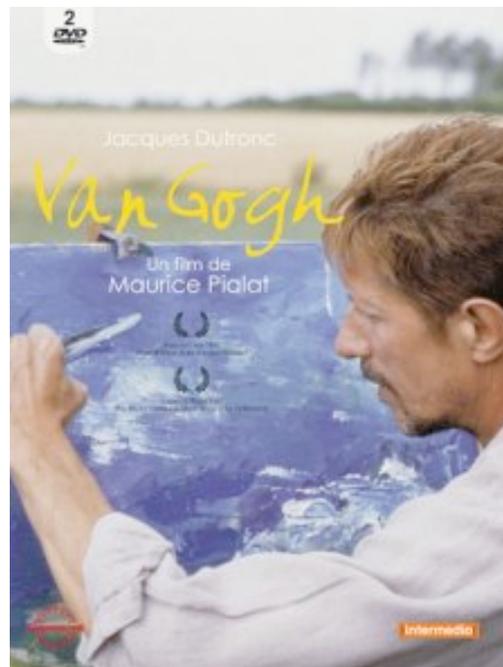


***Van Gogh* (1991), unas pinceladas de Maurice Pialat**

DANIEL SEGUER



Abstract

A man tortured by his own existence, an artist who achieved by painting the vehicle of his emotional survival. *Van Gogh* is the man's portrait hidden behind the myth of the creator.

Keywords: artist, frustration, fear, loneliness.

Resumen

Un hombre torturado por su propia existencia, un artista que hallaba en la pintura un vehículo de supervivencia emocional. *Van Gogh* es el retrato del hombre oculto tras el mito del creador.

Palabras clave: artista, frustración, miedo, soledad.

En el frondoso paisaje de los géneros cinematográficos destaca entre la maleza el de las disecciones biográficas de personas ilustres que despuntaron en alguna rama del saber o actividad merecedora del reconocimiento colectivo. El *biopic* se manifiesta prolíficamente arraigando con énfasis en las manifestaciones filmicas dedicadas a artistas de talento inconmensurable. En este sentido, el cine se ha hecho eco de la vida y dificultades creativas de numerosos pintores, y uno de ellos es Vincent Van Gogh.

El film de Maurice Pialat indaga en los últimos días del artista holandés, en los miedos y preocupaciones de alguien que antes que pintor era hombre. Lejos de anteponer el mito del genio creativo angustiado de Van Gogh, el cineasta se sumerge en la cotidianidad de Vincent. Las pinceladas de Pialat siguen los siguientes trazos.

El encuadre del mundo

Es una cosa admirable mirar un objeto y encontrarlo bello, reflexionar sobre él, retenerlo y decir enseguida: me voy a poner a dibujarlo y a trabajar entonces hasta que esté reproducido¹.

Vincent fue un auténtico trotamundos: Londres, París, Etten, Ámsterdam, Bruselas, Amberes o Arlés son algunas de las localidades que atestiguaron las poco discretas estancias del pintor. Durante sus primeros años de formación, el itinerario vino delineado en base a la búsqueda de sí mismo, posteriormente, ya como artista, el recorrido zigzaguea como una huida de su propia persona. Mientras tanto, su identidad, su mirada cosmogónica, se irá plasmando en un catálogo de cuadros al tiempo que en una irascibilidad acomodada en su maleta. En este caso, el film se centra exclusivamente en su llegada a Auvers-sur-Oise, al norte de París, última población donde plantará el caballete, y se refiere vagamente a episodios significativos previos que permanecen diluidos en el pasado.

Catalogado habitualmente como postimpresionista, en vida careció del reconocimiento del que gozaron Toulouse-Lautrec, Cézanne u otros correligionarios de movimiento artístico. Los únicos elogios que aparecen en la cinta vienen de dos personas carentes de un criterio a considerar: el doctor Gachet (Gérard Séty) y el “tonto del pueblo” (Didier Barbier). El primero, un adulator compulsivo de escueto carácter, y el segundo, carente de fetichismo coleccionista pero firme en su decisión de conseguir su retrato. El “tonto” y el “loco” gesticulando entorno al arte pictórico en una escena de notable paradoja cognoscitiva. Un gesto el de sus pinceles que libera a gritos una angustia existencial ante la realidad: el uso de determinados colores -y en especial su reivindicación del negro (y el betún, como materia prima)-, junto al grosor de las líneas, atestiguan un posicionamiento distante al de sus compañeros de filas. Sin embargo,

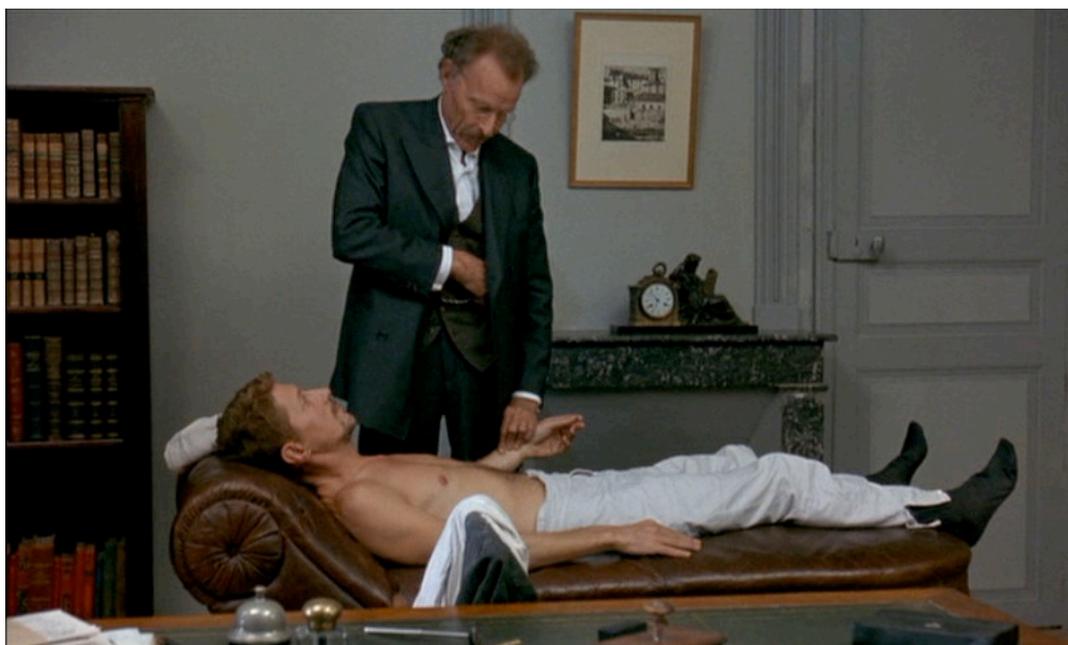
¹ Van Gogh, Vincent: *Cartas a Théo*, Barral Editores, Barcelona, 1971, pág. 67 (La Haya, abril de 1882. Carta 185 de la correspondencia completa).

en París sus pinturas no sólo se hicieron más claras desde el punto de vista cromático, sino que además su atmósfera se hizo más brillante. Sus temas favoritos, campesinos y trabajadores, pobres y ancianos y objetos humildes, dejaron paso a otros carentes de implicaciones sociales: paisajes, bodegones y retratos que reflejan las diversas influencias a que se vio sometido en París².

Conocedor de las teorías de Seurat y de Signac sobre los colores complementarios, Vincent se sentía más deudor de pintores anteriores al Impresionismo como Delacroix y Millet que de Renoir o Manet:

no puedo estar de acuerdo con Zola cuando ‘concluye’ como si Manet fuera un hombre que abre, en suma, un nuevo porvenir a las concepciones modernas en el arte. Para mí, no es Manet, es Millet el pintor esencialmente moderno, gracias a quien el horizonte se ha abierto para muchos³.

La gestación técnica del pintor holandés se sintetiza en el film cuando visita por primera vez al doctor Gachet y éste le obsequia con la exhibición de su colección pictórica. Vincent (Jacques Dutronc) gesticula entre la indiferencia y la desaprobación ante la improvisada “ruta museística”: cuadros de Renoir y Cézanne parecen no despertarle especial interés.



Como ejercicio autocrítico a su evolución creativa, en la cinta destaca especialmente la atención prestada a la elaboración de un retrato más, el de

² Rewald, John: *El postimpresionismo. De van Gogh a Gauguin*, Alianza Editorial, Madrid, 1999 (3ª ed.), pág. 33.

³ Van Gogh, *op. cit.*, pág. 116 (Nuenen, diciembre de 1883-noviembre de 1885. Carta 355).

Marguerite (Alexandra London), la hija del doctor Gachet, quien gozará estoicamente de dicho privilegio⁴. Un momento de creación de especial interés cinematográfico merced a la resolución de la puesta en escena: ella, tocando el piano en una estancia de su casa de campo; él, pintándola desde el jardín a través de la ventana. El resultado es un doble encuadre de la realidad, dos representaciones a través de sendas miradas: la de Pialat, por un lado, y la de Vincent, por otro. En un montaje de plano-contraplano, sin alteraciones del encuadre original⁵, dicha unidad básica cinematográfica expone aquí sus características análogas a las definitorias del cuadro pictórico: ubicación de los elementos seleccionados, profundidad de campo, líneas de fuga, iluminación y otras tantas cuestiones que el cine importó de la pintura, entre otras artes previas.

Por otro lado, ambas representaciones artísticas poseen sus propias prerrogativas a la hora de capturar el movimiento en base a las restricciones oriundas de sus respectivas naturalezas. La llegada de los medios de reproductibilidad técnica, aunque, según Walter Benjamin⁶, supusieran la pérdida del “aura” de la obra de arte original, proporcionó la posibilidad de una representación (y percepción) mimética del movimiento, en un estadio posterior al de la fotografía-fotograma. La dialéctica entre cine y pintura se torna, en este caso, más enriquecedora, si cabe, dado que el propio Pialat fue pintor⁷ antes que cineasta, hecho que forzosamente ha de provocar una profunda reflexión sobre cómo abordar el discurso que se establece entre la figura y obra de Vincent y la película. Desde el punto de vista del artista neerlandés, cabe intuir, dado su oficio, un más que hipotético pensamiento afín al de Benjamin ante la “autenticidad primigenia” de la obra de arte exenta de la reproductibilidad técnica (y las “insuficientes” reminiscencias del original en la copia), como puede deducirse al manifestar:

me ‘gustaría’ pintar retratos que a la vuelta de un siglo puedan parecerles apariciones a los que vivan entonces. Así pues, no trato de llegar a ello por la vía del parecido fotográfico, sino por medio de las expresiones apasionadas, empleando como vehículo de

⁴ Vincent siempre se lamentó de no poder hacer todos los retratos que le hubiera gustado, ya que no disponía de recursos económicos suficientes para pagar a los modelos. En esta ocasión, cuenta con la pose altruista de Marguerite, pero se lamenta profusamente de los resultados obtenidos, característica de alguien cuyo espíritu crítico se percibe siempre en constante proceso de aprendizaje. En contraste con el tiempo fílmico dedicado a esta tela, Pialat omite el trabajo consagrado a los dos retratos del doctor Gachet, apareciendo éstos fugazmente una vez finalizados. Dicha decisión responde a la relevancia que ocupan en el film ambos personajes en relación a las prioridades del pintor.

⁵ El encuadre de la cámara se mantiene constante desde el momento en que empieza el acto de pintar, aunque éste oscila mínimamente, muy lejos de lo que podría calificarse como una panorámica lateral, como consecuencia de lo que parece una sujeción fallida del operador de cámara y no una directriz programada previamente.

⁶ Benjamin, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ed. Itaca, México, D. F., 2003.

⁷ Pueden verse algunos de los cuadros del cineasta en los suculentos extras del DVD distribuido por Intermedio.

*expansión y de exaltación del carácter nuestra ciencia y gusto moderno del color*⁸.

O dicho con otra combinación de palabras que enfatiza en este punto:

*Porque no quiero reproducir exactamente lo que tengo delante de los ojos, sino que me sirvo arbitrariamente del color para expresarme con más fuerza*⁹.

En esta línea de cauce pictórico, Bolívar Echeverría se expresa sobre el concepto de “aura”, desarrollado por el filósofo alemán entre 1934 y 1938, aludiendo al

*contorno ornamental que envuelve a las cosas como en un estuche en las últimas pinturas de Van Gogh*¹⁰,

ya que

*el aura de las obras de arte trae también consigo una especie de V-effekt o ‘efecto de extrañamiento’ -diferente del descrito por Brecht- que se despierta en quien las contempla cuando percibe cómo en ellas una objetividad metafísica se sobrepone o sustituye a la objetividad meramente física de su presencia material*¹¹.

Así pues, la degustación del “aquí y ahora” benjaminiano expandiría, al ser conscientes de presenciar una obra de arte irrepetible, las posibilidades del gozo estético que reivindicaba Vincent con motivo de sus retratos.



⁸ Rewald, *op. cit.*, pág. 308. Carta de Vincent Van Gogh a su hermana Wil (Auvers-sur-Oise, primera quincena de junio de 1890), extraída de *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nº W 22, págs. 182-184.

⁹ Van Gogh, *op. cit.*, pág. 243 (Arlés, principios de agosto de 1888. Carta 520).

¹⁰ Echeverría, Bolívar: “Arte y utopía”, en Benjamin: *op. cit.* pág. 15 (introducción).

¹¹ *Ibidem*.

El director retrata los momentos de intimidad de Vincent mientras pinta en los campos de trigo que bordean Auvers-sur-Oise de un modo en que la acústica se apodera de la imagen, efecto utilizado para potenciar la sensación de realismo varias veces a lo largo del metraje. La sonoridad de los tallos de trigo agitados por la brisa denota el protagonismo de la atmósfera en el plano de manera semejante que en los cuadros insonorizados del pintor. Así pues, su soledad ante la magnitud del trigal es equivalente, por ejemplo, a la representada por la opresión de las paredes de su habitación de la casa amarilla de Arlés. Ambos ambientes empequeñecen la figura del artista (hasta relegarla a la ausencia, en el segundo caso), no obstante, la serenidad con la que Pialat muestra a Vincent comiendo reposado sobre el trigo nos invoca la idea de que en dicho hábitat se siente a salvo de las miradas foráneas. De ahí que la naturaleza juegue un papel tan importante en la cinta, como puede apreciarse también durante la secuencia recreada en la falda del río Oise en la que los protagonistas pasean ligeros de obligaciones sociales e, incluso, alguna pareja decora la situación haciendo el amor en algún recoveco del camino. Asimismo, el recurso del sonido ambiental refuerza el perfil humano de Vincent, descartando la reivindicación mitómana de trabajos como *El loco del pelo rojo* (*Lust for Life*, 1956), de Vincente Minnelli¹²; y corrobora que

*'el arte es el hombre agregado a la naturaleza'; la naturaleza, la realidad, la verdad, pero con un significado, con una concepción, con un carácter, que el artista hace resaltar, y a los cuales da expresión, 'que redime', que desenreda, libera, ilumina*¹³.

En definitiva, el cineasta ajusta su propuesta estética a las necesidades del personaje que biografía, difuminando la presencia de la cámara tras el halo de su personalidad.

Mi querido Théo

Para Vincent la figura de su hermano menor era de vital importancia por numerosos motivos. De entre todos sus familiares, Théo era el único que valoraba mínimamente su actividad pictórica y dicha cuestión afianzó la relación entre ambos. Sin embargo, éste ejercía de marchante de arte, y, aunque este hecho pareciera *a priori* un elemento cohesionador, finalmente resultó ser una fuente de disputas dado el difícil carácter del pintor, que le reprochaba no dedicar el mismo énfasis en vender sus cuadros como lo hacía con otros pintores impresionistas a los que representaba. Esta situación se enrarecía aún más al ser Théo quien sustentaba económicamente a su hermano, eximiéndole así de una vida con obligaciones laborales que le distrajera de los lienzos, una “comodidad bohemia” aceptada de buen grado por Vincent que, sin embargo, le despertaba el remordimiento de sentirse un lastre. Todo este entramado personal quedó puesto de manifiesto con la

¹² Para una aproximación a las manifestaciones fílmicas surgidas sobre Van Gogh, *vid.* Ortiz, Áurea - Piqueras, María Jesús: *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1995, págs. 135-143.

¹³ Van Gogh, *op. cit.*, pág. 35 (Wasmes, junio de 1879. Carta 130).

correspondencia epistolar que el mayor de los Van Gogh redactó a su hermano dando rienda suelta a sus pensamientos y sentimientos: Théo se convertía así en una especie de psicólogo improvisado y válvula de escape.

Los altibajos de la relación entre Vincent y Théo (Bernard Le Coq) es uno de los ejes entorno a los que gira la película. La volatilidad del carácter del artista puso a prueba el vínculo “paterno-filial” entre ambos hermanos, como muestra una escena en la que Vincent, en un ataque de ira, empuja con fuerza a Johanna (Corinne Bourdon), la mujer de Théo, saltando por los aires las buenas formas que presidieron el paseo por el río. El director, centrado en el período cronológico que disecciona, elude hacer un especial hincapié en los trastornos psicológicos del protagonista y se limita a mencionar fugazmente el episodio de su estancia en el sanatorio de Saint-Rémy, justo antes de su llegada a Auvers-sur-Oise. El ingreso de Vincent en la institución psiquiátrica vino motivado por el archiconocido episodio de la mutilación de su oreja izquierda tras una discusión con Gauguin, hecho que se omite en el film puesto que forma parte del “halo místico” que acompaña al pintor en nuestros días y, en consecuencia, choca frontalmente con el enfoque de Pialat. Esquizofrenia, psicosis, epilepsia, el diagnóstico es difuso, y las revisiones filmicas del doctor Gachet están lejos de ser un tratamiento óptimo del problema -e incluso en una carta a Théo el propio Vincent le muestra sus reservas sobre su capacidad como galeno¹⁴. Si además añadimos el consumo etílico excesivo al que estaba habituado (sea o no de absenta), resulta predecible que sus alteraciones psíquicas periódicas se vieran agravadas en intensidad. En *Van Gogh*, Vincent presenta sus credenciales como no bebedor, tras su reciente “cura de desintoxicación psicológica”, pero los fotogramas avanzan y los automatismos surgen de nuevo, aunque no así las alucinaciones auditivas o visuales, que quedan relegadas al ostracismo durante todo el largometraje¹⁵.



¹⁴ “Me pareció en verdad tan enfermo y descorazonado como tú o yo”, *ibidem*, pág. 359 (Auvers-sur-Oise, 4 de junio de 1890. Carta 638).

¹⁵ Durante su hospitalización en Saint-Rémy, Vincent tuvo un episodio en el que pensó que querían envenenarle, además de intentar comerse sus pinturas, entre otras cosas. Para una cronología de dichos actos, *vid. Rewald, op. cit.*, págs. 249-266.

El miedo a la soledad y al fracaso como pintor perturbó la existencia de Vincent. En el primer aspecto, sus frustradas relaciones sentimentales -el rechazo de su prima en Etten o la ruptura con Christina Hoornik, una prostituta embarazada (conocida como Sien) con la que convivió en la Haya durante un tiempo- tatuaron la sensación de frustración y vacío afectivo. Un desarraigo emocional que se perpetuó cuando su hermano menor creó una familia. No sólo el no haberlo conseguido él, sino también la posibilidad de que Jo (Johanna) se interpusiera entre ambos agrió un poco más su maltrecho carácter. Pese a todo ello, el pintor no renuncia al contacto físico con las mujeres, relegándolo, eso sí, a escauceos con señoritas de contraprestaciones pecuniarias. En *Van Gogh*, Vincent mantiene una relación de amistad con la prostituta Cathy (Elsa Zylberstein), con quien parece sentirse más a gusto que con el resto de gente que llevan a cabo una vida “socialmente normal” en la que él nunca ha llegado a encajar. No obstante, no dudará en aceptar los favores sexuales de una primeriza Marguerite que, predispuesta a enamorarse del artista, se muestra tolerante con las “excentricidades” de éste.

En cuanto al segundo ámbito, Vincent ejerció de lobo solitario la mayoría de su tiempo pictórico. Nunca llegó a sentirse parte integrante del movimiento impresionista, siendo Camille Pissarro con quien más llegó a congeniar¹⁶. Por otro lado, la ausencia de reconocimiento a su obra -denunciada en el film por la supuesta culpabilidad fraternal- añade a la soledad en la esfera de lo privado su equivalente en el terreno de lo público. No obstante, en otro momento del metraje Vincent se pronuncia tal que así: “*Escúchame bien, Théo. Nunca he tenido crisis. Es un subterfugio, como la sepia echa tinta para ocultarse*”. Dando a entender que su miedo al éxito es de la misma envergadura que al fracaso, y convirtiendo, por lo tanto, a Théo en una coartada, el pintor se sincera en un arranque de fragilidad emocional.

Dos actitudes formales marcan también la idiosincrasia de *Van Gogh*, los modos en que se abordan el acto de pintar, por un lado, y el acto de bailar, por otro. Aunque también relevante, descorcharemos por ahora el segundo en tanto que menos trascendente como signo identitario: lugares como el Moulin de la Galette, en Montmartre, espacio semejante al mítico Moulin Rouge donde se bebe, se canta, se baila y se fornicaba al ritmo del Cancan, apaciguan momentáneamente la necesidad de Vincent de reivindicar su espacio vital. A dicho “espectáculo folclórico”, el cineasta ofrece una secuencia maratónica prodiga en detalles para transmitir una atmósfera en la que Vincent se siente acogido entre gente como él, como su colega de pinceles y penurias sentimentales Toulouse-Lautrec. El desarrollo coreográfico de la danza de La Marche

*c' est l' une de ces scènes mystérieuses qui sont le secret des grands cinéastes, dans lesquelles ils ne veulent rien et par lesquelles ils disent tout pourtant*¹⁷,

¹⁶ Es, de hecho, por iniciativa de Pissarro que Vincent recala en Auvers-sur-Oise bajo los cuidados del doctor Gachet. A este respecto, *vid.* Pissarro, Camille: *Cartas a Lucien*, Muchnik Editores, Barcelona, 1979, pág. 151 (nota de John Rewald).

¹⁷ Kohn, Olivier: “Deux ou trois choses sur *Van Gogh*, un film de Maurice Pialat”, *Positif*, n° 369, noviembre 1991, pág. 11.

tal y como manifestó Olivier Kohn. De nuevo, el enfoque del director dista mucho del *glamour* con el que Hollywood aborda estas cuestiones. Basta comparar, por ejemplo, el *Moulin Rouge* de la película del mismo nombre de John Huston (1953) con el *Moulin de la Galette* que propone Pialat. Si el primero se caracteriza por la lujosa decoración -ya antes de que el propio Lautrec se lamenta de haber contribuido a su aburguesamiento-, el segundo es un habitáculo carente de todo ornamento en el que habita la verdadera bohemia de aristas marginales. Así pues, el cineasta huye de nuevo de la mitomanía propia de la adulación surgida *a posteriori* para reflejar del modo más natural posible los espacios por los que deambula el pintor: un tono realista, con cabida para los imprevistos del rodaje¹⁸, tangencial a la naturaleza ontológica de la imagen invocada por André Bazin.

Punto y final

“*Quizás no sea un hombre responsable*”, alerta la criada a Marguerite antes los peligros de un posible embarazo, y en el siguiente plano aparece Vincent apuntándose con una pistola en la cabeza. Espléndida y contundente resolución dialéctica que obliga a omitir el “quizás” de la frase anterior, esto es, un montaje en el que la elipsis se apodera del significado del conjunto. Como afirma Philippe Rouyer:

Pialat se garde bien de tout expliquer. Les relations de Vincent avec son frère comme avec les femmes étant trop complexes pour être définies en quelques séquences, il choisit d'en livrer des moments entrecoupés d'ellipses. Bien que chacun connaisse, au moins dans les grandes lignes, la destinée du personnage, il fait vivre son Van Gogh dans l'instant¹⁹.

Un recurso narrativo al que recurre de nuevo para sugerir el trance del suicidio, puesto que pasa de un plano en que se está afeitando a otro en que se acerca al espectador con la camisa ensangrentada entre los árboles. Esta omisión del momento exacto del suceso es la síntesis a toda la puesta en escena del film, en la que se ha preservado la intimidad del hombre, de los actos de los que ha surgido su propia trascendencia histórica. Toda la secuencia del suicidio deambula entre lo patético y lo cotidiano de la situación: Vincent llega malherido a la pensión en la que se hospeda y sube a su habitación, donde se deja caer en la cama. Allí será atendido por otro médico, además del mal recibido doctor Gachet, hasta la llegada de Théo, avisado por éstos. La frialdad de la despedida entre ambos hermanos no amaga el dolor de Théo ante lo inminente. El pintor declina en todo momento ser operado, única y mínima posibilidad de supervivencia, y se limita a dejar pasar el tiempo hasta que la bala que tiene alojada en el abdomen acabe de

¹⁸ Es conocido el gusto de Maurice Pialat por incorporar al montaje final planos en los que durante el rodaje surgiera algo que no estaba pronosticado en el guión, hidratando así de verosimilitud a la película.

¹⁹ Rouyer, Philippe: “Quelques tours avec lui. Van Gogh”, *Positif*, nº 369, noviembre 1991, pág. 8.

hacer su trabajo. La naturalidad con la que se recrea el tránsito hacia el fallecimiento de Vincent es afín al tono global de la propuesta de Pialat, que huye de sentimentalismos épicos gratuitos pese a lo dramático de la situación y la descripción fenomenológica de la agonía.

27 de julio de 1890: inicio del suicidio. 29 de julio de 1890: punto y final. Vincent Van Gogh muere con su testamento epistolar en el bolsillo, unas palabras dedicadas a Théo que el último de sus impulsos dejó huérfanas. Pocos meses después éste fallece consternado y paralizado ante la ausencia de su hermano. Corría el día 25 de enero del año siguiente.

Se puede proclamar la buena salud mental de Van Gogh que durante toda su vida sólo se hizo asar una de las manos y, fuera de esto, no pasó de cortarse la oreja izquierda²⁰.

Pues no fue por sí mismo, por efecto de su propia locura, que Van Gogh abandonó la vida. Fue por la presión, dos días antes de su muerte, de ese espíritu maléfico que se llamaba doctor Gachet, improvisado psiquiatra, causa directa, eficaz y suficiente de esa muerte²¹.

En el alienado hay un genio incomprendido que cobija en la mente una idea que produce pavor, y que sólo puede encontrar en el delirio un escape a las opresiones que le prepara la vida²².

La autoría de estas sentencias categóricas pertenece a Antonin Artaud, escritor, actor y agitador de conciencias que coincidió con Vincent Van Gogh en un estado cognoscitivo sometido a alteridades psicopatológicas. Desde la empatía que le transmite este hecho, prologado por la calidad de la obra del creador holandés, Artaud esgrime un discurso en el que el “artista enajenado” es una suerte de clarividente de las hipertrofias de la sociedad. Por su parte, ésta dispone de las herramientas adecuadas para satisfacer su voluntad de perpetuar su *statu quo*, entre las que se encontrarían la medicina, en general, y la psiquiatría, en particular. Ciertamente, Vincent se siente alienado ante el estándar de conductas sociales y morales impuesto por la burguesía, pero está muy lejos de pensarse como un “elegido” capaz de radiografiar y dinamitar las cloacas que sustentan el modelo organizativo. Bien al contrario, Maurice Pialat lo presenta como un ermitaño que ha declinado recluirse en la montaña para hacerlo en la pintura: interactúa con las personas en la justa medida que le dictan sus necesidades y en el raquítico modo que le permiten sus posibilidades.

²⁰ Artaud, Antonin: *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, Ed. Argonauta, Buenos Aires, 1998 (6ª ed.), pág. 73.

²¹ *Ibidem*, págs. 88-89.

²² *Ibidem*, págs 89-90.



En este sentido, la actitud de Vincent en cuanto a su participación en las relaciones sociales estaría más cercana al concepto de “emboscado” propuesto por Ernst Jünger²³. Éste consistiría en una renuncia moral a formar parte de la sociedad, pero aceptando aquello que interesa de ella. El ermitaño ya no tendría que confinarse en una cueva, sino que permanecería hospedado en la civilización²⁴. No obstante, el “emboscado” es un ser moralmente superior que llega a dicha conclusión como consecuencia de un proceso teórico racional, mientras que Vincent se mueve por espasmos instintivos, condicionados por su drama psicológico, a pesar de poseer una formulación bien cimentada en cuanto a técnica pictórica, pero no así en un sentido amplio existencial. De ahí que, a lo largo de la cinta, incurra en actitudes cuestionables, gastando bromas fuera de tono o haciendo comentarios inapropiados, que sorprenden en alguien que posee cierta sensibilidad artística y denotan, pese a su aire embrionario de “proto-emboscado”, los puntos de fuga de su intolerancia hacia sí mismo. Vincent es un hombre de contradicciones y paradojas: teme la soledad pero no consigue consolidar un vínculo afectivo, le da miedo el fracaso a la vez que el éxito profesional, rehúye las relaciones sociales aunque las necesita en tanto que artista, pues el arte no es otra cosa que un proceso comunicativo. En suma, el director lo retrata como lo que es: un ser humano en cuya paleta cromática predomina la ceniza.

Como indicaba en la estancia temática anterior, la actitud formal cristalizada entorno al acto de pintar configura esencialmente la puesta en escena de *Van Gogh*: la presencia de la tela azul durante los títulos de crédito iniciales

²³ Jünger, Ernst: *La emboscadura*, Tusquets Editores, Barcelona, 1993 (2ª ed.).

²⁴ A este respecto, no deja de resultar paradójico la aparición en 1951 de dicho libro, en el que se reivindica la figura del “emboscado” ante los “hostigamientos de la sociedad”, por parte de alguien que ha participado gustosamente en los mayores alaridos bélicos que ha soportado el siglo XX. En todo caso, cabría concluir que la “emboscadura personal” de Jünger pasaba lamentablemente por empuñar un arma y no un pincel.

proyecta un eco que inunda no sólo la totalidad de la imagen, sino también la atmósfera fílmica posterior, evitando la mística de la creación -y la consiguiente réplica pictórica en la composición del plano- para recrearse en la espalda arqueada que carga con el caballete en vez del rostro que arrastra la aureola. El azul ralentizado bajo la intrusión de la mano en el encuadre, el sonido del pincel al acariciar la tela, difuminándose hasta enmudecer, son rasgos a los que se entregó Maurice Pialat para esbozar la naturaleza de un hombre con un proceder vital víctima de su enajenado y hercúleo temperamento.

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA:

T. O.: *Van Gogh*. Producción: Erato Films, Le Studio Canal +, Films A2 y Les Films du Livradois (Francia, 1991). Productores: Daniel Toscan du Plantier, Sylvie Danton y Le Studio Canal +. Dirección y guión: Maurice Pialat. Fotografía: Emmanuel Machuel, Gilles Henry. Música: Cantata de la Sinfonía nº 2 "Para cuerdas" de Arthur Honegger, interpretada por la Symphonieorchester Des Bayerischen Rundfunks, dirigida por Charles Dutoit. Montaje: Yann Dedet, Nathalie Hubert y Hélène Viard. Intérpretes: Jacques Dutronc (Vincent Van Gogh), Alexandra London (Marguerite Gachet), Bernard Le Coq (Théo Van Gogh), Gérard Séty (Gachet), Corinne Bourdon (Jo Van Gogh), Elsa Zylberstein (Cathy), Leslie Azoulai (Adeline Ravoux), Jacques Vidal (Ravoux), Chantal Barbarit (Madame Chevalier), Claudine Ducret (la profesora de piano) y Didier Barbier (el idiota). Color - 152 min.