

VINCENT Y PAUL EN LOS ESTUDIOS DEL SUR: LA RELACIÓN VAN GOGH-GAUGUIN A TRAVÉS DE EL LOCO DEL PELO ROJO

Francisco García Gómez
Universidad de Málaga

Una de las parejas artísticas por excelencia del arte contemporáneo (quizás junto a las de Picasso-Braque o Mondrian-Van Doesburg) la constituye la formada por Vincent van Gogh (1853-1890) y Paul Gauguin (1848-1903), dos pintores que, con sus similitudes y diferencias estéticas, resultan de vital importancia para entender tanto las transformaciones de la pintura del fin de siglo XIX como los orígenes de las vanguardias históricas. Por otra parte, sus fuertes caracteres fueron los culpables de la ruptura de su breve pero intensa amistad, que incluyó un período de convivencia en Arlés que no pudo terminar peor. Era prácticamente imposible que los problemas mentales del holandés y el egoísta narcisismo del francés coexistieran bajo el mismo techo del verano provenzal, azotados por el mistral.

El cine no podía sustraerse a las jugosas posibilidades dramático-expresivas que le ofrecía la conflictiva amistad de dos pintores geniales que contribuyeron a cambiar el rumbo del arte del siglo XX. Así, la relación entre ambos constituye uno de los núcleos argumentales de la que aún hoy continúa siendo la biografía fílmica por antonomasia de Van Gogh, con permiso de Maurice Pialat y Robert Altman: *El loco del pelo rojo* (*Lust for Life*), dirigida en 1956 por Vincente Minnelli. Producida por John Houseman para la Metro-Goldwyn-Mayer, constituye una adaptación, firmada por Norman Corwin, de la novela homónima de Irving Stone, publicada en 1934.

El loco... es a la vez uno de los mejores títulos de Minnelli y un perfecto exponente del biopic hollywoodiense, síntesis de todas las virtudes y defectos de este subgénero del cine histórico. Porque las biografías cinematográficas americanas (biopic es la contracción de biographic picture), concebidas por los estudios como cintas «de prestigio», son por encima de todo una vulgarización de las vidas de los personajes, centradas principalmente en los aspectos más anecdóticos de su existencia, tanto pública como privada. Desde el punto de vista narrativo, los modelos suelen ser las biografías literarias (desde su creación en la Antigüedad grecolatina), la novela histórica (a partir de su formulación en el XIX) y el folletín (con su carga melodramática y sus tramas enrevesadas), mientras que la inspiración iconográfica frecuentemente se apoya en la pintura decimonónica de his-

toría. De ahí que la estructura resultante suele ser una narración muy episódica, a base de escenas tratadas casi como viñetas más o menos interconectadas, que representan los «momentos estelares» de los protagonistas, lo que resta homogeneidad al conjunto. El resultado viene a ser un condensado biográfico superficial, con el espíritu de un Reader's Digest y una estética que en ocasiones bordea el kitsch, todo ello aderezado por numerosas manipulaciones y licencias históricas, como es característico de la divulgación hollywoodiense.

Pese a que todas estas limitaciones también afectan a *El loco...*, hay que reconocer que nuestra película es uno de los mejores biopics del Hollywood clásico (o más bien podría decirse «manierista», atendiendo a su fecha y a la dirección de Minnelli), gracias sobre todo a una buena documentación, al diseño de producción y al buen hacer minnelliano. A la hora de valorar estas cintas, hay que establecer una distinción entre su rigor histórico y su calidad cinematográfica, conceptos que no deben confundirse. Si es lógico que un historiador se enfrente a una película atendiendo a su grado de veracidad, un historiador del cine debe ante todo juzgarla por sus valores fílmicos. Aunque, por supuesto, lo ideal es la correspondencia entre ambos factores². Y el filme de Minnelli se acerca bastante, dentro del biopic americano, a este término medio ideal: cinematográficamente es una buena película, y sus errores historiográficos y de reconstrucción, incluso sus ingenuidades y banalidades, no impiden una adecuada plasmación del espíritu vital y artístico de Van Gogh.

Cuando decimos que *El loco...* es una de las mejores películas de Minnelli, no estamos cayendo en los errores de la tan extendida política de los autores aplicada al cine colectivo por excelencia, el de Hollywood. *El loco...* es tanto un producto Metro como un filme de Minnelli. De hecho, cuando el director supo en marzo de 1955 que su estudio había adquirido los derechos de la novela de Stone, hizo lo imposible por conseguir la dirección. La Metro se la proporcionó, con la doble condición de que antes filmara el musical *Extraño en el paraíso* (*Kismet*, 1955) y de que *Lust for Life* estuviera finalizada para el 31 de diciembre de ese año. A cambio, el director impuso la producción ejecutiva de John Houseman³ y el protagonismo de Kirk Douglas. Con ambos había formado un equipo muy bien conjuntado en *Cautivos del mal* (*The Bad and the Beautiful*, 1952), que repetiría más tarde en otra ácida visión del mundo de Hollywood, *Dos semanas en otra ciudad* (*Two Weeks in Another Town*, 1962). Minnelli salió francamente airoso del reto, y aunque la experiencia fue agotadora por la escasez de tiempo y el rodaje en exteriores naturales de Francia, Bélgica y Holanda, el filme sobre Van Gogh pudo estrenarse a comienzos de 1956, cosechando un considerable éxito de público⁴. Evidentemente, sólo una fuerte organización industrial como la de una de las principales majors de Hollywood posibilitaba que la urgente empresa de *El loco...* llegase a buen puerto. Más que nunca, el cine debía demostrar su

condición de arte colectivo, con independencia de que unas cabezas pensantes (Minnelli y Houseman, que también se encargaron de modificar varios pasajes del guión) coordinasen la labor de un equipo profesional de probada solvencia gestora, técnica y artística.

Pero incluso dentro de esta estructura tan firme y organizada, Minnelli pudo hacer prevalecer sus habituales recursos melodramáticos (el melodrama fue, junto con el musical y la comedia, uno de sus géneros por excelencia), su elegante sentido de la puesta en escena y, en especial, del color, que ahora más que nunca venía incluso históricamente justificado por el deseo de recrear los cambios en la paleta del pintor. Algo esto último que sólo se consiguió en parte, desde el momento en que los estridentes pigmentos de Van Gogh no podían plasmarse fielmente en imagen real. Pese a los esfuerzos fotográficos en Anscocolor, el cromatismo del Van Gogh de *El loco...* es sumamente apagado, y además ha ido perdiendo intensidad con los años. Es en relación con los aspectos «pictóricos» y pictorialistas con los que el filme presenta una de sus más destacadas particularidades, que lo singularizan dentro de la producción hollywoodiense de su tiempo: la presencia de abundantes cuadros de Van Gogh (a través de magníficas reproducciones⁵), que detienen la acción y confieren a la película, por momentos, un aire más de documental de arte que de cinta de ficción. Suspensión narrativa que, por otra parte, no impide que cuente con momentos de gran intensidad dramática. Quizá por todas estas razones, *El loco...* se convirtió en la película de la que Minnelli se sentía más orgulloso.

EL LOCO BONDADOSO VS. EL FANFARRÓN EGOÍSTA

Entre los miembros del equipo de la película, otra de las grandes presencias en *El loco...* es la de Kirk Douglas. De hecho, es la presencia por excelencia, ya que pocas veces se ha creado en el cine histórico una tan intensa identificación entre el personaje y el actor que lo interpreta (quizás también entre Greta Garbo/Cristina de Suecia, Charles Laughton/Enrique VIII, Peter Ustinov/Nerón o José Ferrer/Toulouse-Lautrec, por citar ejemplos clásicos). Literalmente, Douglas es Van Gogh. Ante la propuesta de Minnelli para protagonizar la cinta, el actor aceptó de inmediato. El holandés era un personaje muy acorde con sus gustos interpretativos, con una marcada preferencia por los seres atormentados. De hecho, consciente de su parecido físico con Van Gogh, ya había pensado en llevar la novela de Stone a la pantalla, a través de su productora Bryna Company y bajo la dirección de Jean Negulesco⁶. Por consiguiente, consideró que se encontraba ante uno de los papeles de su vida, por lo que se entregó sin pestañear a su esforzada composición del personaje: el resultado fue una de sus mejores interpretaciones, mostrando con gran verosimilitud los altibajos emocionales del pintor y su tormento interior, sin caer en un fácil efectismo histriónico. Injustamente, no fue recompensado con el Oscar⁷.

La visión que del holandés ofrece la película participa de todos los tópicos del artista atormentado. Pocos biopics de artistas escapan a la visión establecida por la teoría romántica del genio creador, bohemio e incomprendido, cuyos antecedentes ya se encuentran en la Antigüedad clásica. En ellas se nos ofrecen los más representativos episodios de la vida de unos seres a los que se considera nacidos, parafraseando un célebre libro de los Wittkower, «bajo el signo de Saturno»⁸, con todo lo que esto supone de melancolía, tormento, arrebato y, con frecuencia, exaltación cercana a la demencia en su carácter, incrementado en el momento de la creación. Los artistas son los personajes excéntricos por excelencia de los biopics, y como tales son presentados estereotipadamente, actuando al margen de las convenciones estéticas, morales y sociales de sus épocas, como seres inconformistas. De hecho, la mayoría de los filmes biográficos sobre artistas suelen centrarse en los personajes más sufrientes: Miguel Ángel, Goya, Toulouse-Lautrec, Modigliani, Mozart, Chopin, Schumann, Tchaikowsky... Ni Rubens, ni Velázquez, ni Bach, ni Mendelssohn, por ejemplo, han sido creadores favoritos para el cine, aunque sobre algunos de ellos se hayan hecho películas. Indudablemente, la vida de Van Gogh ha sido una de las más melodramáticas, atormentadas y trágicas de toda la historia del arte, lo que ya marcaba de antemano el tono de *El loco...*

El Van Gogh que presenta el filme es un personaje bastante pleno: aunque se persigue (y se consigue) la identificación del espectador con sus vicisitudes, en ningún momento se eluden los rasgos más controvertidos y sombríos de su personalidad. Por otra parte, resultaba inevitable hacer referencia a los aspectos más llamativos de su carácter y de su vida, desde un enfoque que combina la visión romántica con la anecdótica: para un *biopic* de Hollywood resulta muy difícil representar la vida de un hombre que fue genio artístico, padeció síntomas de locura, se cortó una oreja y terminó suicidándose, sin incluir estos episodios. Aún así, recrea con bastante justeza la personalidad de Vincent, su manera de entender la vida y el arte. Se nos presenta como un hombre entregado con pasión a los demás, al arte y a la existencia, como así fue. Hipersensible, apasionado y vehemente por naturaleza, su temperamento afectaba hondamente a todo el que se relacionaba con él, para lo bueno y para lo malo. Era excesivo en todo, tanto en su vida como en su obra.

Por desgracia, fracasó en la mayoría de sus empresas, sucediéndose cruelmente las decepciones, tanto evangelizadoras como afectivas (no pudo crear una familia ni tener hijos) y, por supuesto, artísticas (no conoció el éxito de público en vida). El Van Gogh de *El loco...* es un claro ejemplo de antihéroe, de perdedor, más aún si atendemos a los esquemas estereotipados de los personajes del cine clásico americano. Su recompensa, la gloria y la fama universales, sólo le llegarán una vez muerto. Pero sobre todo, él, que necesitaba entregarse a la gente, terminó casi en la más completa soledad, aislado del mundo exterior. Por tanto, en el filme

Vincent es un pobre desgraciado que, pese a sus contradicciones, extravagancias y ataques, no puede más que mover al espectador a la compasión. Algo bastante cercano a lo que fue su realidad. Este atormentado humanista *sui generis*, comprometido socialmente, desbordaba amor y deseos de darse a todo el mundo, como patentizó durante su labor misionera en Borinage. Sin embargo, su no acatamiento de las reglas de conducta, morales, estéticas y de la religión establecida, incluso sus problemas de relación con el resto de la gente, lo convirtieron en un solitario, un inadaptado y un incomprendido, casi un apestado social. De todas formas, en esta visión marcadamente hagiográfica de Van Gogh, aunque no se silencia el problema de su locura, sí se eliminan algunos de sus episodios más oscuros, menos acordes con su presentación casi como un santo laico y heterodoxo: por ejemplo sus enfermedades venéreas o los duros conflictos con algunos de sus seres más queridos.

Tras Van Gogh como protagonista absoluto de la película, la segunda presencia en importancia, por delante de su hermano Theo (James Donald), corresponde a Paul Gauguin, quien aparece tanto en las escenas de París como, sobre todo, en Arlés. Aunque Van Gogh y Gauguin sólo convivieron en el Midi durante dos meses, entre el 23 de octubre y el 24 ó 25 de diciembre (según las fuentes) de 1888, esta temporada ocupa 23 minutos y medio de la cinta, es decir, una parte bastante considerable de un filme de 122 minutos. Lo cual tiene una explicación sencilla, ya que los guionistas no podían desaprovechar la riqueza de elementos y situaciones que se dieron en aquellas semanas, todo un lujo argumental. Y si a ello se unen sus continuas discusiones estéticas, visitas a los burdeles y, en especial, un violento enfrentamiento entre ambos que culminó con la célebre automutilación de Van Gogh, el resultado tenía que resultar cuanto menos atractivo para el espectador⁹. Resulta evidente que gran parte del éxito de público del filme residió en esta parte arlesiana, no por casualidad la más cuidada por Minnelli y su equipo¹⁰.

El personaje de Gauguin creado por Anthony Quinn es otro de los grandes ases de *El loco...* En primer lugar, es resaltable la excelente caracterización física del mexicano, ya de por sí bastante parecido al pintor, que contó con el apoyo del maquillaje mediante una nariz postiza. En cuanto a su interpretación, es heredera de su reciente composición de Zampanó para *La strada* (Federico Fellini, 1953), la película que le dio fama internacional, y por tanto en la línea de personajes de fuerte carácter y personalidad que habían caracterizado su carrera casi desde sus inicios, y que culminaría en su papel más glorioso: Alexis Zorba en *Zorba el griego* (*Zorba the Greek*, Michael Cacoyannis, 1964), pese a que Quinn también manejaba a la perfección otros registros mucho más sobrios. Su gran creación como Gauguin le valió el Oscar al mejor actor secundario.

Su Gauguin es un personaje extrovertido, temperamental, vanidoso, bravucón, pendenciero, oportunista y bastante egoísta, que apenas muestra auténtica

amistad hacia un Van Gogh que lo admira. Pese a cierta exageración histriónica (a veces es como una especie de zíngaro), no está demasiado alejado de la auténtica personalidad del francés, quien se definía a sí mismo como *salvaje*, quien no había dudado en abandonar a su mujer e hijos para entregarse a la pintura y quien, a diferencia del holandés, poseía numerosos enemigos entre sus colegas, a causa de su soberbia¹¹. Si bien compartían bastantes puntos en común, en gran medida sus caracteres eran opuestos. En este sentido, resulta muy llamativa y estudiada la primera aparición de Gauguin en la película, con un sabio recurso de puesta en escena. En la tienda parisina de Tanguy, un hombre está sentado de espaldas en un sillón, mientras oímos su estridente risa y su potente voz hablando de arte a otros compañeros, que lo escuchan con fascinación. A los pocos segundos se levanta, mostrando una figura llamativa (más alta que en la realidad) realzada por su capa. Con ello, aparte de crear un efecto misterioso, se incrementa la potencia expresiva del personaje, resultando más dramática una presencia que traería fatales consecuencias para nuestro protagonista¹². Resulta interesante compararla con la aparición de Van Gogh al principio de la cinta, cuando se encuentra esperando sentado y encorvado a que la Junta Belga de los Mensajeros de la Fe emita su veredicto: ya se expresa su mayor humildad y voluntad de servicio. Si uno es un fanfarrón elocuente, el otro es más retraído y parco en palabras, pese a su carácter también fuerte.

Pero no sólo se presenta esa imagen superficial de Gauguin. También se nos hace saber su tormento interior, sus dolorosas decisiones y duros sacrificios para seguir su camino estético, ya que al igual que Vincent, se había dedicado tarde a pintar. En París le dice al holandés que no tiene amigos (¿le está advirtiendo con ello de que él tampoco lo será?), y que si resultan un estorbo para trabajar hay que romper con amistades, comodidades y familia. En su última discusión con Vincent en Arlés, éste le reprochará el haber abandonado a sus hijos, replicándole el otro que no lo juzgue. Y cuando Vincent le pide que no se marche, le dice que él sí sabe lo que es realmente el trabajo agotador y, sobre todo, la soledad. «Conozco muy bien la soledad. Solo que yo no me quejo». Anteriormente, en el café, le ha dicho: «Antes de decir ‘te quiero’ me rompería los dientes. No quiero que me quieran». Palabras que han impresionado a nuestro protagonista, por suponer la antítesis de su filosofía de vida, presidida por el amor. «¿Lo dices de veras, Paul?», le pregunta con preocupación. Y, más tarde, cuando Vincent le expresa su necesidad de cariño, sentenciará: «Puedo pasarme sin afectos. He aprendido a evitarlos». En el fondo, Gauguin es una persona mucho más amargada que Van Gogh, un hombre que guarda un dolor interior en su corazón endurecido. Pero si bien también en esos momentos mueve a compasión, pese a su orgullo, el espectador continúa identificándose con el protagonista, pues hemos seguido sus desventuras desde el comienzo del filme, además de que su carácter es más bondadoso y simpático.

Volviendo a la primera escena de Gauguin, efectivamente, aunque fueron presentados por Theo¹³, ambos artistas se conocieron en París en el invierno de 1886 (no en el de 1887, como Theo le dirá en una escena a su esposa Johanna), cuando hacía poco que el francés había llegado de la localidad bretona de Pont-Aven. En la escena que los muestra hablando en el céspedes (a la orilla del Sena o un estanque del Bois de Boulogne), que aparentemente sucede poco después de la de la tienda de Tanguy pues sugiere el inicio de una amistad, Paul, con su bastón a modo de dandi bruto, dice que ha estado en la Martinica (donde buscó su primer paraíso no occidental, después de una frustrante estancia en Panamá) y que la capital le agobia. Sin embargo, Gauguin no viajó a Centroamérica hasta la primavera de 1887, regresando en octubre. Por tanto, esa escena más bien debe interpretarse como una síntesis de su relación parisina, mostrando cómo se despertó en Vincent la admiración hacia un aventurero que había sido marino y había conocido lugares exóticos. No obstante, aunque surgió entre ellos una buena amistad, continuada a través de la correspondencia, parece que no se relacionaron excesivamente en París, o al menos no tanto como aparenta mostrar la película.

ARLÉS O EL FRACASO DE UN SUEÑO

Ahora debemos hablar de los motivos de la ida de Gauguin a Arlés. En la película, tras entristecerse Vincent ante la noticia de la boda de Theo con Johanna Gesina Bonger (Tony Gerry), ésta le dice a su marido que deben hacer algo por Vincent. Ambos decidirán que Gauguin acuda al Sur, pues Theo comenta que Vincent es de los pocos a quien Gauguin aún no ha atacado. Esto es verdadero sólo a medias. Es cierto que Theo, siempre pendiente de su hermano, quiere satisfacer sus deseos de trabajar junto a su amigo, y le paga a éste su viaje. Sin embargo, aunque sus relaciones con Johanna comenzaron en 1888, el compromiso matrimonial tuvo lugar en enero de 1889, no en verano del año anterior como se sugiere en el filme, celebrándose el enlace en abril de 1889 en Amsterdam. Además, el modo en que Theo convenció a un receloso Gauguin resultó bastante más prosaico. En realidad fue más bien fruto de un compromiso que desembocó en un acuerdo comercial entre artista y marchante: tras venderle Theo algunas cerámicas, le ofreció costearle el viaje y un sueldo mensual en Arlés a cambio de sus pinturas. Y Gauguin, quien tras su vuelta de Martinica y su segunda estancia en Bretaña sólo había visto crecer sus deudas, decidió aceptar la oferta, si bien con escaso entusiasmo. De hecho, no le gustaría el Sur, añorando los primitivismos bretón y tropical. Esa desgana de Gauguin se expresa en la película: en su llegada (vestido con el chaleco y la boina de algunos autorretratos) no se muestra muy contento, y Van Gogh, con sus continuas atenciones y su estado de excitación, sólo consigue atosigarle¹⁴. No admira demasiado la «casa amarilla» que Vincent

tan amorosamente había decorado pensando en él y en la comunidad de pintores, su ansiado «estudio del Sur». Ni siquiera tiene interés en mostrarle de inmediato sus últimas pinturas.

Los problemas comenzaron desde el principio. Vincent era desordenado en la vivienda (apenas limpiaba los pinceles), y eso exasperaba a Gauguin, un amante del orden. Además, Van Gogh administraba muy mal el dinero. Por eso, como recoge la película, nada más llegar Gauguin se hizo cargo de la organización de la casa, de la cocina y de la economía doméstica, no en vano había trabajado en la Bolsa¹⁵. Vincent acepta algo abrumado, si bien ya supone el primer choque de carácter entre ambos. Minnelli en todo momento pretendía plasmar esta incompatibilidad de caracteres: «Fueron, por supuesto, el modelo original de la extraña pareja... Gauguin, el disoluto, que saciaba sus instintos animales siempre que podía, a quien nada importaba salvo su arte... Van Gogh, el asceta, con su desastrosa costumbre de meterse en la piel de todos. Las contradicciones en sus caracteres, sus costumbres personales, también les mantenían en extremos opuestos... Gauguin, con su pulcritud compulsiva... Van Gogh, el patán...»¹⁶. Pero no todo fue negativo. Esa misma noche acuden al café, y Vincent le habla de las mujeres arlesianas. Se muestra entonces una de sus escapadas al burdel, donde antes de entrar el pendenciero Gauguin no duda en entrometerse alegremente en una pelea entre zuavos. Una vez dentro, Vincent le presenta a la prostituta Rachel, a la que Gauguin dice que es un salvaje y que le atrae la violencia. De esa juerga regresan borrachos, llevando Paul a hombros a Vincent. Y antes de la llegada del mistral, pintarán al aire libre el paseo de Les Alyscamps.

Salvo estos instantes de felicidad, la estancia de Gauguin en Arlés fue fatal para la psicología de Vincent, minando su débil entereza y desatando violentamente sus problemas patológicos. Indudablemente, cuando se conoce la biografía de ambos, Gauguin es quien menos simpatías despierta en el conflicto arlesiano, y de hecho la película incide en esta visión negativa del personaje, oponiéndolo a un Van Gogh más positivo. Con su carácter arrogante y egoísta, fue el principal culpable del fracaso de las ilusiones que Vincent había depositado en su comunidad de artistas, en su «escuela del Sur», que pensaba continuar en el «taller del trópico»¹⁷. Como dice Cabanne: Vincent «abrió su reino a aquel que veía era más apto para entrar en el mismo y el amigo lo había pisoteado todo, convertido en irrisión, destrozado»¹⁸. No obstante, en la cinta se suaviza esta interpretación. Si bien se muestra cómo Paul sabía tocar la fibra sensible de su compañero para hacerle perder los nervios, el conflicto se recrea principalmente como un choque entre caracteres opuestos y apasionados, que marcado con un halo de fatalidad sólo podía terminar mal. El propio Van Gogh escribió que durante sus discusiones artísticas saltaban chispas. Y la tensión creciente es expresada en la película, aparte de por medio de los diálogos, por el uso expresivo de la naturaleza: cada vez está más omnipresente el insoportable mistral, que les impide pintar al aire

libre y que termina enervándolos. Y será un día de viento cuando Paul le diga a Vincent que está harto del mistral, Arlés y la casa, y que se va a marchar. Entonces el estallido definitivo no se hace esperar.

De todas formas, la convivencia arlesiana de los dos es un episodio muy controvertido, del que se tienen datos contradictorios. La versión más extendida, seguida en gran parte por la película, es la que el propio Gauguin escribió quince años más tarde en *Avant et Après*. Ante sus amenazas de marcharse, Van Gogh estaba muy nervioso, lo cual se puede verificar por sus cartas a Theo. Una noche en el café le tiró a Paul un vaso a la cabeza, sin acertar. Cuando al día siguiente le pidió perdón, Gauguin le contestó: «Te perdono de todo corazón, pero la escena de ayer podría producirse de nuevo y, si me hubieras golpeado, podría no haber sido dueño de mí mismo y estrangularte. Permite, pues, que escriba a tu hermano para anunciarle mi regreso»¹⁹. La noche del 23 ó 24 de diciembre (las fuentes no se ponen de acuerdo), tras salir Gauguin sin decirle donde iba, Vincent temió que sería la partida definitiva. Le siguió por la calle y le amenazó con un cuchillo. Gauguin lo apaciguó con la mirada, pero decidió dormir en un hotel. A la mañana siguiente, al regresar, se encontró con la policía en la casa, y se enteró de que Vincent se había cortado la oreja, la había entregado en el lupanar a la prostituta Gaby (parece que era el sobrenombre de Rachel)²⁰ y estaba desvanecido en la cama. Al comisario le pidió que, cuando despertara, le dijera que se había marchado a París, alegando que su presencia podía ser fatal.

La película altera levemente los acontecimientos. Los episodios del vaso y de la navaja se han cohesionado temporal y espacialmente, con finalidad dramática. Así, en una discusión en la «casa amarilla», tras llegar Vincent con una carta de Theo, Gauguin le dice: «No tengo un hermano que me mantenga». Van Gogh, irritado, le arroja el vaso. «No vuelvas a hacer eso», le amenaza su compañero. Para evitar males mayores, Paul se va: «Me marcho antes de que uno de los dos caiga muerto». Vincent, tras suplicarle que no lo haga, lo sigue, desarrollándose el incidente de la navaja según la versión de Gauguin, en un callejón oscuro y siniestro. Y, dado que la película adopta el punto de vista de Van Gogh, sí plasma la escena de la mutilación (mediante un virtuoso recurso a la elipsis, el fuera de campo y la metonimia, en el que tienen protagonismo visual un espejo, una lámpara y el cuadro *El café nocturno de la Place Lamartine de Arlés*), si bien no muestra su entrega al prostíbulo (ni siquiera se alude a ello), para no recrearse en lo sórdido. También el episodio de la mañana siguiente es fiel a las memorias de Gauguin. «Se habrán dado cuenta de que es un desequilibrado; no sólo en mi opinión, pregunten a cualquiera», dirá al inspector eludiendo cualquier responsabilidad.

Y es que la mayor parte de los estudiosos ha insistido en que el escrito de Gauguin es en gran medida autojustificativo, por haber abandonado a su amigo cuando se encontraba en un pésimo estado físico y anímico. De ahí que Gauguin,

parece ser, exagerase los datos de la realidad de esa fatídica noche navideña, cargando las tintas sobre la locura del holandés²¹. Salvo el escrito de su compañero, no hay ninguna otra referencia a que Van Gogh lo amenazara con una navaja. E incluso Gauguin dio dos versiones del hecho. Según Émile Bernard le escribí poco después a Aurier, Paul le contó que Vincent lo había seguido, pero no que llevara una navaja²². Además, caso de ser así, no sabríamos si iba dispuesto a herirle. No obstante, en honor a Gauguin, no hay que olvidar que la convivencia con Vincent era bastante complicada, como el propio Theo (la persona que más lo amaba y a quien él más quería) había experimentado y sufrido en París.

Triste realidad que ha dado pie a que algunos autores hayan interpretado – creo que exageradamente– toda esta parte en clave de homosexualidad latente, sobre todo cuando la masculinidad de muchos personajes de Minnelli es cuanto menos ambigua, al plantear un cuestionamiento de los roles de género²³. De hecho, podría entenderse que Vincent va teniendo un carácter progresivamente más asexuado, si bien se le ve en un plano en el burdel, con su amiga Rachel²⁴. Sería en la relación con Gauguin donde más se apreciarían estos detalles, como señala James Naremore²⁵. Máxime cuando Minnelli se refirió a ambos como «el modelo original de la extraña pareja...» Veamos los episodios de los que podría hacerse esta interpretación. Tras conocerse, ambos aparecerán tumbados conversando en la hierba, admirando Vincent las historias de Gauguin. Cuando Paul llega a la «casa amarilla», su amigo lo abraza con alegría exultante y sincera, aunque el francés se muestra más bien frío. Vincent le ha preparado su habitación, y ha decorado la pared con pinturas de girasoles, lo que Gauguin agradece como un gesto de amistad. Por otra parte, ambos son presentados con caracteres totalmente diferentes: Gauguin resulta insensible a cualquier sentimiento, mientras que Van Gogh es un hiperestésico, al que su amigo le reprocha «lloras como una Magdalena cuando lees *La cabaña del tío Tom*» De ahí la actitud de ambos respecto a las mujeres: Gauguin es un macho bestial y chulesco, que sólo las trata como objeto sexual; Vincent, en cambio, muestra una idea platónica de ellas. Así, cuando Van Gogh admira la belleza antigua de las arlesianas, su amigo le replica que quiere mujeres de carne y hueso. Y, como remate de toda esta parte, Vincent es abandonado doblemente por Paul: la primera vez en la fuerte discusión entre ambos; la segunda, cuando se encuentra enfermo en la cama. En este melodrama apasionado, y siempre según esa interpretación, Vincent sería la mujer rechazada²⁶. E incluso algunos historiadores y psicoanalistas se han referido al corte de una oreja como castración simbólica. Pero consideramos que todo ello es rizar el rizo: no debe hacerse siempre una interpretación en clave sexual de una relación de amistad y ruptura entre dos hombres de caracteres fuertes y contrapuestos. Por ejemplo, el propio Minnelli plantea el ataque a Gauguin como consecuencia de los celos que Vincent sufría ante las atenciones que éste brindaba a Rachel, a quien enviará la oreja como trofeo²⁷.

Es bien sabido que, si bien no volvieron a verse nunca más, Van Gogh no rompió totalmente sus relaciones con Gauguin tras lo sucedido en Arlés. Continuó escribiéndole, y en una de sus cartas le pidió que no hablara mal de la «casita amarilla». Esta ausencia de ruptura radical es ligeramente reflejada por la película, cuando Vincent pregunta a Theo a su regreso a París por su colega, interesándose por su situación. Con ello se demuestra que Vincent no es un hombre rencoroso, pues, pese a su comportamiento, tenía motivos más que sobrados para estar enojado con Gauguin, quien se había desentendido de él mientras estaba convaleciente.

DIDACTISMO ESTÉTICO

El loco... introduce numerosas citas estéticas a lo largo de su metraje, con un efectivo didactismo, como si no quisiera conformarse con ser una mera biografía centrada más en la vida que en la obra del artista, lo frecuente en los *biopics*. Y el plato fuerte en estas pequeñas lecciones son las acaloradas discusiones artísticas entre el protagonista y Gauguin. La primera vez que vemos al francés se encuentra en la tienda de Tanguy sentando cátedra, alabando a Cézanne y la estampa japonesa. Es bien sabido el impacto que la pintura del Japón causó en la Europa de la segunda mitad del XIX, con su colorido, su planitud, su representación espacial, su juego con las escalas, su uso del arabesco y los contornos. En realidad, el interés de Van Gogh por el japonismo comenzó en Amberes, donde además compró sus primeras estampas niponas. Por lo tanto, aunque la película insinúa la posible influencia en ello de Gauguin, no fue una enseñanza de éste. En ese momento entra Vincent con uno de sus cuadros de botas, y Gauguin alaba la autenticidad de su estilo, que considera directo, vigoroso, expresivo y personal. Es su primera toma de contacto amistosa, que erróneamente hacía presagiar buenos augurios. Entre ambos, pese a su respeto y admiración mutua, se produjo en Arlés un exhibicionismo artístico, una auténtica rivalidad, si bien Gauguin trató en el fondo a Van Gogh como si fuera un discípulo; no se olvide que acababa de tener un considerable grupo de acólitos en Pont-Aven, que inflaron su considerable ego.

Gauguin era el primer (y único) artista que llegaba para iniciar el proyecto anhelado por Van Gogh de crear una comunidad de pintores, el «Taller del Sur». En esta perpetuación del gusto romántico por las hermandades de artistas (como Nazarenos alemanes y Prerrafaelistas ingleses), Gauguin asumió sin problemas el papel de abad («padre prior» dice en el filme), frase que está extraída de una carta del holandés²⁸. Sin embargo, terminaría minando la confianza de Vincent en la solidaridad entre pintores, destrozando su utopía. Ya cuando comienzan a hablar de los otros posibles miembros del taller, surgen las primeras discrepancias: mientras que Van Gogh propone a Bernard, Lautrec, Guillaumin, Signac y Seurat, su amigo le replica que no quiere que acudan los representantes de su

odiado Neoimpresionismo. Él dice que la frialdad de esta tendencia le aburre, pero en realidad su ruptura de relaciones con ellos y con Pissarro se produjo en 1886 al sentirse relegado por su imparable ascenso. Desde entonces, se convirtió en uno de los más encarnizados enemigos del divisionismo²⁹. En cambio, Vincent critica la frivolidad de Degas, uno de los artistas más admirados por Gauguin, diciendo que sólo pinta bailarinas y caballos de carreras.

Luego Van Gogh pasa a enumerar a algunos de sus pintores favoritos: Rembrandt, Rubens, Delacroix y Millet. Por supuesto, la reacción de Gauguin no se hace esperar. ¡Cómo incluir a Millet, que no es más que un sentimental pintor de calendarios, entre los grandes! Aunque sus reproducciones ya comenzaban a tener éxito entre el público, todavía el autor de *El Angelus* no se había convertido en un icono *kitsch*, sobre todo porque aún no existía el concepto de «pintor de calendarios», y porque, en todo caso, este papel hubiera correspondido a finales del XIX a los *pompiers*. Lo que sí resulta interesante es esta alusión al ecléctico gusto de Van Gogh: en su parnaso personal cabían artistas tan dispares como Rembrandt, Rubens, Delacroix, Millet, Corot, las escuelas de Barbizon y de la Haya, Breton, Israels, Herkomer, Doré, Monticelli, los impresionistas o Puvis de Chavannes³⁰. Romanticismo, Realismo, Impresionismo, Simbolismo y cierto academicismo confluían en los gustos de un hombre que mostraba a la vez una sincera preocupación por los sufrimientos de los pobres y una ardiente pasión por la realidad de la Naturaleza.

Por otra parte Gauguin critica, a propósito de Millet, el devocionalismo en pintura, defendiendo el holandés la expresión plástica del sentimiento religioso. Sin embargo, la realidad era en gran medida la contraria: Van Gogh, quien apenas había hecho pintura religiosa en sentido estricto (salvo copias), criticó con dureza algunos cuadros de tema místico de Gauguin y Bernard (principalmente sus respectivos *Cristo en el Huerto de los Olivos*, de 1889), que expresaban la devoción popular bretona, lo que molestó mucho a este último. Y Gauguin continuará esta línea en la Polinesia, recreando las mitologías isleñas. Lo que en absoluto significa que la obra de Van Gogh carezca de espiritualidad, sólo que su sentimiento religioso lo expresaba de manera más sutil, menos explícita, a través de la sublimación de su experiencia con la realidad³¹.

Tras imponer sus «vetos», Gauguin comienza a enumerar una retahíla de sus principales conceptos estéticos: su pintura es una abstracción que busca representar la idea sin reparar en la realidad, un arte mental. Para citar como suya la célebre sentencia de Maurice Denis: «un cuadro es una superficie lisa con líneas y colores dispuestos con cierto orden»³². También se incluye, en forma de diálogo, un célebre pasaje de las cartas a Theo: Gauguin le dice a Van Gogh que pinta muy deprisa, y éste le replica que es él quien mira sus cuadros muy deprisa³³. Más tarde, Paul admirará un cuadro simbolista que cuelga en las paredes del burdel; aunque es una cita un tanto forzada por su emplazamiento, no es del todo gratuita: Gauguin muy pronto se convertirá,

antes de su primera partida hacia Tahití en 1891, en el paladín del Simbolismo por aclamación de los literatos y con las bendiciones del *guru* Mallarmé³⁴.

En la película se expresan con acierto las estéticas y modos de trabajo contrapuestos de ambos, respecto a la materia pictórica y a la relación con la realidad. Cuando están pintando sus versiones de *Les Alyscamps*, Vincent critica la obra de su amigo por ser plana, con pinceladas iguales y color desvaído. Es decir, lo opuesto a la pastosidad y el cromatismo de su pintura (y sólo en comparación con Van Gogh resultan desvaídos los colores de Gauguin): el *cloisonismo*. No hay que olvidar que Gauguin, quien pese a su temperamento era controlado en su arte, estaba preocupado por la armonía de líneas y colores, por el predominio de un tono en el cuadro (en la película dice que busca armonías puras, como música), reprochando a Vincent sus estridencias cromáticas con los complementarios, sus disonancias³⁵. Por otra parte, Van Gogh necesitaba enfrentarse directamente a su modelo, ya fuera un paisaje, una persona o un objeto, y a ser posible pintar a *plen air*³⁶. En cambio, Gauguin era capaz de pintar de memoria sin problemas, antes bien, prefería dejar volar la imaginación. Es el conflicto entre la inspiración en la naturaleza y la invención, la pintura como artificio independiente de la realidad («he prescindido de la naturaleza», dice)³⁷. La pintura de Van Gogh es fundamentalmente un realismo deformado por la expresión de sus emociones; la de Gauguin, simbolismo puro: la observación subjetivizada frente al arte desde la ensoñación. Por eso, cuando el mistral los obliga a permanecer encerrados en la «casa amarilla», el holandés se desespera y ahoga al no poder salir, mientras que el francés pinta tranquilamente de memoria³⁸. Precisamente, la quiebra definitiva entre ambos sucederá en el filme a raíz de este asunto. Cuando al final deciden salir al exterior, sufriendo las inclemencias del tiempo, Gauguin perderá los nervios; a partir de este momento, las disputas irán *in crescendo*.

En suma, *El loco del pelo rojo*, una buena película desde el punto de vista estrictamente cinematográfico, constituye un más que convincente ejemplo de cómo un *biopic* de Hollywood puede proporcionar una correcta visión histórica sin olvidar en ningún momento que se trata de un producto de entretenimiento de masas. Instruir deleitando era una de las máximas de los estudios cuando abordaban cintas biográficas, y en este caso el resultado es totalmente satisfactorio. Al mismo tiempo, la película ha llegado incluso a condicionar la visión que el gran público posee de Van Gogh y de Gauguin, a los que en su mayor parte no puede dejar de imaginar con los rostros de Kirk Douglas y Anthony Quinn. Es una nueva manifestación del poder que los medios de masas tienen para modelar el imaginario colectivo.

NOTAS

- 1 Hay edición en español: STONE, I.: *Codicia de vida*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.
- 2 Reflexiones sobre estos y otros aspectos del cine histórico pueden encontrarse en: MONTERDE, J.E., SELVA MASOLIVER, M. y SOLÀ ARGUIMBAU, A.: *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal, 2001.
- 3 Houseman, ligado en los años 30 a Orson Welles y cofundador del Mercury Theatre, tuvo una importante labor como productor ejecutivo en el cine, además de cómo escritor, guionista y actor.
- 4 Sobre el proceso de creación de la película: MINNELLI, V.: *Recuerdo muy bien. Autobiografía*, Madrid, Libertarias, 1991; MARTÍNEZ TORRES, A.: *Vincente Minnelli*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 248-259 y DOUGLAS, K.: *El hijo del trapero. Autobiografía*, Barcelona, Ediciones B, 1988, pp. 203-206.
- 5 Minnelli y Houseman querían rodar la película en formato de 35 mm., más acorde con las proporciones de los cuadros que el CinemaScope impuesto por el estudio (un formato en el que, por otra parte, Minnelli siempre destacaría).
- 6 Negulesco, también pintor, había demostrado el parecido entre ambos, al dibujarle a una foto del actor las barbas y el sombrero de paja del pintor. DOUGLAS, K.: *op. cit.*, p. 203.
- 7 Galardón que fue a parar a las manos de Yul Brynner por su papel en *El rey y yo* (*The King and I*, Walter Lang, 1956).
- 8 WITTKOWER, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 1995⁵.
- 9 Entre finales de 2001 y comienzos de 2002, el Art Institute de Chicago y el Van Gogh Museum de Amsterdam organizaron una interesante exposición sobre las relaciones vitales y artísticas entre ambos pintores, con un muy cuidado, ilustrado y documentado catálogo: AA.VV.: *Van Gogh y Gauguin. El estudio del Sur*, Verona, Electra, 2001.
- 10 A diferencia de la novela de Stone, donde la estancia de Gauguin en Arlés sólo ocupa unas pocas páginas.
- 11 Significativamente, la novela semi-biográfica de Somerseth Maugham sobre Gauguin, *The Moon and Sixpence* («La luna y seis peniques»), se tradujo al español como *Soberbia*, al igual que su adaptación cinematográfica por Albert Lewin en 1943.
- 12 En la novela es Gauguin quien lleva a Vincent a la tienda de Tanguy.
- 13 CABANNE, P.: *Van Gogh*, Barcelona, Daimon, 1970, p. 112. Así sucede en la novela.
- 14 «Gauguin estuvo descontento desde el principio. Embargado por este estado de ánimo, se encontró con la diligencia bienintencionada de van Gogh, que para él no era otra cosa que latoso». WALTHER, I.F. y METZGER, R.: *Van Gogh. La obra completa: pintura*, Colonia, Taschen, 2001, p. 443. «Gauguin iba a ser objeto de sus sofocantes atenciones: las relaciones de Van Gogh eran intensas. No sólo podía sentir estima hacia una persona; tenía que abrumentarla a base de amor y veneración». MINNELLI, V.: *op. cit.*, p. 426.
- 15 Episodio extraído de las memorias de Gauguin, *Avant et Après* (*Antes y después*, 1903). GAUGUIN, P.: *Escritos de un salvaje*, Madrid, Istmo, 2000, pp. 247-248. Es ésta la única traducción al castellano, muy resumida, de dicha autobiografía.
- 16 MINNELLI, V.: *op. cit.*, p. 426.
- 17 «Gauguin se fue recluyendo cada vez más en el papel del genio artístico, explayándose en una inaccesibilidad digna de ser tratada con respeto y reforzada por la amenaza de partir prematuramente. Mientras que Vincent por fuerza fue perdiendo la seguridad en sí mismo y, en vista de la incompatibilidad cada vez más evidente de sus programas, hubo de poner en duda el valor de su propio trabajo». WALTHER, I.F. y METZGER, R.: *op. cit.*, p. 458.
- 18 CABANNE, P.: *op. cit.*, p. 169. El 23 de diciembre Vincent le escribía a Theo: «Creo que Gauguin está un poco decepcionado de la buena ciudad de Arlés, de la casita amarilla donde trabajamos y sobre todo de mí». VAN GOGH, V.: *Cartas a Theo*, Barcelona, Idea Books, 1999, p. 299 (carta 565).
- 19 GAUGUIN, P.: *op. cit.*, p. 249.

- 20 REWALD, J.: *El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*, Madrid, Alianza, 1982, p. 206.
- 21 Cabanne es categórico: «¿Debemos creer a quien, durante su vida, sólo faroleó y no cesó de practicar la mentira o de disfrazar, con el fin de atribuirse un bello papel, la verdad?». CABANNE, P.: *op. cit.*, p. 172. En los escritos de Gauguin es muy difícil discernir lo verdadero de lo falso.
- 22 REWALD, J.: *op. cit.*, p. 207.
- 23 «En toda la obra de Minnelli existe una consciencia total de que el papel del hombre y la mujer no es natural, sino social y, por tanto, en cierta medida, ilusorios (sic)». AA.VV.: *Historia Universal del Cine*, Barcelona, Planeta, 1990, T. 5, p. 1.150.
- 24 En cambio, la novela es explícita en sus relaciones sexuales. No obstante, hay que tener en cuenta el peso de la censura cinematográfica.
- 25 NAREMORE, J.: *The Films of Vincente Minnelli*, Cambridge University Press, 1993, pp. 147-150.
- 26 *Ibidem*, p. 149. Kirk Douglas recoge en su autobiografía que John Wayne, tras ver la película, le dijo: «Caray, Kirk! ¿Cómo puedes hacer semejante papel? Quedamos muy pocos como nosotros. Tenemos que representar personajes fuertes, duros, y no a esos mariquitas debiluchos». DOUGLAS, K.: *op. cit.*, p. 206.
- 27 MINNELLI, V.: *op. cit.*, p. 427. Y, pese a la aparente ambigüedad sexual de muchos de sus personajes, se suele insistir en que no son homosexuales, como sucede con Tom Robinson Lee de *Té y simpatía* (*Tea and Sympathy*, 1956) y con el bailarín Randy Owen de *Mi desconfiada esposa* (*Designing Woman*, 1957). ALBERICH, E.: «El compromiso del artista: Vincente Minnelli (2)», *Dirigido Por*, 140 (1986), pp. 14-15.
- 28 Carta 544, septiembre de 1888. VAN GOGH, V.: *op. cit.*, p. 275.
- 29 Por eso es absurda la amistad existente en la novela de Stone entre Gauguin y Seurat.
- 30 A Gauguin le chocaban esas contradicciones estéticas: «Pese a todos mis esfuerzos para encontrar en este cerebro desordenado un razonamiento lógico de sus opiniones críticas, no pude hallar una explicación de cuanto había de contradictorio entre su pintura y sus opiniones. Por ejemplo, sentía una admiración sin límites por Meissonier y un odio profundo por Ingres. Degas le desesperaba y Cézanne no era más que un cuentista. Lloraba pensando en Monticelli». GAUGUIN, P.: *op. cit.*, p. 247.
- 31 En una carta a Bernard criticó su cuadro: «hay otras maneras de comunicar una impresión de angustia sin recurrir directamente al histórico Huerto de Getsemaní, para dar un motivo consolador y dulce no es necesario retratar los personajes del Sermón de la Montaña». Cit. por REWALD, J.: *op. cit.*, p. 282. Su crítica sincera y poco delicada parece que enfrió sus relaciones.
- 32 Denis hizo este comentario, que define perfectamente la dirección que cierta pintura decimonónica había tomado hacia la modernidad, a propósito de *El talismán*, paisaje casi abstracto que Paul Sérusier había pintado en 1888 en Pont-Aven, siguiendo las directrices de Gauguin.
- 33 La cita, de la carta 507 (verano de 1888), es: «No creas, pues, que vaya a mantener artificialmente un estado febril; pero has de saber que estoy en pleno cálculo complicado, de donde resultan en seguida una tras otra, telas hechas muy ligero; pero calculadas *de antemano* largo tiempo. Por eso, cuando digan que esto ha sido hecho muy rápido, tú podrás responderles que ellos también las han visto demasiado rápido». VAN GOGH, V.: *op. cit.*, p. 228.
- 34 En la novela el episodio es totalmente diferente: Gauguin se desespera al encontrar en el prostíbulo dos cuadros de su odiado Bouguereau, el pintor *pompier* por excelencia.
- 35 He aquí un texto de Gauguin a Bernard en referencia a estos asuntos: «[A Van Gogh] Le gustan mucho mis cuadros, pero cuando los hago siempre encuentra defectos aquí y allí. Es un romántico, y yo más bien me inclino hacia lo primitivo. En lo que respecta al color, a él le gusta lo accidental del empaste, tal como lo usa Monticelli, y yo detesto el desorden en la ejecución». Cit. por REWALD, J.: *op. cit.*, pp. 192-193. De todas formas, Van Gogh también se interesó por las relaciones sinestésicas entre el color y la música.

- 36 De hecho, su pintura se caracteriza por su proximidad física y emocional al modelo, sin distanciamiento. WALTHER, I.F y METZGER, R.: *op. cit.*, p. 72.
- 37 En una carta a Schuffenecker de 1888, Gauguin decía desde Pont-Aven: «Un consejo, no pinte demasiado del natural. El arte es una abstracción, extráigala de la naturaleza soñando ante ella y piense más en el proceso creativo que en el resultado». GAUGUIN, P.: *op. cit.*, p. 55.
- 38 De todas formas, Van Gogh sí haría algunas obras de memoria por influjo de su compañero: «Voy a coger la costumbre de trabajar de memoria y las telas de memoria son siempre menos desmañadas y tienen un aire más artístico que los estudios del natural, sobre todo cuando se trabaja con tiempo de mistral» (Carta 561, noviembre de 1888). VAN GOGH, V.: *op. cit.*, p. 295.