

## VAN GOGH. A IMAXE DO ARTISTA NO CINE

---

Xosé Luís Mosquera Camba\*  
 Instituto de Mugarbos

### INTRODUCCIÓN

---

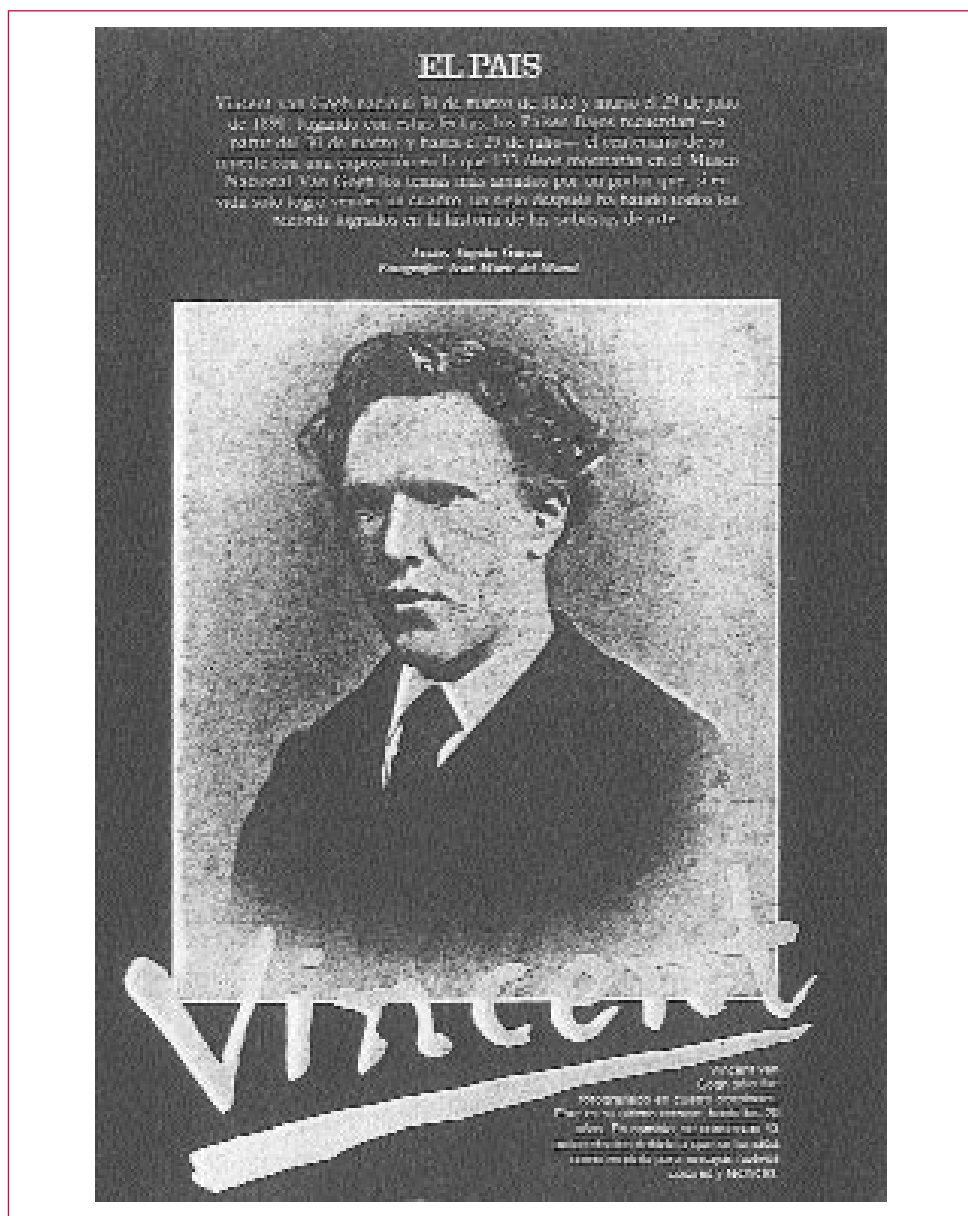
Todos aceptamos, sen maior dificultade, que o mundo contemporáneo é —entre outras cousas, se cabe— o mundo da imaxe. Algúns van moito máis lonxe e, con convincentes argumentos, viran a expresión e din que a imaxe é o mundo contemporáneo. Sexa cal sexa o posicionamento, intentar aproximarnos á visión que se nos ofrece dun artista é, sen dubidalo, un proceso de inmersión nos rudimentos mesmos da nosa cultura.

Neste caso, o ámbito elixido é o do cine, un medio que trastornou ata límites insospeitados o universo iconográfico e, con el, estruturou toda unha serie de “novas” realidades máis doadamente dixeribles e, por suposto, globalmente compartidas. Así, o propio cine se atreveu a devora-los mitos da imaxe extracinematográfica e, despois de dixerilos sen indigestión ningunha, devolvéunos cunha textura apropiada para seren reutilizados sen o menor esforzo. Aínda máis, teríamos que

aumentar drasticamente este fenómeno se ampliámo-la nosa visión a outros medios coma o da televisión ou os das novas tecnoloxías informáticas.

Analizar este aspecto tan propio do noso tempo é o obxectivo fundamental deste traballo, e reflectilo nunha das figuras xa totémicas, facilmente identificable por topicamente reconstruída, aparenta ser apropiado dabondo. ¿Quen mellor que Van Gogh? Podería recaer-la elección en moitos outros artistas (Gauguin, Munch, Rodin, Frida Kahlo, Toulouse-Lautrec, Modigliani, Picasso, Caravaggio, Rembrandt, Goya, Miguel Anxo, etc., por citar tan só algúns dos exemplos máis evidentes que nos poden vir á cabeza), mais as variadas ofertas xurdidas nun curto lapso de tempo sobre o artista holandés poñen de manifesto a plena conciencia do cine á hora de transmitir “realidades” diferentes entre si, con todo o que iso leva implícito —diferentes concepcións ideolóxicas, sociais, estéticas, etc.— e, paradoxalmente, mostrando dunha maneira ben

\* Profesor de Xeografía e Historia.



Reproducción da primeira páxina dun cuaderniño monográfico publicado por *El País*. Aparece a última fotografía obtida de Van Gogh cando só tiña 20 anos.

visible a capacidade de manipulación tan sumamente poderosa do medio.

Doutra banda, a figura de Van Gogh en si mesma, con independencia da mediatización cinematográfica, é rica dabondo para ofertar ámbitos de estudio relacionados co tema. Se hai un artista que chegase a se converter en mito e a propagar como símbolo de modernidade a súa imaxe, ese é Van Gogh, mais entendendo o termo modernidade como Baudelaire o facía, afirmando que non é outra cousa que “le transitoire, le fugitiv, le contingent”. É que, entendido dese xeito, o concepto de modernidade é contemporáneo do pintor, paralelo no seu crecemento, coma paralela foi tamén a vida de Rimbaud (1854-1891), quen tamén berrara no seu particular “inferno” que “il faut être absolument moderne”. Non é que Van Gogh compartise —ou mesmo oíse— tales berros, pero dun xeito ou doutro envolveron aínda ó seu pesar (se así fose).

A penas rematada a Segunda Guerra Mundial comezouse a vivi-lo apoxeo do artista da orella cortada —non falamos, por suposto, de descubrimiento—, tal vez porque a loucura individual semellaba entón moito máis atractiva e romántica cás aberrantes loucuras colectivas que o século XX viña ofrecendo dende os seus comezos (tamén aceptamos que tiveron precisa-

mente lugar co estalido da Gran Guerra). Non debería entón sorprendernos que, xustamente, fose outro “tolo” o que colocara a primeira pedra deste alegórico edificio: Antonin Artaud, quen escribiu e publicou no ano 1947, *Van Gogh: o suicidado da sociedade*. Compendiaba así definitivamente unha visión da creación artística entendida coma o produto da atormentada relación do artista consigo mesmo, ó xeito que xa escribiran Lautréamont ou o propio Baudelaire —que proclamaba a necesidade de estar constantemente bébedo, xa fose de viño, de poesía ou de virtude—, e na que o creador se expón heroicamente ante unha sociedade que non é quen de entendelo nun primeiro momento, optando por marginalo para, máis tarde, recuperala súa imaxe e elevala ó altar dos ídolos —síntoma tamén frecuente de “modernidade”—, organizando a tal fin as mil e unha actividades, a metamorfose do exótico en tópico. Pero quero insistir no papel desempeñado por Artaud neste sentido de identificalo louco como vítima propiciatoria e, a un tempo, como estandarte da acción subversiva: o xenio<sup>1</sup>.

¿Pode sorprendernos entón que xa no 1948 aparecera o primeiro filme sobre a figura de Van Gogh? Estoume a referir, obviamente, ó *Van Gogh* de Alain Resnais, unha película de 20

<sup>1</sup> Pódese menoscaba-la relevancia deste aspecto se consideramos que xa os románticos se ocuparan disto, e máis aínda se compartimos con Susan Sontag, *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1984, que “toda la estética surrealista estaba en los románticos alemanes de manera implícita, latente.” Lembremos que Artaud foi un activo participante do movemento encabezado por Breton nos seus primeiros momentos, xa que no ano 1926 chegou a ser expulsado deste.



Foto de Antonin Artaud. O seu papel foi importante na recuperación da figura do pintor holandés trala Segunda Guerra Mundial.

minutos de duración, na que pretendeu reconstruí-la personalidade do pintor e non os seus feitos biográficos. Curiosamente Resnais acabaría renegando da banda sonora desta obra —da voz en *off* (o texto)— por entender que debería ser substituída pola de

Artaud<sup>2</sup>, mais aínda así obtivo un Óscar no ano 1950.

O certo é que a partir deste momento Van Gogh foi considerado tema de interese especial polos cineastas, multiplicándose as obras dedicadas á súa vida e á súa pintura. Daquelas máis coñecidas e significativas é das que aquí se pretende falar, sendo de tódolos xeitos conscientes de que non son as únicas<sup>3</sup>. Podería sinalar tamén certos intentos que non chegaron a callar, por exemplo unha colaboración entre Jean Renoir e Zavattini a principios dos cincuenta, coincidindo coa etapa máis pictográfica do cineasta. ¿Que Van Gogh xurdiría?

As películas finalmente seleccionadas foron catro: *El loco del pelo rojo* (Vincent Minnelli, 1956), *Vida y muerte de Vincent van Gogh* (Paul Cox, 1987), *Vincent y Theo* (Robert Altman, 1990) e *Van Gogh* (Maurice Pialat, 1995)<sup>4</sup>. Con elas, a través dos diversos enfoques, transmítense outros tantos van goghs; con todos constrúese a imaxe do artista no mundo contemporáneo ou, cando menos, tamén con eles.

Entendo que non está fóra de lugar lembrar aquí motivos máis prosaicos que axudaron a estende-lo interese polo pintor, e non son outros cós

2 Resnais contara coa colaboración de críticos de arte da talla de Gaston Diehl (autor de biografías de Léger ou Matisse, entre outras moitas obras), ou tamén de pintores, na persoa de Robert Hessens, quen repetiría colaboración co cineasta nun filme sobre Gauguin e na correalización de *Guernica*.

3 Despréndese esta consideración da cita tomada de Marc Edo Tralbaut, *Vincent van Gogh*, Barcelona, Blume, 1969, na que se di: "Después de cientos de exposiciones, de miles de libros, de numerosas películas espectaculares o de documentales consagrados todos a su vida y a su arte [...]".

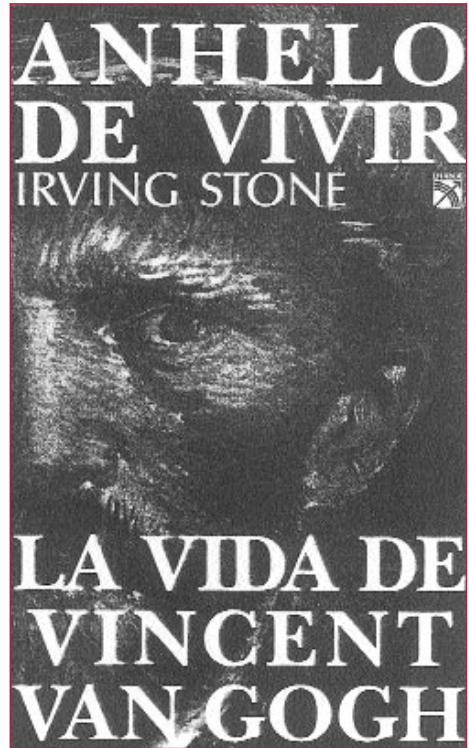
4 As películas aquí referidas foron vistas dobradas ó castelán, ou ben subtituladas na mesma lingua, polo que me inclinei por empregar-las títulos de ditas versións para que resulten máis doadas de identificar.

derivados das fastosas sumas xeradas na venda dalgunha das súas obras. ¿Non se repite constantemente a famosa ladaíña dicindo que de vivo non vendeu un só cadro e que, agora, pasados os anos, se cotizan con cifras multimillonarias? E é que a arte tampouco se libra das leis do mercado, e máis ben se confunde moitas veces con elas; é difícil discernir así qué imaxe do artista recibimos, se a que construíu coa súa arte ou a que procede dun marketing perfectamente planificado (manipulado). ¿Por que senón eses prezos? A publicidade da arte e a arte da publicidade. ¿Está o artista na súa imaxe? ¿Onde está a imaxe do artista?

Non esquezamos sen embargo que Van Gogh non pintou por cartos e a súa necesidade de crear, de expresarse pintando, é ou foi independente das operacións mercantís que se produciron —e aínda se producirán— en torno á súa figura.

### EL LOCO DEL PELO ROJO

No ano 1934 publicábase a novela *Lust for life*, de Irving Stone<sup>5</sup>. Tras ese título escondíase a ficticia —pero documentada— reconstrucción da vida de Vincent van Gogh. Non era esta a primeira, como xa sabemos, e ó igual que outras empregaba como fonte de inspiración as cartas do artista a Theo, o seu irmán. É así que a súa obra se vai convertendo nun todo inseparable entre pintura-literatura (epistolar) e viven-



Portada da edición mexicana da novela que serviu de base a *El loco del pelo rojo* (*Lust for life-AnheLO de vivir*).

cias persoais. ¿Debería isto estrañarnos nun contexto no que a arte está sendo definida dende as forzas do surrealismo? Pensemos novamente en Artaud.

A novela de Stone non era unha gran peza literaria, pero si unha obra densa, chea de recursos fáciles. En parte podería case semellarnos unha novela río —aínda na súa mesma estrutura— e non podía pasar inadvertida para quen posúe un

5 Aquí foi empregada a traducción de Delia Piquerez: Irving Stone, *AnheLO de vivir*, México, Diana, 1953.

mínimo instinto cinematográfico. Tíñao todo: un artista tolo, que estaba de moda, cheo de vivencias rápidas e variadas, cunha intensa loita interior e tamén contra o mundo, cos seus amores, fracasos, suicidio...

No 1955 a Metro Goldwin Mayer compraba os seus dereitos e ó ano seguinte xa se estreaba a película inspirada nela, mantendo ademais o título orixinal de *Lust for life*. ¿Hai unha relación co feito de que Hollywood premiara uns anos antes a cinta de Resnais? ¿Foi esa a explicación de que transcorreran vinte anos entre a edición da novela e a realización da película? Puidera ser. En todo caso, no 1953 conmemorábase o centenario do nacemento do artista e, nese mesmo ano, publicábanse por vez primeira dun xeito íntegro tódalas súas cartas.

Mais non debemos pensar que novela e filme son unha mesma cousa —o que, por outro lado, nunca sucede—, xa que o talante folletinesco do libro intentou ser corrixido polo guionista Norman Corwin que levou a cabo tamén unha considerable redución de contidos —se cadra porque, como dicía Gómez de la Serna, as novelas son máis longas cá vida. De tal maneira que, mentres Stone iniciaba a súa obra cun transo dramático, cando o pintor era desprezado por unha muller da que estaba namorado durante a súa etapa de marchante londiniense, a película

situará o arranque da trama na etapa das minas do Borinage. Entre ámbolos dous episodios hai cinco anos de diferenza. No primeiro, Van Gogh andaba nos vinte anos, no segundo, nos vinte-cinco. Tendo en conta que viviu ata os trinta e sete, podemos afirmar que a película se centra nos anos de plena creación artística, esquecendo todo o pasado do pintor.

¿Que Van Gogh reconstrúe Minnelli?, é dicir, ¿que imaxe recibimos nós del? Teñamos en conta que se trata dunha produción hollywoodense, no máis puro estilo *star system*, con actores de primeira fila, elevados presupostos e posteriores oscarizacións.

Do apuntado derívase, ó meu entender, unha consecuencia básica: a propia elección do actor para o papel protagonista, para dotar de “figura” a Vincent van Gogh. ¿Quen dos que visemos a cinta —moitos xa, despois de case medio século— non acabamos vendo a Van Gogh no corpo de Kirk Douglas? Por outro lado non era forzado caer na analoxía, pois se mirámo-los autorretratos do artista hai unha evidente semellanza. É dicir, o Van Gogh de Minnelli é realmente Kirk Douglas con barba e corte de pelo *a la maniera*<sup>6</sup>. Pero, ¿onde está aquel home que, na novela de Stone, no libro sexto, na pasaxe titulada “Maya”, é descrito por si mesmo como “[...] casi calvo, tengo los ojos tan rojos como los de un sifilíti-

6 O mesmo Minnelli relata na súa autobiografía cómo o parecido de Douglas co pintor “...était extraordinaire! Il n'avait plus qu'à donner à sa barbe et à sa chevelure une nuance rousse! Né de toute évidence pour interpréter ce rôle, il avait acheté les droits d'un autre récit sur Van Gogh pour sa propre maison de production.” Vincent Minnelli, *Tous en scène*, Paris, Ramsay Poche Cinema, 1981, p. 290.



Fotograma con Kirk Douglas caracterizado de Van Gogh.

co, todos mis dientes son falsos [...]. No se ven más que huesos en mi rostro [...] ¡Soy feo! El hombre más feo que existe”<sup>7</sup>. Así podemos velo tamén nos autorretratos e nas cartas: esa era a imaxe física.

¿E a outra imaxe?, ¿como se describe a personalidade do pintor, o seu carácter, o seu pensamento, a súa relación co mundo...?

Na visión que Minnelli-Douglas nos ofrecen atopámonos cun ser torturado dende o exterior con moita máis violencia que dende o seu interior, convertendo o artista nun heroe case épico; tal “heroísmo” pode chegar ó grao de traxicómico, precisamente por non estar cargado de profundidade, de vida propia, de desacougo. Domina o exceso, o extraordinario, de tal xeito que trala caracterización do pintor podemos perfectamente descubri-la proce-

dencia do guión, a alma da novela de Irving Stone. ¿Ou non é excesivo o talante da mesma se nos detemos só a modo de exemplo nalgunha das súas pasaxes?

Y así diciendo colocó el dorso de la mano sobre la llama. Instantáneamente la vela ennegreció la carne y pocos segundos después se tornó roja. Vincent ni siquiera pestañeó, y siguió mirando fijamente a su tío. Pasaron cinco segundos. Diez, y la piel comenzó a ampollarse [...]. Pasaron quince segundos, la ampolla se abrió formando una llaga roja, sin que el brazo del joven temblara en lo más mínimo<sup>8</sup>.

A este tipo de heroísmo me refiro, e tamén a este tipo de comicidade; o modelo repítese noutros episodios da novela.

¿Onde está, polo tanto, a calidade da película, ese punto preciso que fai que o personaxe de Van Gogh sexa críble, que lle permitira convertelo para tantos e tantos no auténtico Van Gogh, no verdadeiro, no único? Atrévome a dicir que a razón fundamental de que iso acontecera non foi outra que o estricto celo dos equipos de produción e dirección á hora de respecta-la súa obra pictórica. Todo exceso queda xustificando cando se mostra ó seu lado a pintura real do artista, ou mesmo tamén cando se acompaña de breves e elixidos fragmentos das súas imprescindibles cartas —a voz máis directa de Van Gogh—, eliminando así os límites entre o plano obxectivo e subxectivo.

<sup>7</sup> Irving Stone, *op. cit.*, p. 341.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 132.

Hai que apuntar tamén que, abundando neste punto, os exteriores foron rodados nos escenarios nos que o propio Vincent vivira, moitos dos cales se conservaban entón aínda intactos. O filme semellaba así unha especie de documental (un pseudo-documental) que lle outorgaba ese carácter de credibilidade tan aparente. E por último, todo un alarde no tratamento da fotografía, dotada dunha especial valoración luminosa e, sobre todo, cromática: a cor foi fundamental para transmitir toda a grandeza do estilo persoal da pintura de Van Gogh.

O gran público conectou a partir de entón coa obra, xa alcanzable, do pintor; tamén dende ese momento foi empregada a súa biografía como modelo —canon— para entende-la necesidade da creación artística, que se asumía como acto supremo, como verdadeiro sacrificio, como necesidade vital<sup>9</sup>.

Xa como reflexión última en torno a esta imaxe cinematográfica, debemos constatar que no propio título outorgado á película nas súas variadas dobras se fan matizacións concretas do seu contido. ¿Que dicir do “orixinal” *El loco del pelo rojo* na versión española, apuntando xa unha idea preconcebida dotada dun toque exótico? Algo semellante sucede co título francés, *La vie passionnée de Vincent van Gogh*, elixindo con

pulcra precisión un único adxectivo para cualifica-la súa biografía, pero que, baixo o meu punto de vista, connota unha intención contraposta ó título da novela e ó seu homónimo na versión de referencia da película: a vida era un anhelado. A consecuencia resultou ser que a vida era un anhelado apaixonado para o louco do pelo roxo Vincent van Gogh.

#### VIDA Y MUERTE DE VINCENT VAN GOGH

O australiano Paul Cox realizou esta aproximación á figura do pintor holandés no ano 1987, e non dubidou en manter en todo momento un punto de referencia inequívoco: a curtmetraje de Alain Resnais. Tal opción supoñía un modelo cinematográfico moi diferente ó de Minnelli. Non se trataba de coloca-la cámara diante dos actores, senón de facer dela o verdadeiro personaxe, de mirar polos propios ollos do protagonista, de falar pola súa propia boca. Fronte ó Van Gogh/Kirk Douglas, o Van Gogh/espectador (cámara)<sup>10</sup>. A pretensión deste recurso non é outra cá de dotar de total obxectividade a imaxe do artista. Pero o “problema” é que esta imaxe, establecida dese xeito tan obxectivo, resulta fragmentaria; tan só témo-la voz, a visión dos seus ollos, o acto das súas mans, a axitación nerviosa da súa mente... O

<sup>9</sup> Minnelli, *op. cit.*, p. 293: “Van Gogh, l’ascète, avec sa tendance fâcheuse à se glisser dans la peau des autres [...] Van Gogh avec sa rusticité.” Deste xeito resume o director do filme a súa idea do artista. Un pintor aldeán, groseiro e, ó tempo, asceta: unha imaxe.

<sup>10</sup> Resnais gostaba especialmente deste xeito de facer cine, do uso subxectivo da cámara ou, con máis precisión, da cámara subxectiva. Algo semellante fixo en *Hiroshima mon amour*.



Van Gogh máis próximo parece así o máis afastado; é un Van Gogh frío, que non se deixa querer coma calquera outro, máis irreal, máis teatral. ¿Por que, se este Van Gogh somos nós mesmos, cada espectador? As palabras son as escritas por el nas cartas a Theo, pero tamén noutras, as imaxes que el viu en cada etapa da súa vida, recompoñendo mesmo as escenas que logo serviron de base para os seus cadros.

A frialdade é o produto de tan excesiva minuciosidade en prol da obxectividade. Cada parte da cinta, que se corresponde coa estancia do artista nun lugar distinto (Holanda, Inglaterra, Bélxica, París, Arles, Saint Rémy e Auvers sur Oise), queda limitada da seguinte mediante rupturas de ritmo, con fundidos que se asentan moitas veces sobre imaxes de trens en movemento, ou ben sobre o son identificable destes. Doutra banda, a voz de Van Gogh, esa voz en *off* que non acabamos de identificar como a súa propia senón a dun distante narrador, intensifica unha inevitable sensación de separación<sup>11</sup>. E así, se podemos realiza-lo exercicio de recoñecernos na súa mirada, non nos é posible face-lo mesmo

nesa voz allea; e aínda facendo o esforzo mental de admitir que a mirada non é a nosa e que si é a de Van Gogh, seguimos sen poder encaixa-la voz con esa mirada, sen poder admitir que é tamén Van Gogh o que fala (probablemente por un excesivo entusiasmo que non harmoniza coa monótona neutralidade xeral das imaxes).

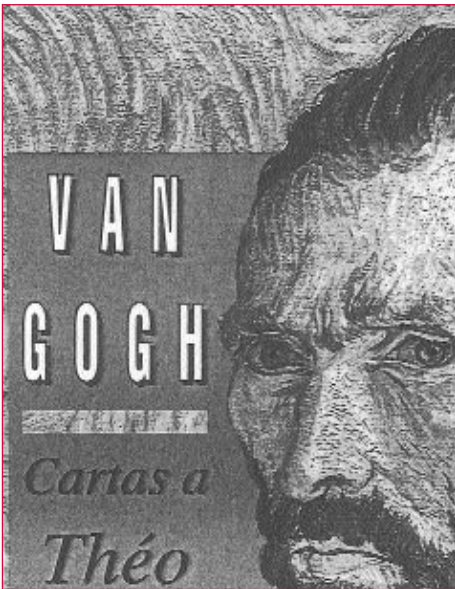
Dun xeito resumido, poderíamos dicir que o que Cox pretende é chegar ó todo mediante a suma das partes que do artista, dunha maneira evidente, poden ser recuperadas: basicamente os seus textos escritos e os seus cadros e debuxos. Mais non logrou unha unidade crible e, así, a imaxe de Van Gogh—que nunca é externa, sempre é interior— non chega a parecernos nunca del.

¿Que deducir deste exercicio en aparencia frustrado? Particularmente, inclínome a pensar que a pesar deste fracaso este filme sobre Van Gogh é o que mellor se achega a ese imposible que é resucitalo. Poderíamos cualificalo de verdadeiro documental, con todo o que implica o seu significado<sup>12</sup>. A diferencia con Alain Resnais está na

11 Non debemos perder de vista o referente de Resnais, a marcada influencia na concepción desta película. Así podemos entende-lo espírito deste Van Gogh, pois como moi ben apunta Susan Sontag, ó defini-lo estilo do director francés, *op. cit.*, p. 263, é o froito dunha “mezcolanza de frialdad y emotividad: la frialdad encerrando y sojuzgando una inmensa emotividad. El gran descubrimiento de Resnais es la aplicación de esta fórmula a un material “documental”, acontecimientos verdaderos aprisionados en el pasado histórico.”

12 Lembrémo-las palabras dun pioneiro do xénero como Robert Flaherty: “La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer; a saber, que la función del director del documental sea filmar, sin ninguna selección, una serie gris y monótona de hechos. La selección subsiste, y tal vez de forma más rígida que en los mismos films de espectáculo. Nadie puede filmar y reproducir, sin discriminación, lo que le pase por delante, y si alguien fuese lo bastante inconsiderado como para intentarlo, se encontraría con un conjunto de fragmentos sin continuidad ni significado, y tampoco podría llamarse film a ese conjunto de tomas.” En J. Romaguera e H. Alsina, *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 145.

achega xa inevitable da cor, ese elemento que trala obra de Minnelli non pode ser obviado en ningún produto cinematográfico sobre pintura. Mais non é posible dicir que esta obra sexa superior á outra. Desenvólvese baixo uns mesmos presupostos conceptuais de busca dun cine de pensamento, de transcripción dun proceso mental, de reconstrucción de estruturas psíquicas e, obviamente, para todo iso é Van Gogh a figura ideal. Tal vez a ausencia dunha tese clara respecto ó artista (¿obxectividade?) resulta determinante



Portada dunha edición das famosas *Cartas a Théo* (a empregada no traballo).

para deixarnos absolutamente fríos á hora de definirmos sobre a película. Unha razón máis para insistir nesa imposibilidade de resucitar xa antes aludida<sup>13</sup>. Moi probablemente o segredo está xa no propio arranque da cinta, onde nun texto en primeira persoa se resume brevemente toda unha vida, describindo mesmo o momento da morte e os feitos posteriores á mesma. Van Gogh fálanos do outro lado da vida, ¿como se podería dotar entón de imaxe física? Cox opta por darnos pistas, referencias —mediatizadas— para que nós inventemos esa imaxe, ou aínda máis, para que nos “creamos” como esa imaxe (nós, o artista).

### VINCENT Y THEO

Esta terceira película foi obra de Robert Altman, con data de realización de 1990. É de todos coñecido que unha das características máis identificables deste director é o manexo maxistral que pode obter dos actores en obras corais, nas que non hai un protagonista especial e onde o conxunto destaca por enriba da individualidade (pensemos por exemplo na coñecidísima *M.A.S.H.*). ¿Por que entón se achega de repente Altman á figura deste pintor?

Temos que aclarar que a película leva xa de por si un título significativo: *Vincent y Theo*, é dicir, non se trata só dunha persoa, senón de dúas; a histo-

13 [...] resulta evidente que la naturaleza que habla a la cámara es diferente de la que habla a los ojos". Benjamin, "La obra de arte en la época de la filme técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1992, p. 173.

ria irase estruturando a base de secuencias e planos contrastados que nos van marcando as diferencias entre as formas de ser/estar dos dous irmáns.

Nesta versión da vida deste personaxe hai un xogo de intencións ben evidente. Altman está interesado en mostrarnos con toda claridade que a súa película reflicte a dura historia dunha supervivencia, dunha resistencia; conta a violencia que pode producir-la defensa das propias crenzas. O produto desa loita é precisamente a “posteridade” dende a que nós agora miramos, recuperando así a fabulación precisa entre o que puido ser e o que foi... Tamén hai unha inequívoca reflexión sobre a arte e sobre os artistas. Non debe entón chama-la atención que comece xustamente polo final: unha sesión en *Christie's* na que se poxan *Os xirasoles* por unha suma astronómica<sup>14</sup>, e mentres unha voz en *off* vai cantando as cifras vertixinosas da poxa, váisenos aparecendo a imaxe lúgubre e miserable dun cuarto no que discuten de cartos —patacóns— aqueles ós que xa recoñecemos coma o pintor —excéntrico, cando menos— e o seu irmán —asentado, dialogante; pero ferido, indignado.



Anuncio publicitario utilizando a imaxe de Van Gogh e facendo referencia ó tópic do artista vilipendiado e logo entronizado (“Nadie daba un duro por él”).

Os actores métese no pelexo dos personaxes dun xeito maxistral, dotándoo dunha vida perfectamente convincente; unha vida que queda ademais atrapada nos seus útiles, rodeada de todos eses pequenos elementos que constrúen un entorno propio, referencial, case coma un hipotético mapa<sup>15</sup>. O papel de Tim Roth como Vincent resulta do máis suxestivo e demoledor,

<sup>14</sup> Trátase dun feito real, dunha poxa que tivo lugar o 30 de marzo do ano 1987, e da que se pode ter noticia nos xornais do 31 do mesmo mes. Ó respecto existe certa información en *Lápiz*, 40, 1987, p.72, onde se anunciaba a proximidade do acontecemento cun previsible e profético titular: “Van Gogh, cumpleaños y posible record”.

<sup>15</sup> Nese sentido podemos atopar certa afinidade coa película de Paul Cox. O nexo está, novamente, no propio Resnais, de quen observou G. Deleuze, *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 165: “Los mapas aparecen primero como descripciones de objetos, lugares y paisajes. Series de objetos sirven de testigos en “Van Gogh” [...] pero estos objetos son ante todo funcionales, y en Resnais la función no es el simple uso del objeto, es la función mental o el nivel de pensamiento que le corresponde”.

dende o propio aspecto físico —nada que ver con Kirk Douglas— ata os mesmos xestos, case neuróticos, mais nunca melodramáticos. E nesa mesma concepción mantéñense os personaxes dun sifilítico Theo, encarnado por Paul Rhys, ou tamén o de Gauguin, asignado a un descoñecido Wladimir Yordanoff —diametralmente oposto ó de Anthony Quinn—, ou tódolos que quixeramos analizar.

Da unión de todos estes elementos nace unha definición moi próxima á que nos ofrece Susan Sontag<sup>16</sup> do artista moderno, “el artista (que reemplaza al santo)” como “sufridor ejemplar”.

Precisamente de todo o dito anteriormente despréndese a faceta máis feble desta película (entendida como imaxe do artista, non como valor filmico en si): é tan correcta a visión que se nos dá de Van Gogh que non podemos deixar de entendela coma unha paradigmática e forzada reconstrucción dun ideal baudelairiano. Entón formúlase a pregunta: ¿é este o verdadeiro Van Gogh ou é tan só unha visión que aceptamos de mellor grado sobre a nosa intuición de Van Gogh?

Así e todo, estas consideracións teñen que ser tomadas con tacto, posto que a película non foi un produto pensado como espectáculo de masas —ó xeito hollywoodiano—, máis ben pasou desapercibida. Produciuse en Holanda para potencia-la celebración do centenario da morte do artista e

Altman non deixou satisfeito o seu produtor (¿agardaba un novo Minnelli ou, simplemente, non recoñecía neste filme a imaxe de Van Gogh?).

## VAN GOGH

---

E abordamos xa, por fin, a última das películas seleccionadas para este estudio: o *Van Gogh* de Maurice Pialat, do ano 1995.

Para definir este “pialat” teríamos que recorrer a frases xa sumamente recoñecidas por todos nós, propias de certo estilo de crítica; frases do tipo “fraxilidade da comunicación”, “imposible final feliz” ou, tamén, “actores que non compoñen personaxes, limítanse a vivilos”. Porque aínda que non é este o lugar para falar de Pialat, si que temos que dicir para entende-lo seu Van Gogh que, xeralmente, os personaxes das súas películas están en conflito consigo mesmos e con todo o que os rodea, son naufraxios vitais debidos a traumáticas experiencias, máis ou menos perversas.

Aclarados xa certos aspectos, hai que dicir que este filme é, sen dúbida, o máis afastado dunha imaxe real de Van Gogh que poderíamos atopar, e isto por variadas razóns. A Pialat non lle interesa o máis mínimo a fidelidade biográfica, polo tanto non se inmuta cando decide desentenderse de todo o que lle parece superfluo; aínda máis,

<sup>16</sup> Susan Sontag, *op. cit.*, p. 58. Pero tamén se aclara que é debido a que consegue transformar ese seu sufrimento en arte.

opta por quedarse coas derradeiras semanas de vida do artista e, despois desa limitada selección (a etapa de Auvers sur Oise) tampouco respecta os acontecementos, inventando personaxes inexistentes e tamén relacións a todas luces imposibles e deformando aqueloutros que si foron reais. Dito doutro xeito, a obra de Pialat crea un novo Van Gogh, non se preocupa de recrea-la súa figura. Polo tanto, a imaxe resultante é totalmente ficticia —na medida en que aceptemos que as outras o eran menos—, arbitraria, desprendida por completo de toda expectativa que nos mantíña atentos nas outras películas, as palabras epistolares, as pinturas, as paisaxes, etc.

¿Quen imaxinou algunha vez a un Van Gogh distante e frío, cínico? Ese é o artista que podemos atopar nestas imaxes construídas por Pialat. Un pintor que toma vida na figura de Jacques Dutronc, que exerce maxistralmente esa mentira, de tal xeito que rematamos por caer ante a insistencia e vemos a Van Gogh.

Xustamente acontece este milagre porque Van Gogh é só unha escusa para nos falar do que sempre se fala: a vida, a morte, o amor, o sexo... Estamos ante un personaxe de verdade, de carne e óso, mortal coma os humanos (non é un deus da modernidade). Así,

quen por vez primeira se atope con Van Gogh mediante este “pialat” pode sen problemas interpretar logo a obra artística do pintor holandés, de buscar nela. Faino a partir do home, non do mito.

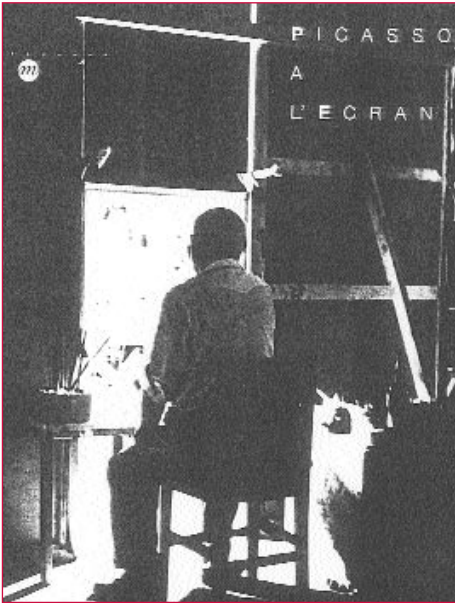
### *CECI N'EST PAS UNE PIPE*

Foi Magritte o que dun xeito paradoxal puxo o dedo na chaga. A súa pipa converteuse nun verdadeiro símbolo da preocupación contemporánea polo mundo da imaxe, estableceu o proceso de representación como acto de relación relativa e variable, e non só mero reflexo ou imitación<sup>17</sup>. Do mesmo xeito, o cine foi e seguirá sendo empregado para transmitir visións múltiples, variadas, dos artistas do pasado, pero a súa verdadeira imaxe nunca será a vertebrada na pantalla, aínda que tampouco deixará de ser un “reflexo” dela.

Incluso cando o mesmo artista presta a súa presenza real para construí-la imaxe cinematográfica o resultado xa non é o artista, senón un “obxecto” mediatizado como podemos comprobar a través do material existente en torno á figura de Picasso<sup>18</sup>. Parece que esquecemos facilmente que, aínda que o artista nunca morre —o que xa de por si pode ser discutible—, o home si, e antes que artista ese home

17 Ver Michel Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 4ª ed., 1997.

18 Resulta do máis interesante ó respecto a obra VV.AA., *Picasso à l'écran*, Paris, Georges Pompidou, 1992, editada con motivo da “3ª Biennale internationale du film sur l'art”, e na que se recollen ata cento setenta películas de variado formato sobre este artista (lista que hoxe sería xa máis longa). Eu puiden, ademais, ver algunha delas e, aceptando que aparece o propio Picasso (o que non podería acontecerlle a Van Gogh), pregúntome cán-  
tos picassos distintos había e cal era o auténtico.



Portada do catálogo do Pompidou referido no traballo. *Picasso a l'écran*.

(xenericamente). ¿E que podemos dicir entón?

A palabra clave é, seguramente, “simulacro”, e é así que se deriva unha concepción da arte e do artista como espectáculo, como conxunto de imaxes que mediatizan a relación das persoas coa cultura e coas súas orixes (as obras

e os seus creadores), de non ser que sexan entendidas como formas de vida propias con independencia dos seus contidos. A imaxe do artista devén, polo tanto, como imaxe sobre o artista, é dicir, envoltorio que substitúe pola forza da súa aparencia o que se esconde debaixo, que é, a fin de contas, o artista<sup>19</sup>.

Enfocada así a cuestión, a imaxe do artista no mundo contemporáneo (neste caso a través do cine) continúa cargada de connotacións que se remontan ós albores dos tempos, repetindo tópicos que parecen encantarnos ós “espectadores” e que semellan dota-lo artista dun halo que o santifica (xa o dicía Sontag), e aínda máis, se logo queda referendado no mercado —ou en sentido inverso, elevado ós altares tras ser beatificado nos mercados<sup>20</sup>.

Pero ademais, non debemos perder de vista que os artistas son vistos coma un verdadeiro filón para o espectáculo<sup>21</sup>, o que multiplica a inevitabilidade de simulacro que de por si xa tiña a imaxe deles. Se convertemos en sombra chinesa do artista a súa imaxe cando a abordamos dun xeito serio, lonxe de alardes comerciais, ¿en que

19 Para aclarar un pouco máis esta tese, Eduardo Subirats, *La cultura como espectáculo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 93: “[...] el simulacro es la representación técnicamente cumplida como lo real. Presupone una concepción idealista del mundo como encarnada de las cosas y en la vida de los hombres, devenidos espectros y sombras o réplicas de sus imágenes puras [...]”. Tamén ó respecto é contundente Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Castellet Editor, 1976, p. 6, sinalando que “el espectáculo no es un conxunto de imáxenes, sino una relación social entre persoas mediatizada por imáxenes”.

20 Unha obra clásica que aborda todos estes aspectos é a de E. Kris e O. Kurz, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1991. Editada na súa versión orixinal no 1934, deixaban xa claro cómo se perpetuaron certos roles ó longo da historia. Así, o do artista tolo, debedor de substancias que o predispoñen á creación, celoso dos seus “rivais”, capaz do suicidio ante a posibilidade do fracaso, etc. ¿Non semella que pode encaixar na propia figura de Van Gogh?

21 Amparo Serrano de Haro, “El juego de las apariencias”, *Lápiz*, 57, 1989, pp. 56-61.

non se converterá cando se enfoca cunha clara intención de espectáculo?

## BIBLIOGRAFÍA

- Baudelaire, Charles, *The painter of modern life and other essays*, London, Phaidon Press Limited, 2ª ed., 1995.
- Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1992.
- Bonitzer, Pascal, *Peinture et cinéma. Décadrages*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1995.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Castellote Editor, 1976.
- Deleuze, G., *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1987.
- Edo Tralbaut, Marc, *Vincent van Gogh*, Barcelona, Blume, 1969.
- Foucault, Michel, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 4ª ed., 1997.
- Kris, E., e O. Kurz, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Lecaldano, Paolo, *La obra pictórica de Van Gogh*, Barcelona, Planeta, 1988.
- McQuillan, Melissa, *Van Gogh*, Barcelona, Destino, 1992.
- Minnelli, Vincent, *Tous en scène*, Paris, Ramsay Poche Cinema, 1981.
- Nágera, Humberto, *Vincent van Gogh. Un estudio psicológico*, Barcelona, Blume, 1980.
- Ortiz, Áurea, e M. J. Piqueras, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós, 1985.
- Romaguera, J., e H. Alsina Thevenet, *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- Serrano de Haro, Amparo, "El juego de las apariencias", *Lápiz*, 57, 1989.
- Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- Stone, Irving, *Anhelo de vivir*, trad. de Delia Piquerez, México, Diana, 1953.
- Subirats, Eduardo, *La cultura como espectáculo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Van Gogh, Elisabeth H., *Van Gogh. Recuerdos personales contados por su hermana*, Barcelona, Parsifal Ediciones, 1989.
- Van Gogh, Vincent, *Cartas a Theo*, Madrid, Ediciones Júcar, 1994.
- VV.AA., *Picasso a l'écran*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992.

