos: «El loco de pelo rojo», en *Film Ideal*, nº 205-207, 1969, p. 215; y ALION, Yves: «La vie passionnée de Vincent Van Gogh», en *Revue du Cinéma*, nº 437, abril 1988.

⁷ Por citar ejemplos en uno y otro sentido, las escenas del asilo de Saint-Rémy están rodadas en el emplazamiento original, mientras que la llegada a Arles, que en realidad se produjo en invierno, se muestra en la película como un refulgente e inesperado estallido de luz y color primaveral. La elección del cuadro *Campo de trigo con cuervos* como la última obra realizada por el artista funciona bien como elemento escenográfico (por su formato apaisado, muy oportuno para el cinemascopo) y dramático, pero es una licencia que no responde a la realidad.

ción, prestando para mucho tiempo su rostro al personaje. Se documentó ampliamente para el papel e incluso tomó lecciones para que en algunas escenas pudiera filmársele pintando de forma convincente⁸. Anthony Quinn encarna a un Gauguin lleno de contrastes, jactancioso y pendenciero a la par que metódico en sus hábitos y su trabajo pictórico. La oposición de caracteres personales y estéticos y la imposible convivencia culminarán con la efectista escena del corte en la oreja, subrayada por la música de Miklos Rozsa. La presencia de Théo es relevante en los momentos de mayor dificultad, otorgándosele siempre un papel comprensivo y protector.

Los aspectos biográficos y artísticos en la película son inseparables. Aporta información sobre el proceso de aprendizaje de Van Gogh en solitario, incidiendo en sus esfuerzos por dominar la técnica y expresar lo que los temas le inspiran. Se apuntan también sus contactos con la vanguardia parisina: Pissarro, Émile Bernard y una frustrada aproximación al divisionismo de Seurat, aunque no aparece Toulouse-Lautrec, quien le retratará en un impresionante dibujo; la acción se centra pronto en el encuentro con Gauguin, que justificará la relación posterior entre ambos. Desde entonces el camino discurre por el autodidactismo, y el periodo de Arles le permite descubrir su propio estilo, afianzado cada vez con mayor seguridad hasta culminar en las personales creaciones de su etapa final. Las discusiones sobre arte entre Van Gogh y Gauguin responden a una cierta voluntad didáctica, que une información con tensión dramática.

Minnelli utiliza toda una batería de recursos, combinados o alternados, para aproximarse a la obra del artista. Singular importancia tienen los comentarios en off del protagonista —inspirados en sus cartas a Théo—, que subrayan o describen bastantes escenas, favoreciendo la identificación con el personaje. En ocasiones, mientras oímos el texto de una carta, Douglas escenifica su contenido, duplicando así la información que se ofrece al espectador aunque sin una excesiva redundancia.

La obra plástica de Van Gogh tiene una presencia continuada en la película, de nuevo en conexión con el talante didáctico antes citado. Su aparición se diversifica en múltiples fórmulas que actúan a diferentes niveles.

Por una parte se reproducen los cuadros originales, que fueron rodados en numerosas galerías, colecciones y museos (identificados en los títulos de crédito) para intercalarlos en la película de forma eficaz. Estas obras, según su formato, se muestran recortándose ante un fondo negro u ocupando toda la pantalla, como si las observáramos en un museo. El repertorio es muy amplio y está bien escogido, pues actúa como reflejo de las inquietudes del artista en cada período, a la par que muestra su evolución plástica. Una composición en mosaico, formada por un amplio número de cuadros, cierra además la película dando pie a los créditos finales.

Otra opción, convertida en necesidad, era que los dibujos y cuadros debían integrarse continuamente en la acción dramática y la puesta en escena, y se deseaba

⁸ De todas formas un buen número de las pinturas que aparecen en curso de ejecución fueron realizadas por Robert Parker, profesor del Instituto de Arte de Chicago, bajo el asesoramiento del historiador del arte John Rewald, aunque sólo a este último se le incluya en los créditos. Cit. por WALKER, John A.: *Art & Artists on screen*. Manchester University Press, 1993, pp. 43-44.

para ello que fueran muy fieles a los originales. Este aspecto se cuidó especialmente, hasta el punto que fue una de las premisas impuestas por John Houseman para asumir la producción y evitar así los fallos de otras películas de Hollywood sobre vidas de pintores. El sistema fue fotografiar los cuadros originales en placas de gran tamaño, de 8 x 10 pulgadas, y proyectarlos por debajo de unas mesas especiales del departamento de efectos con un tablero traslúcido. De esta forma, personal especializado pudo copiarlos, pincelada a pincelada, con gran minuciosidad y perfectos resultados⁹.

Los *cuadros vivientes* (*tableaux vivants*), recreación de personajes y decorados directamente inspirados por las obras pintadas, ofrecen un último atractivo para el historiador y el público formado. Tienen en el teatro y el cine una amplia tradición, pero a diferencia de otros ejemplos, Minnelli no congela la imagen para imitar el efecto pictórico; los actores que configuran *Los comedores de patatas* deambulan por la pantalla ante la presencia del pintor; de nuevo en *La habitación de Arles y Café nocturno*, Van Gogh forma parte de la propia escena; y en *El Puente de L'anglais* o el *Retrato del Dr. Gachet*, la cámara retrocede en un lento *travelling* para mostrar en el mismo plano el modelo real y el artista pintando el cuadro. De esta manera, al tiempo que se refuerza la omnipresencia de Vincent, la acción se integra en la película de forma natural y sin alterar o forzar su ritmo¹⁰.

Todo ello completa los alicientes de una película que, utilizando los parámetros del cine de Hollywood, contribuyó a difundir popularmente la vida y obra del pintor y se ha convertido en referencia inexcusable al tratar el género biográfico.

Muy diferente resulta *Vida y muerte de Vincent Van Gogh*, rodada en 1987 por el director australiano Paul Cox. Es un proyecto singular, que responde a la personal filmografía de Cox, quien con *El hombre de las flores* (coproducción australiano-británica de 1983), había mostrado ya su interés por el mundo de las artes desde una óptica original y esteticista.

Situada en algunos momentos en la frontera del documental, es sin embargo una obra de autor, concebida para su exhibición cinematográfica. Es una película atípica, sin diálogos ni desarrollo dramático; prácticamente tampoco hay actores, salvo en la recreación visual de algunos personajes y ambientes inspirados por cuadros del pintor. Esta arriesgada apuesta combina imágenes, música y narración, dejando que sea el propio Vincent quien conduzca el relato con sus palabras. La locución en off corre a cargo del actor John Hurt, quien ayuda a mantener el interés desplegando una extensa gama de matices e inflexiones. No es una película de visión fácil, pero en contrapartida destaca como ninguna otra los hermosos textos procedentes de la correspondencia del artista, aunando datos sobre su andadura vital, emo-

⁹ TORRES, Augusto M.: *Vincente Minnelli*. Ob. cit., p. 252.

¹⁰ Otros cuadros reproducidos o sugeridos en la película, son: *Tejedor al telar* (Nuenen, 1884); *El cartero Joseph Roulin* (Arles, 1888); *Noche estrellada sobre el Ródano* (Arles, 1888); *Dormitorio del hospital de Arles* (Arles, 1889); *Trigal con segador* (Saint-Rémy, 1889), aparte de numerosas imágenes de campesinos y paisajes en Nuenen, Arles, Saint-Rémy y Auvers, que recrean los vistos por Van Gogh.

tivas descripciones y los más íntimos sentimientos. Con la única licencia de un imposible texto autobiográfico de presentación en el que Vincent resume lacónicamente su historia¹¹, el relato se ciñe a las cartas del pintor a su hermano Théo y una dirigida a Gauguin en la que le ofrece compartir su residencia en Arles.

Música de Vivaldi y Rossini, junto a temas adicionales, acompaña los diversos pasajes, subrayando el texto o como fondo para los cuadros, paisajes y ambientes. Las imágenes están rodadas en Australia y Europa con dos equipos diferentes, en el segundo caso buscando localizaciones reales o próximas a la trayectoria vital de Van Gogh. Predominan los paisajes abiertos, con panorámicas de árboles, cielos y campos al sol, pero también vistas urbanas con personajes de la época y algunos cuadros vivientes, en parte coincidentes con los de Minnelli (*Los comedores de patatas*, *La habitación de Arles*, *Café nocturno, interior*), y acompañados por la minuciosa descripción del pintor. Uno de los procedimientos más usuales consiste en recrear primero algunos cuadros con imágenes reales para mostrar finalmente en pantalla la obra original, facilitando la identificación del motivo por el espectador.

Lo más significativo es que la presencia de Van Gogh es anicónica, al menos en cuanto a la encarnación por un actor se refiere; sólo aparece representado por sus autorretratos pictóricos, que se suceden en cada contexto, al igual que sus pinturas, muy numerosas, ilustrando los textos en alternancia con las imágenes filmadas.

Numerosos cambios de ritmo dan variedad a la película, en un auténtico ejercicio de montaje, aunque el discurso es cronológicamente lineal; los sucesivos desplazamientos se sugieren con un trayecto en tren, escoltado por vertiginosos barridos, fundidos a negro o el inicio de una carta cuyo contenido revela cada nuevo enlace. El metraje responde proporcionalmente al tiempo real transcurrido, y así períodos especialmente intensos en la vida del artista, como los dos últimos meses en Auvers, parecen transcurrir con cierta rapidez y precipitar el desenlace. El suicidio se rueda de forma inteligente, en un plano subjetivo y tambaleante que hace innecesario mostrar al personaje, mientras oímos el texto de la última carta escrita por Vincent y que no llegó a enviar a su hermano¹². La película culmina con el hermoso duelo final en su habitación de la pensión Ravoux, repleta de sus últimas pinturas y con el ataúd cubierto por girasoles.

La siguiente referencia apenas llega a los diez minutos pero, como la película de Cox, se revela original y llena de alicientes. Nos referimos al episodio *Los cuervos*, quinto de los ocho fragmentos que conforman *Los sueños de Akira Kurosawa*, una coproducción japonesa y norteamericana que el octogenario director llevó

¹¹ «Me llamo Vincent Van Gogh. Nací el 30 de marzo de 1853 en Groot Zundert, Holanda. Tras fracasar como predicador me dediqué a la pintura y el dibujo. Mi carrera artística se prolongó durante una década. Théo, mi hermano menor, me mantuvo toda mi vida. Sin él no hubiera sobrevivido. Théo murió seis meses después de mi suicidio. Yo tenía 37 años. A lo largo de mi vida sólo vendimos un cuadro».

¹² Es la carta 652, que Vincent guardaba en el bolsillo de su chaqueta el día del suicidio. Ver VAN GOGH, Vincent: *Cartas a Théo*. Barcelona, Barral-Labor, 1982, pp. 365-367; y WALTHER, Ingo F. y METZGER, Rainer: *Van Gogh. La obra completa. Pintura. II*. Köln, Taschen, 1996, p. 672.

a cabo en 1990. Es el capítulo más audaz e innovador, por la complejidad de su construcción narrativa y las aportaciones técnicas de la *Industrial Light & Magic*¹³.

Un joven pintor japonés, trasunto del propio Kurosawa, observa diversos cuadros de Van Gogh en un museo o galería, hasta que al situarse frente al *Puente de L'anglais con lavanderas* (pintado en Arles en marzo-abril de 1888), penetra en el mismo y accede al paisaje real representado en la pintura. Este segundo nivel sorprende por la manipulación a que se somete la naturaleza, ya que el puente, las casas, un carro e incluso la vegetación presentan retoques cromáticos para reproducir los colores de Van Gogh, haciendo evidente cómo el artista transformaba el paisaje natural con su paleta.

El joven pregunta a las lavanderas por el artista y le indican dónde localizarle, comentando que acaba de salir del manicomio. Lo encuentra pintando en un trigal, con su típico sombrero de paja y una venda en la cabeza. El personaje, un casi irrecognocible Martin Scorsese, algo fornido para la iconografía habitual, aparece caracterizado hasta rozar la caricatura, intensamente pelirrojo y con manchas de color en el rostro, acorde con la estética adoptada en esta parte del episodio.

Desconciertan las licencias espacio-temporales que se toma Kurosawa al unir estos datos, pues el puente fue pintado meses antes de la mutilación del artista en diciembre de 1888; además el pintor confiesa al joven japonés que se cortó la oreja *el día anterior*, hecho que supone omitir su ingreso real en el hospital de Arles tras el incidente, y que incluso es contradictorio con el comentario inicial de las mujeres.

Todo ello evidencia que a Kurosawa no le preocupa la verosimilitud histórica o cronológica del relato. El cuadro que desencadena la secuencia no marca necesariamente la fecha de la acción, es sólo un artificio que permite introducirnos en el mundo de Van Gogh. Y parece que todo puede suceder una vez dentro; por ejemplo, la sorprendente afirmación del artista para justificar su vendaje, diciendo que el día anterior terminando un autorretrato se cortó la oreja y la tiró *porque no le salía bien*. Aun así, en la conversación también surgirán reflexiones congruentes, sobre el sol, la luz y la interiorización del paisaje, que dan sentido a la actitud vital del pintor.

Pero todavía encontramos una tercera opción visual, auxiliada por medios electrónicos. Tras separarse Van Gogh de su interlocutor, alejándose («*El sol me obliga a pintar. No puedo perder el tiempo hablando con usted...*»), el joven en su busca comienza a moverse literalmente por los paisajes de sus cuadros, camina por senderos rodeados de árboles empastados con gruesas pinceladas al óleo. La iluminación y las texturas producen un efecto de relieve y tridimensionalidad muy eficaz, ayudado por el cambio de escala y la proyección de la sombra del personaje. Algunos motivos fueron trazados por el propio Kurosawa a partir de los originales del holandés, rememorando así su afición juvenil por la pintura. Los cuadros escogidos

¹³ Ver HEREDERO, Carlos F.: «Los sueños de Akira Kurosawa. La elocuencia del testamento», en *Dirigido por...*, n° 180, mayo 1990, pp. 62-67; CADOU, Catherine y TASONI, Aldo: «Akira Kurosawa. Los ocho sueños de un samurai. Entrevista», en *Dirigido por...*, n° 181, junio 1990, pp. 14-17; y VIDAL ESTÉVEZ, Manuel: *Akira Kurosawa*. Madrid, Cátedra, 1992.

para este periplo pertenecen indistintamente a los periodos de Arles, Saint-Rémy y Auvers, actuando el director con entera libertad al combinarlos y con la peculiaridad de eliminar en ellos las figuras humanas¹⁴.

Tras este recorrido se vuelve al segundo nivel visual, trastocando de nuevo las coordenadas espacio-temporales, ya que se nos presenta el paisaje de *Campo de trigo con cuervos*, pintado en Auvers-sur-Oise en julio de 1890. Van Gogh desaparece en el horizonte, mientras los cuervos vuelan en transparencia. Por último, la cámara pasa a filmar el cuadro real para retroceder en un lento *travelling* y devolvernos así al primer escenario, el museo, con un joven kurosawa que ante el cuadro, en actitud de admiración y respeto, se quita el sombrero. Aunque el regreso se hace a través de una obra diferente a la inicial, se completa con ello un recorrido de ida y vuelta, que ilustra de forma experimental e imaginativa el universo del pintor.

Coincidiendo con el centenario de la muerte de Van Gogh, una coproducción entre Francia, Holanda, Inglaterra, Alemania e Italia propicia que Robert Altman realice en 1990 *Vincent y Théo*, con guión de Julian Mitchell. Originalmente se concibe como un producto para televisión, con una duración de cuatro horas, que fue exhibido cinematográficamente en esta versión de 130 minutos. La oportunidad permite que la película se abra con imágenes reales de la millonaria subasta de *Los girasoles*, en oposición irónica a la extrema pobreza de Vincent en Bélgica, premonitoria de su devenir posterior.

La principal novedad de la película reside en desbancar a Vincent como único centro de atención para compartir protagonismo con su hermano. Su principal acierto, aparte del original planteamiento, es la elección de actores, pues Tim Roth y Paul Rhys logran una interpretación espléndida, haciendo próximos y creíbles a sus personajes. La citada equiparación se refleja en el montaje en paralelo, que muestra alternativamente la trayectoria vital de ambos y además explota dramáticamente sus encuentros, cargados de energía y tensión.

Tim Roth encarna al Van Gogh más real visto en la pantalla. Su físico lo describe delgado, con problemas dentales, mirada inquieta, descuidado, desaliñado y sucio, y un perfil psicológico temperamental e irascible, marcado por violentos arranques de ira. Vive obsesionado por su pintura y la necesidad de que sea aceptada, aunque sólo en tres o cuatro ocasiones se le ve realmente pintando. Protagoniza sin embargo toda una colección de momentos vibrantes y hallazgos de guión: su sensibilidad al dibujar a la modelo de la Academia cuando ha caído rendida por el cansancio, ante el asombro de Émile Bernard; la impresionante mutilación de la oreja, mucho más realista que en la obra de Minnelli; la soledad e impotencia de su reti-

¹⁴ Hemos podido identificar las obras pintadas por Van Gogh que se utilizan para inspirar la secuencia: *Calleja en Saintes-Maries* (Arles, junio de 1888); *Casas en Cordeville* (Auvers-sur-Oise, junio de 1890); *Camino con ciprés bajo el cielo estrellado* (Auvers-sur-Oise, mayo de 1890); *Jardín en flor con senda* (Arles, julio de 1888); *Camineros en Saint-Rémy* (Saint-Rémy, noviembre de 1889); *Paisaje con carro y tren* (Auvers-sur-Oise, junio de 1890); y *Trigal con cipreses* (Saint-Rémy, junio-septiembre de 1889). Ver la catalogación de WALTHER, Ingo F. y METZGER, Rainer: *Van Gogh... Ob. cit.*

ro en Saint-Rémy («*No puedo pintar, el cuadro me mira*»); o la dramática escena del suicidio, prolongada agónicamente al regresar al pueblo por su pie, como en realidad sucedió.

Sin embargo Théo es la revelación de la película. No es ya el mero receptor de la correspondencia de su hermano; cobra entidad propia, y aunque su vida sea menos apasionante que la de Vincent, permite descubrir aspectos menos trillados. Enfermo de sífilis, nervioso e inseguro en su vida personal, contrasta con Vincent en lo cuidado de su aspecto y su asumida integración en el mundo burgués. Pero su trayectoria tampoco es fácil y está marcada por cierta rebeldía, en su sincera apuesta como marchante por los nuevos pintores, empeño desmoralizante ante la incompreensión del público al que se dirige («*vendo muchos cuadros que no me gustan y pocos de los que me gustan mucho*»).

A pesar de las tensas discusiones, el papel protector de Théo se remarca sin ambages. Defiende el arte de Vincent, lo justifica, y sufre tanto como él por no poder dar salida a su obra. Esta relación de interdependencia tiene su culminación tras la muerte de Vincent (por cierto incorporando Altman un velatorio muy similar al de Cox). Théo no es capaz de superarla, cae enfermo y se hunde en la desesperación, falleciendo seis meses después. Un hermoso plano con las lápidas gemelas en el cementerio de Auvers pone fin a esta sincera y sugerente película, que renueva nuestra percepción del artista y su entorno.

En tono menor hay que recoger una producción canadiense de 1990 también vinculada al centenario: *Vincent y yo*, con guión y dirección de Michael Rubbo. Película honesta, dirigida a la televisión para un público infantil o juvenil, cuyas prioridades son el entretenimiento y la difusión de la figura del pintor. La protagonista es una niña de trece años obsesionada con la obra de Vincent y que se ve inmersa entre Montreal y Amsterdam en una trama de falsificaciones al hacerse pasar como original de Van Gogh un dibujo realizado por ella.

La película plantea algunas reflexiones sobre el valor de la creación personal. La chica domina la técnica, pero es incapaz de imaginar obras propias (en la Escuela de Artes intentará que se admita como suyo un lienzo en realidad copiado del aduanero Rousseau), y el dibujo en cuestión es para ella tan valioso por haber sido creado por sí misma, con el único ascendiente de su admirado Vincent.

Apuntes ligeros sobre el mercado de las falsificaciones artísticas aparecen también en la trama, pero serán la trayectoria y la obra del pintor holandés los alicientes más notables. Su atractivo reside en los flash-back que ilustran episodios del artista en Provenza: la llegada a Arles, los problemas iniciales con el viento, la incompreensión del pueblo y la peculiar forma de realizar sus cuadros nocturnos, iluminándose con velas sobre el sombrero. Y sobre ellos, un viaje en el tiempo, trasunto de la experiencia onírica de kurosawa, en el que la protagonista, con recursos de animación, sale de su cuerpo, vuela entre estrellas que se transforman en cuadros y aparece en Arles para conocer a Vincent, encarnado por el actor Tcheky Karyo. Conversan y pintan juntos a cielo abierto y en la habitación del artista («*la energía está en todas partes y gira como las olas*»), ella le vaticina su éxito futuro, y se des-

mitifica la imagen uraña e irascible del artista, presentándolo más próximo, amable y comprensivo, en consonancia con la orientación de la película expuesta inicialmente.

Van Gogh, escrita y dirigida por el francés Maurice Pialat, fue presentada en 1991 en el festival de Cannes con desigual acogida de público y crítica¹⁵. Su planteamiento sorprende, pues lejos de abordar una reconstrucción biográfica global, se centra únicamente en los dos últimos meses de la vida del artista, con la llegada a Auvers-sur-Oise bajo la supervisión del Doctor Gachet. Su trayectoria anterior se da por conocida, pero con esta opción el director hurta claves fundamentales para entender al personaje.

Como señala Thierry Jousse, *Van Gogh* no es una película sobre la pintura, sino un film estrictamente existencial. Pialat se acerca al personaje desde una visión interiorizada y desmitificadora. El cantante Jacques Dutronc interpreta a un Van Gogh introvertido y distante, parco en palabras, de mirada ausente y actitud apática y vulgar, sin duda novedoso por romper el estereotipo, pero nada acorde con la intensidad que revelan sus cartas y su producción pictórica real en este período. Es un Van Gogh desengañado, hundido y terminal, al que no parecen consolar las relaciones con las mujeres, que es una de las aportaciones del film. Si en la película de Robert Altman se insinuaba sin culminarse una posible relación con Marguerite, la hija del Doctor Gachet, aquí se hace explícita y centra gran parte del metraje, además de introducirse la aventura paralela con una prostituta.

Tampoco la pintura parece ocuparle ni satisfacerle, según la tesis de Pialat, y uno se pregunta entre tantos devaneos de dónde salieron las decenas de cuadros que de forma febril pintó Vincent en esas semanas y que fueron su auténtica válvula de escape.

Reconozcamos con todo que la pintura se hace presente en algún momento, comenzando por la presentación, en que la cámara sigue el recorrido de un pincel sobre un lienzo de intenso azul. Además, las dos o tres escenas en las que Van Gogh aparece pintando están resueltas con energía y se apunta algún aspecto técnico: el uso de la espátula, la técnica del junco afilado, la importancia del gesto, o el comentario del pintor holandés Anton Matthias Hirschig (también instalado en la pensión de Auvers, aunque no identificado en la película), criticando a Vincent que empastara las telas *a base de toques y toques hasta hacerlas irrespirables*.

De todas formas no parece suficiente para salvar una película demasiado lenta, sólo rota en su rígida linealidad por dos llamativas escenas de baile y una divertida parodia que Vincent y Théo hacen de Toulouse-Lautrec. El resto se prolonga en largos diálogos y planos, sin banda sonora que alivie el desarrollo, y unos apagados tonos azules y grises, que en su deseo de alejarse de la vitalista película de Minnelli y la mitificación del personaje, caen por defecto en una exagerada sobriedad.

¹⁵ Ver los diferentes planteamientos, entre otros, de: JOUSSE, Thierry: «Van Gogh de Maurice Pialat», en *Cahiers du Cinéma*, n° 445, junio 1991; MAGNY, Joël: «Le geste de Pialat», en *Cahiers du Cinéma*, n° 449, noviembre 1991; MONTERDE, José Enrique: «Cannes 91. Van Gogh de Maurice Pialat», en *Dirigido*, n° 192, junio 1991; CÉSAR, Samuel R.: «Van Gogh de Maurice Pialat», en *Dirigido*, n° 214, junio 1993.

En el extremo opuesto, la propuesta más reciente es el corto de ficción *Vincent 2. El Retorno*, del francés Xavier Cotton, cuyo título anuncia ya el tono paródico del film. Es un auténtico ejercicio de desmitificación, que recupera algunos de los tópicos habituales sobre el artista para actualizarlos con ironía y sentido del humor. Vincent reaparece caído del cielo en el Arles actual, y ha de volver a enfrentarse a la incredulidad y la incompreensión de una sociedad oportunista y manipuladora ante la que de nuevo se sentirá marginado. Todo ello con ingeniosas situaciones, entre las que destacan la utilización ahora del teléfono como vehículo de comunicación con su hermano, convertido en un rico marchante; conversar con un admirador japonés que sigue sus pasos, o el verse obligado a pintar dos murales en la habitación de un hotel hasta que Théo le envíe un billete para asistir a su última exposición antológica. Frescura, agudeza y humor que perdura hasta los créditos finales en los que se anuncia la secuela *Vincent 3, al fin papá*.

En un segundo apartado agrupamos los documentales realizados sobre la vida y la obra de Vincent Van Gogh. Constituyen un valioso complemento para conocer al artista, por su carácter didáctico, pero además son proyectos muy personalizados que aportan soluciones narrativas y visuales de interés.

El documental filmico sobre arte responde a unos planteamientos propios, y ha ido configurando un género de larga trayectoria y considerable prestigio¹⁶. Tiene que superar una serie de dificultades al enfrentarse a un medio (prioritariamente la pintura) regido por unos parámetros y pautas de observación diferentes¹⁷. El celuloide no siempre puede reproducir adecuadamente los colores y materiales de las obras plásticas; los formatos se uniformizan en la pantalla por su estructura rectangular y la falta de escala comparativa; el carácter centrífugo de la pantalla, como señala Bazin¹⁸, dificulta la simultaneidad de visión entre el todo y una parte de la obra; y la presentación de los cuadros fuera del museo desacraliza en cierto modo su contemplación. Junto a ello el realizador tiene que tomar continuas decisiones sobre la planificación, el montaje y los movimientos de cámara, ya que el tiempo, el ritmo y la forma de observación de las obras depende enteramente de su voluntad¹⁹. Cuenta eso sí con la posibilidad de acompañar o conducir la imagen con el texto y la música, y enriquecer el proceso con información adicional sobre la bio-

¹⁶ Los estudios sobre el género, que incluye igualmente las películas de ficción, se han ido afianzando sobre todo desde finales de los ochenta, con los certámenes internacionales celebrados en París. ROCCHETTI, Pasquale y MOLINARI, Cesare: *Le film sur l'art. Répertoire général international du film sur l'art 1953-1960*. Neri Pozza Editore, 1963. BRETEAU, Gisèle: *Abécédaire des films sur l'art moderne et contemporain 1905-1984*. París, Centre Georges Pompidou-Centre National des Arts Plastiques-Musée National d'Art Moderne, 1985. BRETEAU-SKIRA, Gisèle y VV. AA.: *Première Biennale Internationale du film sur l'art*. París, Centre Georges Pompidou, 1987. IDEM: *Deuxième Biennale...*, 1990.

¹⁷ Ver MEURICE, Jean-Michel: «Recherche d'identification du film sur l'art», en *Première Biennale... Ob. cit.*, pp. 40-42. PAÏNI, Dominique: «Le film sur l'art», en *Cahiers du Cinéma*, n° 411, septiembre 1988, pp. 13-14. Y diversos capítulos de AUMONT, Jacques: *Él ojo interminable. Ob. cit.*

¹⁸ BAZIN, André: *¿Qué es el cine?*. Madrid, Rialp, 1990. Ver capítulo «Pintura y Cine».

¹⁹ En este sentido conviene valorar el concepto *découpage*, ampliamente analizado por VILLAIN, Dominique: *El encuadre cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1997.

grafía y el entorno del artista. Ello implica complejas labores de sincronización, y también nuevas disyuntivas derivadas del nivel cultural elegido, pero los resultados pueden ser sugerentes y encarnar una forma distinta de apreciar el arte, en un campo muy abierto a la experimentación.

Son once los documentales localizados sobre el artista, pero las dificultades de difusión propias del género no nos han permitido acceder a todos ellos. No entramos así en el contenido de *Van Gogh, follia del sole* (Italia, 1952), *Vincent Van Gogh* (Holanda, 1953), *Van Gogh, Darkness into Light* (Estados Unidos, 1956), *Van Gogh* (Reino Unido, 1964) y *Vincent Van Gogh, la terre du Nord* (Francia, 1974-1975), aunque incluimos sus datos en las fichas técnicas finales²⁰.

Cronológicamente, abre la nómina el cortometraje *Van Gogh*, realizado en 1948 por Alain Resnais con guión del crítico Gaston Diehl y el pintor Robert Hessens. El documental definitivo en 35 mm. parte de una primera versión en 16 mm. filmada en una exposición del pintor en L'Orangerie, y complementada posteriormente por material fotográfico y diversos efectos de cámara y montaje. Inicia con ello una serie de cortos continuada en 1950 con trabajos sobre Gauguin y el Guernica²¹.

Su mayor obstáculo es la realización en blanco y negro, que obviamente impide la aproximación a la obra de Van Gogh en aquel elemento que mejor le caracteriza: el color. Resnais intenta suplirlo ofreciendo una nueva forma de mirar los cuadros, que rompe la objetividad del documental para dar una visión muy personalizada. En principio el guión traza una breve y lineal biografía del pintor, con los sucesivos momentos y tópicos que marcan su carrera. Pero sorprende la libertad en la selección de las obras, que no se adaptan a la fidelidad cronológica sino a la ilustración y enfatización del relato. Al respecto, comentaba Resnais: «Me interesaba la posibilidad de tratar la pintura como si fuera un espacio real y con personajes reales. Es por esa razón que no hay ninguna cronología, y por otra parte pienso ahora que para lograr verdaderamente el film, hubiera sido preciso hacerlo sin nombrar nunca a Van Gogh»²².

El montaje integra texto, música e imágenes, utilizando estas últimas como complemento narrativo: los viajes de Vincent se evidencian con el cuadro de sus zapatos, su autorretrato andando y paisajes que incluyen caminos. Son notables los cambios de ritmo y el amplio repertorio de movimientos de cámara: *travellings* laterales, verticales y frontales, zoom y los más diversos encuadres, encabalgamientos y desenfokes, relacionando libremente detalles y fragmentos.

En definitiva, son diversas las aportaciones de Resnais, y Jacques Aumont resume al menos tres operaciones de interés²³:

²⁰ Las referencias proceden de BRETEAU, Gisèle: *Abécédaire des films sur l'art ... Ob. cit.*

²¹ CASTRO, Antonio: «Alain Resnais», en *Dirigido por...*, nº 46, 1977, p. 46; ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús: *Ob. cit.*, pp. 136-137.

²² BRETEAU, Gisèle: «Entretien avec Alain Resnais» (Junio de 1983), en *Abécédaire ... Ob. cit.*, p. 21.

²³ AUMONT, Jacques: *Ob. cit.*, p. 80.

Una operación de *diegetización*, al tratar cada cuadro como un mundo ficcional, como una escena unitaria y, a la vez, descomponible. De esta forma, una misma obra puede aparecer en distintos momentos, ya sea completa o fragmentada. El cuadro *Los comedores de patatas*, por ejemplo, nunca se muestra entero, sino a partir de diversos planos sucesivos entendidos como pequeños episodios.

Una operación de *narración*, en la secuenciación de estos fragmentos o en el enlace entre dos o varios cuadros diferentes. Un movimiento de *travelling*, primero hacia delante y luego en retroceso, nos lleva así de la fachada de la casa amarilla en Arles al célebre interior de la habitación del pintor, como si hubiéramos atravesado el marco de una ventana. Un montaje similar se repite con los dos cuadros del *Café de noche*.

Una operación, finalmente, de *psicologización*, que enlaza la personalidad y el estado mental del pintor con el resultado plasmado en sus obras. Aquí los efectos son diversos: Resnais alterna en un rápido campo-contracampo cuadros y autorretratos, de manera que los primeros planos del rostro y los ojos evidencian la mirada del artista y transmiten al espectador una tensión emocional. Se alude a la mutilación de la oreja desvaneciéndose rápidamente el cuadro de la habitación hacia un fondo negro. O un cuadro desfila repetida y aceleradamente para sugerir la agitación en la mente del pintor.

La citada falta de acceso a los documentales realizados entre los cincuenta y los setenta, nos obliga a dar un salto temporal hasta los años próximos a la conmemoración del centenario de la muerte del pintor. El francés André S. Labarthe es el autor de *Van Gogh à Paris / Repérages*. Surge por iniciativa del Musée d'Orsay en colaboración con la televisión francesa, y pese a emitirse en un tardío horario nocturno, su proyección en 1988 generó una amplia respuesta en círculos culturales, que tuvo su manifestación más significativa en las encontradas críticas de los diarios *Le Figaro* y *Libération*. El debate surgía por la definición de los límites entre el documental y la obra de autor, dado lo personal de la propuesta de Labarthe. El realizador partía de la exposición organizada por el museo sobre el período parisino de Van Gogh, pero iba más allá al confrontar al pintor con el París contemporáneo, un siglo después de los acontecimientos iniciales. Utiliza para ello sonidos e imágenes de hoy: el ruido de la circulación, de la radio y la televisión, un cabaret de strip-tease en el emplazamiento del café *Tambourin* que regía un siglo antes la bella Agostina Segatori. En fin, una opción novedosa que, como en su momento lograra Resnais, rompía la habitual asepsia de los documentales rendidos a la obra de un pintor.

En 1989 Abraham Segal culmina *Vincent Van Gogh. La revancha ambigua*, presentado en su versión española con el subtítulo *Un genio en el mercado*. Es una producción francesa financiada con diverso apoyo oficial que recoge los actos conmemorativos celebrados en Arles y otras poblaciones con motivo del centenario de la llegada del artista. La película emana un cierto tono crítico, al denunciar la manipulación de un mercado que ha convertido al artista maldito en el pintor más caro del mundo, contrastando las privaciones de su vida con su gloria póstuma, eviden-

ciada en la subasta de *Los Lirios* en 1987. Incluye además intervenciones de los organizadores de las actividades expositivas, entrevistas con diversos pintores y escritores, y declaraciones de Kirk Douglas hablando de su papel en la película de Minnelli. Otra aportación fundamental es reflejar la huella que Vincent ha dejado en nuevas generaciones de artistas que lo han tomado como referencia para sus obras: Karel Appel, Francis Bacon, Gérard Fromanger, Louis Cane, Edouard Pignon o Albert Aymé, entre otros cuyas donaciones han servido para crear la Fundación Van Gogh en Arles²⁴.

El siguiente documental es holandés y lleva por título *Vincent Van Gogh. Imágenes en la vida de un genio*. Realizado por Richard Hock con guión propio, plantea un itinerario cronológico por la vida y la obra del pintor. El texto, redactado para la ocasión y acompañado por una correcta banda sonora, está muy cuidado, e incluye como resulta habitual párrafos de la correspondencia del pintor para ilustrar los pasajes más significativos. Las imágenes se centran sobre todo en los cuadros del artista, filmados en numerosos museos e instituciones y mostrados generalmente en plano fijo u ocasionalmente en fragmentos. Se complementan con escenas de paisaje rodadas en localizaciones francesas y hábilmente intercaladas. Es significativa la repetición de algunos efectos de narración visual creados por Resnais²⁵, pero también alguna aportación personal, como cruzar y oponer las sillas de Van Gogh y Gauguin para mostrar la separación entre ambos.

En el mismo año del centenario hay que citar la producción alemana *Vincent Van Gogh (1853-1890). Una vida en cuadros y cartas*, escrita y dirigida por el alemán Franz Baumer. Los monumentos que el escultor Ossip Zadkine dedicó a Van Gogh en sus ciudades de nacimiento y muerte, dan paso a un amplio recorrido biográfico muy bien documentado. El texto en off alterna la voz del narrador con la de Vincent, y se ilustra mediante imágenes de archivo y otras recientes, filmadas en los escenarios reales que conoció el pintor; este metraje es sin duda el más extenso, pero también se completa, en minucioso afán documentalista, con fotografías, dibujos y cuadros, que la cámara recorre desplazándose para resaltar sus detalles más significativos.

La última referencia es *La habitación de Arles*, una producción francesa de 1993 para la serie de televisión y vídeo *Paletas*. Alain Jaubert aborda en ella un minucioso estudio de las diferentes versiones realizadas por Van Gogh sobre este tema, conservadas en Amsterdam, Chicago y París. Es un trabajo muy especializado, vinculado a la investigación en historia del arte, y para cuya elaboración se han ma-

²⁴ La Fundación asume la difusión de la obra del pintor holandés en distintos medios, y ha conseguido reunir pinturas y esculturas donadas por importantes artistas (Arman, Botero, César, Christo, Clavé, Hockney, Lichtenstein, Motherwell, Rauschenberg, Saura, Topor, Toral, Velickovic, o Viallat, entre muchos otros). En 1995 dichos trabajos pudieron contemplarse en España: *Fundación Vincent Van Gogh-Arles. El nacimiento de una colección 1985-1995*. Catálogo Exposición. Ayuntamiento de Jerez, 1995.

²⁵ Los mismos cuadros de caminos y las botas del artista para sugerir sus desplazamientos, o el paso en travelling del exterior al interior de la Casa amarilla.

nejado fuentes de gran solvencia²⁶. Sorprende la exhaustividad del planteamiento y lo atractivo de la presentación, incluyendo medios informáticos que permiten reconstruir el escenario desde distintas perspectivas. Entre sus principales aportaciones destacan la fluidez de los recorridos de la cámara ante los cuadros, pasando sin cortes de los detalles al plano general; la perfecta adecuación entre imagen y texto, aunando las minuciosas descripciones del pintor con una narración clarificadora y didáctica; dividir la pantalla en zonas para comparar las distintas versiones; superponer líneas que indican la orientación de la perspectiva; recrear el efecto lumínico que se produciría si el pintor no hubiera eliminado las sombras; o prolongar las líneas del cuadro fuera del marco para revelar la estructura real de la habitación. Con este último fin también se confrontan imágenes pictóricas con fotografías originales, se establece un módulo para reconstruir las medidas o se utilizan datos del catastro que documentan la estructura diagonal de la pared de fondo; todo ello para contradecir aparentes imperfecciones y justificar la voluntad realista revelada por el pintor. El estudio pormenorizado de los cuadros protagonistas se complementa además con referencias a otras obras de Van Gogh en el periodo de Arles y oportunos datos biográficos ilustrados por sus propias pinturas y avanzados medios audiovisuales.

Hasta aquí este recorrido por la vida y la obra de Vincent Van Gogh en películas y documentales, marcado por la certeza de que en el futuro podrán incorporarse al mismo nuevas aportaciones. La insaciable demanda televisiva, que tiene en el documental un producto minoritario pero permanente, y la labor difusora de museos e instituciones culturales y artísticas, propiciarán otras oportunidades de acercamiento, prioritariamente en vídeo. Pero a ello habrá que sumar además el tratamiento del artista en los nuevos soportes multimedia, vehículos en rápida expansión en los ámbitos familiar y docente, que están incluyendo a Van Gogh entre sus obligadas referencias, completando desde nuevas ópticas el papel difusor que hasta ahora han ejercido los libros o el cine.

²⁶ Más de veinte autores se citan como fuente en los créditos finales, con nombres como Shapiro, Rewald, Gombrich, Boime, Bachelard, Leymarie, Cooper y otros.

FICHA TÉCNICA DE LAS PELÍCULAS Y DOCUMENTALES CITADOS

Ficción:

El loco del pelo rojo (Lust for Life). Estados Unidos, 1956. Dirección: Vincente Minnelli. Producción: John Houseman para Metro Goldwyn Mayer. Guión: Norman Corwin, basado en la novela de Irving Stone. Fotografía: Frederick A. Young, Russell Harlan y Joseph Ruttenberg, en negativo AnscoColor positivado en Eastmancolor. Cinemascope. Dirección Artística: Cedric Gibbons y Preston Ames. Montaje: Adrienne Fazan. Música: Miklos Rozsa. Intérpretes: Kirk Douglas (Vincent Van Gogh), Anthony Quinn (Paul Gauguin), James Donald (Théo Van Gogh), Pamela Brown (Christine), Everett Sloane (Dr. Gachet), Nial McGinnis (Roulin), Noel ucel (Anton Mauve), Henry Daniell (Theodorus Van Gogh), Madge Kennedy (Anna Cornelia Van Gogh), Jill Bennett (Dr. Willemien), Lionel Jeffries (Dr. Peyron). Duración: 122 minutos.

Vincent. Vida y muerte de Vincent Van Gogh (The life and the death of Vincent Van Gogh). Australia, 1987. Dirección: Paul Cox. Producción: Tony Llewellyn-Jones. Coordinación: Brendan Lavelle. Locución: John Hurt. Color. Duración: 95 minutos.

Los sueños de Akira Kurosawa (Konna Yume Wo Mita. Akira Kurosawa's Dreams). Episodio «Los cuervos». Estados Unidos-Japón, 1990. Dirección y Guión: Akira Kurosawa. Producción: Hisao Kurosawa y Mike Y. Inoue para Kurosawa Productions-Ambly Entertainment-Industrial Light & Magic. Fotografía: Takao Saito y Masaharu Ueda. Color. Dirección Artística: Yoshihiro Muraki y Akira Sakurazi. Montaje: Tome Minami, Noriko Neharu y Akira Kurosawa. Música: Shinichiro Ikebe (Federico Chopin para el episodio de Van Gogh). Intérpretes: Akira Terao (Kurosawa-pintor), Martin Scorsese (Vincent Van Gogh). Duración global: 117 minutos. Duración del capítulo: 10 minutos.

Vincent y Théo (Vincent and Théo). Francia-Holanda-Inglaterra-Alemania-Italia, 1990. Dirección: Robert Altman. Producción: Emma Hayter para Central Films-Belbo Films-La Sept-Telepool-Rai Uno-Vara TV-Sofica Valor. Guión: Julian Mitchell. Color. Música: Gabriel Yared. Intérpretes: Tim Roth (Vincent), Paul Rhys (Théo), Johanna Steege (Jo Bongen), Wladimir Yordanoff (Gauguin), Jip Wijngaarden (Sien), Jean Pierre Cassel (Dr. Gachet). Duración: 130 minutos.

Vincent y yo (Vincent and Me). Canadá-Francia, 1990. Serie Tales for All # 11. Dirección y Guión: Michael Rubbo. Producción: Rock Demers y Claude Nedjar para La Fête. Fotografía: Andreas Poulsson. Color. Música: Dierick Houdy. Intérpretes: Nina Petronzio (Jo), Tcheky Karyo (Vincent), Christopher Forrest (Félix), Paul Klerk (Jorys), Alexandre Vernon Dobtcheff. Duración: 100 minutos.

Van Gogh. Francia, 1991. Dirección y Guión: Maurice Pialat. Producción: Daniel Toscan du Plantier y Sylvie Danton, para Erato Films, Studio Canal Plus, Films A2 y Les Films du Livradois. Fotografía: Emmanuel Machuel, Gilles Henri y Jacques Loiseleux. Color. Montaje: Yann Dedet y Nathalie Hubert. Intérpretes: Jacques Dutronc (Vincent Van Gogh), Alexandra London (Margherite Gachet), Gérard Séty (Dr. Gachet), Bernard Le Coq (Théo Van Gogh), Corinne Bourdon (Jo Bongen), Elsa Zylberstein (Cathy). Duración: 158 minutos.

Vincent 2. El Retorno (Vincent 2. Le Retour). Francia. Dirección y Guión: Xavier Coton. Producción: Christian Bourgois, Risketou y Canyon. Fotografía: Miguel Sánchez Martín y Pablo Rosenblatt. Color. Montaje: Didier Jouyau. Sonido: François Domerc y Philippe Garnia. Música: Alain Bashung. Pinturas: Egon Pasqualino Jaromil. Intérpretes: Jean Rene de Fleurieu, Pascal Cerchi, Marie La Fonta, Cyril Cohen, Uoc Lai. Duración: 23 minutos.

Documentales:

Van Gogh. Francia, 1948. Film 35 mm. Dirección y Montaje: Alain Resnais. Producción: Pierre Braunberger para Les films du Panthéon. Guión: Robert Hessens y Gaston Diehl. Fotografía: Henri Ferrand. Blanco y negro. Música: Jacques Besse. Intérpretes: Claude Dauphin (Narrador). Duración: 19 minutos.

Van Gogh, follia del sole. Italia, 1952. Film 35 mm. Dirección: Gian Luigi Rondi, asistido por Paolo di Valmarana. Producción: Documento Film. Color. Música: Roman Vlad. Duración: 15 minutos.

Vincent Van Gogh. Holanda, 1953. Film 35 mm. Dirección: Jan Hulsker. Producción: Polygon-Profilti. Guión: *Cartas a Théo*. Fotografía: Piet Out. Color. Montaje: Anton Kortekaas. Música: Jan Mul. Duración: 20 minutos.

Van Gogh, Darkness into Light. Estados Unidos, 1956. Film 16 mm. Realización: Text Film Department, Mac Graw Hill. Producción: Metro Goldwyn Mayer Pictures. Color. Duración: 20 minutos.

Van Gogh. Reino Unido, 1964. Film 16 mm. Guión: C. Day Lewis. Producción: B. B. C. TV. Blanco y negro. Duración: 14 minutos.

Vincent Van Gogh, la terre du Nord. Francia, 1974-1975. Film 16 mm. Capítulo de la serie: *L'aventure de la lumière. Les Impressionistes*. Dirección: Gérard Pignol. Producción: Max-Pol Fouchet para O.R.T.F. Color. Duración: 52 minutos.

Van Gogh à Paris / Repérages. Francia, 1988. Dirección: André S. Labarthe. Producción: Musée d'Orsay, La Sept, Arts Productions. Fotografía: Jacques Audrain. Color. Montaje: Danièle Annezin. Sonido: Jean Minondo y Jeanne Maini. Locución: Alain Cuny. Duración: 26 minutos.

Vincent Van Gogh. La revancha ambigua. Un genio en el mercado. Francia, 1989. Dirección y Guión: Abraham Segal. Producción: Video 13- CNRS Audiovisuel, con financiación de diversos organismos oficiales y culturales. Fotografía: Jérôme Blumberg y Lionel Cousin. Color. Montaje: Geneviève Letellier. Música: Jacques Remus. Duración: 57 minutos.

Vincent Van Gogh. Imágenes en la vida de un genio. Holanda, 1990. Dirección y Guión: Richard Hock. Producción: Govert Veldt para Cinecentrum Holland. Fotografía: Rob van der Driit y Govert Kooiman. Color. Sonido: Ron Haanschoten. Música: Roland Voortman. Duración: 27 minutos.

Vincent Van Gogh (1853-1890). Una vida en cuadros y cartas. Alemania, 1990. Dirección: Franz Baumer. Producción: Bayerischen Rundfunks. Fotografía: Henning Siebs y Otmar Haisch. Color. Música: Fred Wasiela. Duración: 59 minutos

La habitación de Arles. Francia, 1993. Capítulo de la serie: *Paletas*. Dirección y Guión : Alain Jaubert. Producción: La Sept, Musée d'Orsay y Delta Image. Documentación: Marie-José Jaubert y Marie-Noële Gibiat. Fotografía: Nicolas Peron. Color. Paleta gráfica: Anne-Lise Martenot y Laure Verluise. Montaje: Graziella Bussi. Música: Franz Listz. Duración: 33 minutos.



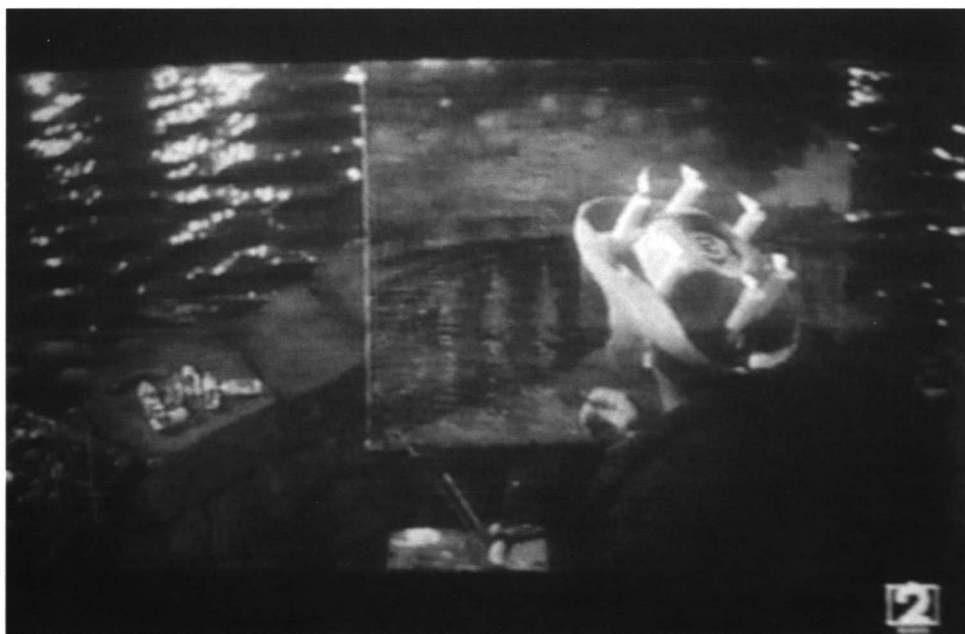
1. En *El loco del pelo rojo*, Georges Seurat explica a Vincent Van Gogh los principios del Divisionismo ante el cuadro *Un domingo por la tarde en la Grande Jatte*.



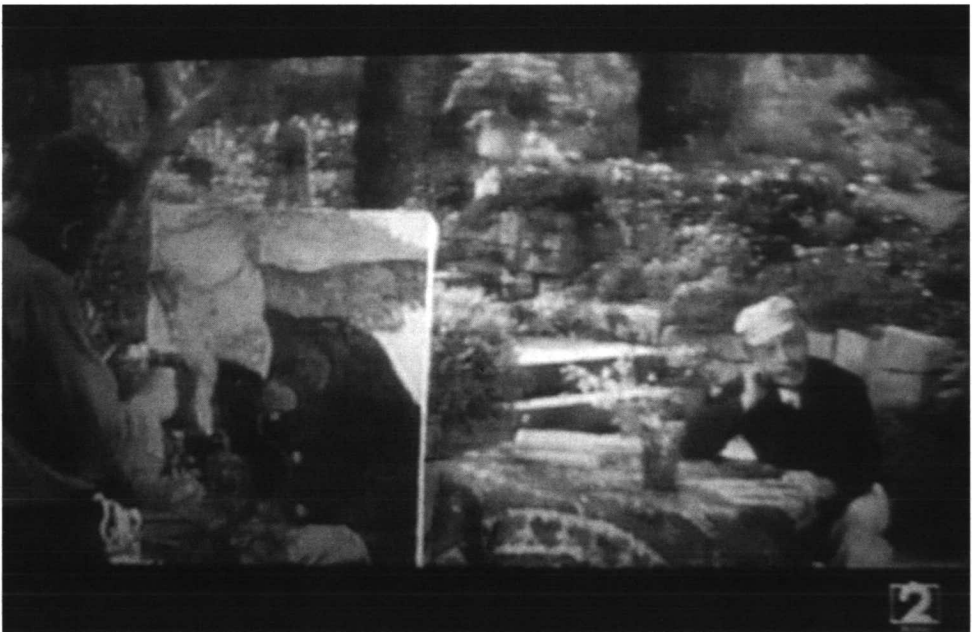
2. Minnelli se inspira libremente en *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet para componer la conversación al aire libre entre Van Gogh y Gauguin.



3. Uno de los numerosos *tableaux vivants* reproducidos con precisión en la película de Minnelli: *Los comedores de patatas*.



4. Minnelli multiplica las apariciones de Van Gogh pintando como eje de su perfil biográfico. El fotograma reproduce *Noche estrellada sobre el Ródano*.



5 y 6. El proceso creativo en escena. Minnelli repite el mismo esquema compositivo en la realización de los cuadros *Tejedor al telar* y *Retrato del Dr. Gachet*. El artista se integra en la acción y la pantalla muestra en un único plano al modelo, la obra y el pintor.



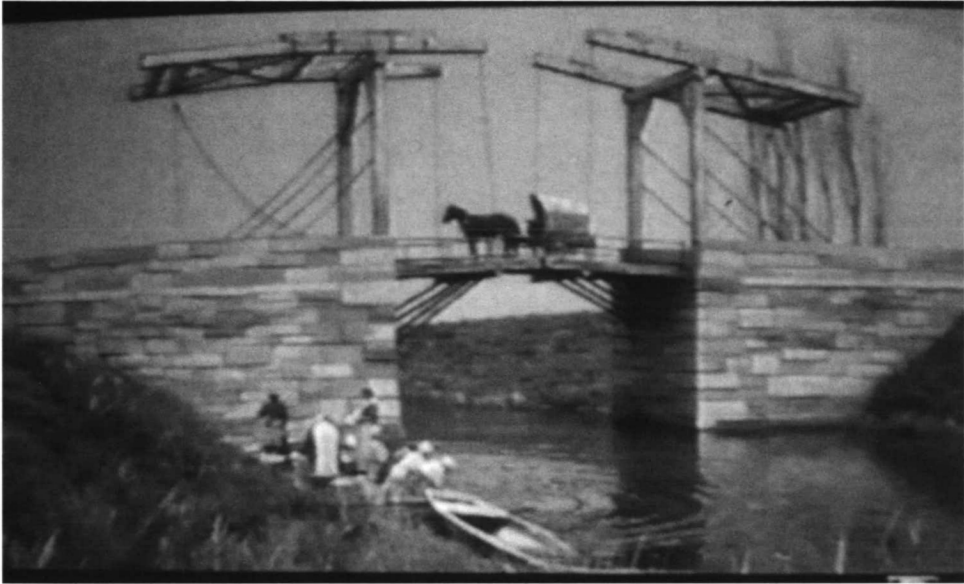
7. El reflejo de la propia imagen intensifica la tensión acumulada y desatada por Van Gogh en su crisis de Arles. El espejo, vehículo recurrente en su producción plástica, condiciona ahora el desarrollo dramático de este episodio, donde Kirk Douglas lleva al límite su interpretación.



8. Una composición simétrica muestra a los dos hermanos en París, rodeados por las obras del artista.



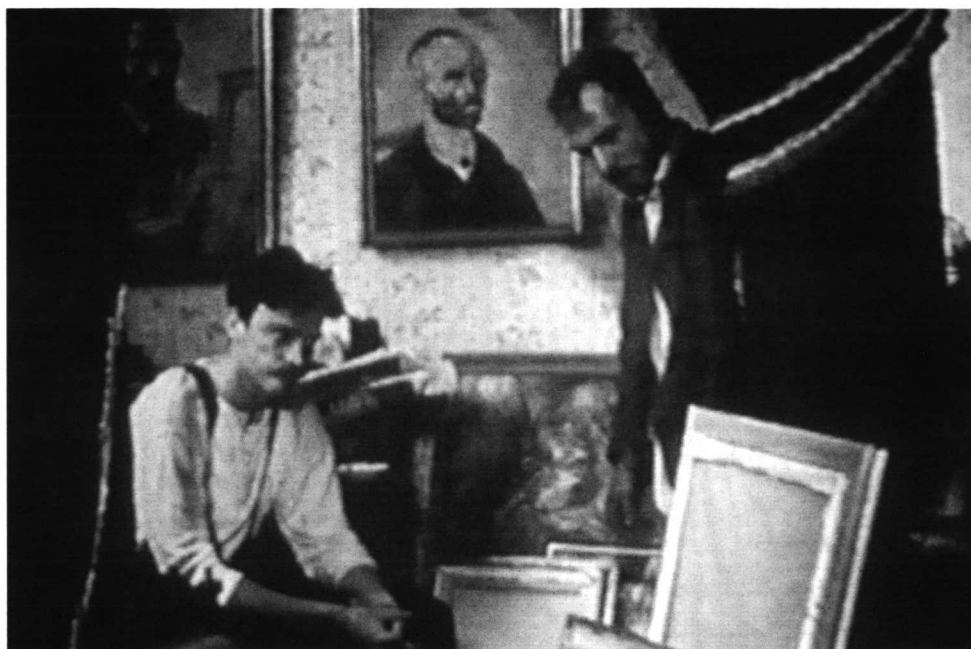
9 y 10. Dos fotogramas de la película de Paul Cox. Reproducen con distinto grado de precisión los cuadros: *La habitación de Arles* y *Café de noche, interior*. El primero con absoluta fidelidad al modelo, el segundo interpretado con libertad en la disposición de los personajes.



11. Reconstrucción del *Puente de L'anglais con lavanderas*, primer escenario de la incursión onírica de Akira Kurosawa en el universo de Van Gogh. Retoques cromáticos sobre el puente aproximan la frialdad original de la piedra al colorismo intenso que refleja el cuadro del pintor.



12. Una opción visual diferente surge cuando el protagonista, mediante un efecto óptico muy cuidado, se introduce en los lienzos del pintor, percibiéndose ampliadas sus texturas y empastes. Los personajes del cuadro *Camineros en Saint-Rémy* se han eliminado para que el protagonista se mueva libremente por el mismo.



13. Vincent y Théo comparten protagonismo en la película de Robert Altman. Una apuesta por la recuperación de Théo como personaje.



14. Un marco de ventana fragmenta y divide el encuentro de Van Gogh y Gauguin en la tienda de Père Tanguy.



15. Realismo e intensidad dramática confluyen en la impresionante automutilación de Vincent interpretada por Tim Roth.



16. Altman recrea el velatorio de Vincent en la pensión Ravoux, rodeado por girasoles, sus útiles de pintura y los últimos cuadros del artista.



17. Con un proceso estético similar al de Kurosawa, que combina animación y superposición de imágenes, en *Vincent y yo* la protagonista realiza un viaje onírico al Arles de Van Gogh.



18. El salto temporal permite, ya con imágenes reales, el encuentro con un Van Gogh que ofrece aquí su faceta más amable.



19. Los protagonistas de la película de Maurice Pialat: Vincent, el Dr. Gachet y su hija Marguerite, en Auvers-sur-Oise.



20. Un Van Gogh paródico, comunicándose con Théo por teléfono, en el corto *Vincent 2, el retorno*, de Xavier Coton.