

Índice general

	<u>págs.</u>
Introducción	
<i>Josefina Martínez</i>	9
Vivir rodando	
<i>Ana Suárez Hernández</i>	31
En busca del fuego	
<i>M.^a del Mar Fernández Méndez</i>	85
Cristóbal Colón. El descubrimiento	
<i>Manola Carmona Baraza</i>	105
La misión	
<i>Pilar Suárez Redondo</i>	123
La reina Margot	
<i>Julián Cañizares Mata</i>	147
El regreso de Martín Guerre	
<i>Milagros Plazaola Alcerreca</i>	169
Las montañas de la luna	
<i>Fernando Lojo Piñeiro</i>	183
Entre naranjos	
<i>Rosa Llácer Sanchís</i>	235
El sargento York	
<i>Alicia González Jaén</i>	289
Senderos de Gloria	
<i>José Carlos Romero Clavijo</i>	319

	<u>págs.</u>
Libertarias	
<i>Ana I. Lavado Venegas</i>	345
Cowboy de medianoche. Un estudio de geografía urbana	
<i>Luis Ruiz Val</i>	397
El loco del pelo rojo	
<i>Mariano Morales Nieto</i>	433
Germinal	
<i>M.^a Begoña García Pérez</i>	475

2.2.1. «Programa de mano»: Documentación sobre la película

Ficha técnica

Titulo de la película: *El loco del pelo rojo*

Título original: «Lust for life».

Dirección: Vincente Minnelli.

Guión: Norman Corwin, a partir de la novela de Irving Stone «Lust for life».

Fotografía: F. A. Young, R. Harlan, J. Ruttenberg. Música: Miklos Rozsa.

Directores artísticos: Cedric Gibbons, Hans Peters y Preston Ames.

Asesor para los colores: Charles Hagedon.

Asesores técnicos para las pinturas: Claude Garraches, Charles Andrew Parker.

Intérpretes: Kirk Douglas (Vincent van Gogh), Anthony Quinn (Paul Gauguin), James Donald (Théo van Gogh), Everett Sloane (Dr. Gachet), Jeanette Sterke (Kay), Pamela Brown (Christine), David Leonard (Pissarro), David Bond (Seurat), William Phipps (Émile Bernard), Frank Perls (Père Tanguy), Lionel Jeffries (Dr. Peyron), Claude Garraches.

Producción: John Houseman y Jud Kinberg para Metro-Goldwyn-Mayer.

Color: Metrocolor. Cinemascope. EE. UU. 1956. Duración: 122 min.

La película está disponible en vídeo a través de Warner Home Vídeo, serie Cine con Mayúsculas.

2.2.3. Comentarios críticos

a) Contexto histórico

Esta película se realizó en plena década de los cincuenta, cuando el cine vivió, según Román Gubern, «bajo el síndrome de la lucha contra la competencia de la televisión»⁸. Las armas a las que recurrió el cine en ese momento fueron las pantallas macropanoramizadas y el uso del color, inaccesibles, por entonces, para la televisión. Con esas armas se buscaba conseguir representaciones espectaculares y atractivas.

«La generalización del color coincidió con el fin del monopolio del sistema Technicolor en 1950, dando lugar a la aparición de nuevos sistemas, como el DeLuxe de Fox, el Warnercolor, etc. Esta generalización dio nueva importancia al “art director” [...]. Pero también el color, adoptado como un arma contra la televisión en blanco y negro, no tardó en transformarse en medio de expresión y en paleta emo-

⁸ GUBERN, R. (1996). La agonía de los géneros. En HEREDERO, C. F. y TORREIRO, C. (Coord.), *Historia General del Cine* (p. 67) Volumen X. Madrid, Cátedra: Colección Signo e Imagen.

cional, por obra de directores como Vincente Minnelli, Douglas Sirk [...]. Este medio incentivó, por otra parte, las biografías de pintores, como la de Toulouse-Lautrec en *Moulin Rouge* (1952), de John Huston; la de Van Gogh en *Lust for life* (*El loco del pelo rojo*, 1956), de Vincente Minnelli; o la de Goya en *Naked Maja* (1959), de Henry Koster⁹.

b) Cuestiones formales

Uno de los aciertos de la película, unánimemente reconocido por la crítica, ha sido el tratamiento del color; no en vano fue una de las preocupaciones iniciales al plantearse su realización. La elección del sistema de colores Metrocolor y, para Yves Allion, el excelente trabajo realizado sobre ellos, ha contribuido a dicho éxito, pues, como dice el mismo crítico, al contrario que otros films de los años cincuenta, *El loco del pelo rojo* no ha perdido su belleza cromática¹⁰. Siguiendo a Allion, no sólo el tratamiento de los cuadros alcanza la perfección, sino que Minnelli ha sabido adoptar en las diferentes fases de la vida de Van Gogh toda una paleta de colores, en correspondencia directa con las que son utilizadas por el pintor¹¹.

Abundando en el mismo valor de los colores, Jean Tulard nos alerta para que apreciemos cómo esos evolucionan poco a poco en la película paralelamente a la evolución creadora de Van Gogh y a su exigencia interior, pasando del ocre, aunque yo me atrevería a decir del negro, de la zona minera de Borinage, al rojo vivo del burdel de Arlés y a los amarillos de sus campos y azules de sus cielos, en una sinfonía muy minnelliana¹².

En otro aspecto, tenemos que decir que la película está realizada con numerosos planos secuencia, posibilitados por la capacidad interpretativa de los actores. No debemos olvidar que Kirk Douglas fue nominado al Oscar como protagonista y Anthony Quinn consiguió la estatuilla como mejor actor secundario.

c) Tratamiento del tema

El loco del pelo rojo fue, según Augusto M. Torres, una «adaptación del novelón de Irving Stone y la última película realista de la filmografía de Minnelli [...] centrada en las relaciones entre Van Gogh y Gauguin en Arlés»¹³.

Rodada en Europa, el director quiso que los escenarios fueran auténticos en la medida de lo posible, por eso filmó en muchos de los sitios donde Van Gogh había vivido, incluyendo el asilo de Saint Rémy en Provenza. Pero el efecto realista

⁹ *Ibidem*, pp. 69-70.

¹⁰ ALLION, Y. (1990). *Lust for life. La vie passionnée de Vincent van Gogh..* En el Catálogo de la *2ème Biennale Internationale du Film sur l'Art* (p. 15). Paris, Centre Georges Pompidou.

¹¹ *Ibidem*.

¹² TULARD, J. (1995). *Op. cit.* p. 1311.

¹³ TORRES, A. M. (1996). *Op. cit.*, p. 502.

se pudo conseguir gracias al equipo de directores artísticos encabezado por C. Gibbons, según nos cuenta John Walker, y a otras colaboraciones de especialistas. Sabemos, por el mismo autor, que las pinturas que aparecen a medio hacer, en las que se ve a Douglas trabajando, fueron realizadas por un joven profesor de escuela superior, graduado en el Instituto de Arte de Chicago, llamado Robert Parker (aunque su nombre no aparece en los créditos), contratado a través de John Rewald, famosa autoridad en el tema, y asesor histórico-artístico de la película¹⁴.

Para Walker, Minnelli se ha concentrado en los esfuerzos del pintor holandés por ser un artista, por lo que la película comienza en 1878, ignorando su infancia y sus años en Londres. Desde las escenas iniciales nuestro pintor es presentado como un fracasado a los ojos de la sociedad convencional y esto se reitera a lo largo de la película. Otra constante que ya aparece desde el principio es su deseo de ser útil a los demás¹⁵ —preocupación que vemos en sus *Cartas a Théo*—, pero el aspecto que concentra mayor contenido dramático es el de su locura. Kirk Douglas usa como mecanismo de actuación el frotarse la cara y la cabeza con sus manos, y lo hará de forma progresiva, según avanza la película, para mostrarnos el proceso creciente de desequilibrio y de desesperación interna de Van Gogh¹⁶.

Además, John Walker comenta que *El loco del pelo rojo* ha sido más atacada por los críticos e historiadores del arte de izquierdas que ninguna otra película sobre un artista. Según estos, la fama de Van Gogh, como persona, depende en último extremo de la alta calidad de sus pinturas, dibujos y cartas. Sin ellos su tragedia personal pasaría desapercibida para la posteridad. En *El loco...* esta relación es al contrario: la persona tiene prioridad sobre las pinturas y los dibujos. Esto es así porque principalmente el cine se interesa por las personas, sobre todo personas excepcionales y por las historias de sus vidas.

Como recoge el mismo Walker, John Berger criticó el culto a la personalidad desorientada que refleja la película, pues para él el suicidio de Van Gogh fue un acto racional: se mató para evitar sucumbir ante la enfermedad que estaba amenazando su salud y su trabajo. Sus conquistas como artista eran indudablemente las de un individuo lúcido, inteligente y culto, no las de un hombre loco, aunque la preferencia de la cultura de masas por el estereotipo del artista loco negase la racionalidad de su arte y la racionalidad de su decisión de quitarse la vida¹⁷.

Compartimos lo afirmado por los escritores antes citados, pero para nosotros esta película es algo más, pues la vemos como un valioso recurso didáctico que nos permitirá, con el trabajo de los alumnos, hacer un recorrido por la pintura francesa de la segunda mitad del siglo XIX, desde el realismo hasta Cézanne, recorrido pictórico que hace el propio Van Gogh, aunque nos centraremos en el impresionismo y en el postimpresionismo.

¹⁴ WALKER, J. A. (1993). *Art and artists on screen*, Manchester: Manchester University Press, pp. 43-44.

¹⁵ WALKER, J. (1993). *Op. cit.* p. 44.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ib.*, pp. 46-47.

Iniciación al lenguaje cinematográfico

Las artes plásticas —arquitectura, escultura y pintura— son estáticas y, aunque en algunas épocas hayan pretendido reflejar y captar el movimiento, tienen un carácter eminentemente espacial. En cambio, el cine es la imagen en movimiento y necesita del espacio y del tiempo. A pesar de su cualidad dinámica, empezó teniendo un carácter estático, pues la cámara estaba fija, pero al poco tiempo esta «dejó de ser sólo el testigo pasivo, el filmador objetivo de los acontecimientos, para hacerse activa y actriz»¹⁸, y empezó a desplazarse eligiendo distintos encuadres.

En la incontestable capacidad de atracción que tiene toda imagen en movimiento intervienen una serie de factores o elementos que se utilizan para cargarla de expresividad. La selección de términos con que iniciamos esta sección se refiere a esos factores y sigue el «orden lógico que va desde el estatismo hasta el dinamismo [y] son estos: los encuadres, los distintos tipos de planos, los ángulos de toma y los movimientos de cámara»¹⁹.

Para esta primera entrega elegimos los dos elementos básicos de la imagen —el encuadre, con o sin elipsis, y el plano y sus tipos— y los dos de la estructura narrativa —la escena y la secuencia—. No incluimos aquí las respectivas definiciones, pero sí estarán en el «programa de mano» que se dará en clase, y que habrán sido recogidas del libro de Fernández-Tubau²⁰, que, por su claridad y sencillez, tendremos como libro de consulta en el aula para todo el curso.

En este caso, hemos seleccionado gran parte del entorno fílmico del corte de la oreja por su indudable valor dramático y de ahí hemos tomado los ejemplos que acompañarán a las definiciones para una mayor ilustración de estas:

- *Encuadre normal*: presa de una crisis de locura, Van Gogh se mira horrorizado en el espejo y restriega su rostro en él. Todavía tiene en su mano la navaja con la que había perseguido a Gauguin.
- *Encuadre con elipsis*: con la misma toma, el pintor ya está fuera de campo y sólo vemos el espejo que nos refleja parte de la habitación; después de unos instantes de silencio, este será interrumpido por un grito desgarrador.

El plano y sus tipos:

- a) General: en el burdel, mientras la prostituta Raquel pone al «pelirrojo» una pulsera alrededor de su oreja izquierda, premonición de lo que acontecerá, Gauguin está en la barra del bar y se puede contemplar el ambiente del local.
- b) Medio: Paul Gauguin está machacando los pigmentos en el mortero, antes de la discusión que desencadenará la crisis de Van Gogh.

¹⁸ MARTIN, M. (1992). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, p.38.

¹⁹ *Ibídem*, p. 41

²⁰ FERNÁNDEZ-TUBAU RODÉS, V. (1994). *El cine en definiciones*. Barcelona: Íxia.

- c) Corto o primer plano: de Van Gogh o de Gauguin, parados y mirándose en la calle, cuando aquel persigue a este con la navaja.
- d) Plano secuencia: hay numerosos ejemplos de este tipo de plano en esta película; de entre ellos, y aunque nos salimos del incidente de la oreja, elegimos el que hemos considerado clave para nuestro tema, la velada de nuestros protagonistas fumándose unas pipas mientras hablan de pintura y de sus proyectos.

Escena: en el interior de la casa, bajo los efectos de una fuerte crisis, se da un corte en la oreja, según hemos contado en el encuadre con elipsis.

Secuencia: compuesta de las siguientes escenas: 1.^a Desde que Gauguin prepara los pigmentos en el mortero hasta que sale de la habitación, después de casi llegar a las manos con Van Gogh. 2.^a La persecución nocturna del pintor francés por el pintor holandés, este con una cuchilla de afeitar en la mano, y el encuentro de ambos en la calle. 3.^a La ya descrita como ejemplo de escena y que es el desenlace de esta secuencia.

(«El uso ha hecho aceptable que, en España, en lugar de “escena” se emplee más a menudo el término “secuencia”, si bien los conceptos originales son, en realidad, diferentes y eludir tal diferenciación va en detrimento de la claridad terminológica del lenguaje cinematográfico»²¹).

2.2.4. Proyección

Preferiblemente se hará sin interrupciones para conseguir la máxima atención de los alumnos.

Una cuestión logística importante: dado que la duración de la película es de 122 minutos, utilizaremos dos períodos lectivos continuados —previo acuerdo con el compañero que tenga la otra hora— e, incluso, una parte del recreo.

2.3. CINE-FÓRUM

2.3.1. Preparación

En los grupos de trabajo, se realizará el análisis de la película y se acordará lo que se expondrá en clase, después de relacionar lo visto en la película con la información obtenida en el trabajo de documentación. Esta tarea, para la que se dejarán cuatro o cinco días, se realizará fuera de las horas de clase.

²¹ FERNÁNDEZ-TUBAU RODÉS, V. (1994). *Op. cit.*, p. 60.