

me poco, apenas come, cambia los horarios normales, se emborracha de colores, pasa días enteros al fuerte sol veraniego del Mediodía, todo ello para pintar sin descanso, para no interrumpir la fluencia de sus descubrimientos. Hay días en los que pinta más de dos cuadros. Durante once meses, a pesar de los preparativos para la llegada de Gauguin, Van Gogh va a pintar más de doscientos cuadros. Arles y la Provenza, la Camarga y las llanuras de Crau son el escenario geográfico donde este solitario conocerá algo parecido a la dicha.

El otro espacio mítico es el de la desdicha, pero también aquel que le convertiría en el líder del movimiento expresionista años después. Saint-Rémy tiene algo de escenario gótico, posee los caracteres escenográficos de condena y muerte de los románticos, es el lugar ideal tantas veces expresado por los expresionistas, dominio del terror esencial que a todos nos acecha y confín en el que todo límite —lo sano y lo insano, lo consciente y lo inconsciente— se reúnen. Allí pasa, como momento crucial de su vía crucis personal, más de quince meses, durante los cuales pierde la razón en diversas ocasiones, en algunas de las cuales llega hasta pasar dos meses enteros en profunda crisis, y de las que no tenemos noticia, pues deja de escribir sus famosas cartas al hermano. A pesar de su decaimiento y la lucha contra la enfermedad, más los estados depresivos que la preceden, en los momentos de serenidad, dentro de su cuarto, en el patio del sanatorio, y a veces en los alrededores —siempre acompañado de algún guardián—, Van Gogh va a pintar más de doscientos cincuenta cuadros. Y en ellos, curiosamente, se encontrarán algunas de sus obras más angustiadas, pero también de las más serenas. El célebre cuadro de *Los lirios* pertenece a estas últimas, y en el que la mirada del pintor canta las excelencias de la naturaleza, como una entrega de la belleza del mundo en su apogeo. Pero *La noche estrellada* es un grito de angustia, y es ese otro mundo que se le escapaba a veces a Van Gogh, que, en realidad, sólo pretendía realizar una obra que fuera un todo y que cantara la armonía zen del mundo. Pero él mismo era consciente de que algo en él le impedía ajustar su mirada a esa perfección de la naturaleza. El mundo del yo, de la angustia fundamental, de la falta de equilibrio entre nuestros deseos y la ciega realidad de las cosas, penetraba en él, y siempre a su pesar, para ofrecernos esas imágenes alucinadas que nos hacen temblar. Él lo sabía y lo escribió: «Mis cuadros son, sin embargo, casi un grito de angustia».

En Saint-Rémy esta angustia lucha, y puede muchas veces, con la serenidad y la búsqueda de armonía, los trazos menos bruscos, la utilización de una técnica más empastada y gradual que estaba logrando, con gran esfuerzo. Van Gogh sentía los fantasmas de su yo imponiéndose a la belleza que sentía objetivamente en la naturaleza, y entonces, su furia pictórica le poseía: la apariencia de las cosas dejaban su lugar a la introspección, a la visión subjetiva, a formas que correspondían a la mirada pura, creando un mundo agónico enteramente libre. Y allí se hacía partero de algunos elementos fundamentales del arte contemporáneo. Al destruir los espacios y la conexión lógica con la realidad, al romper con la representación objetiva, Van Gogh penetraba en otro planeta: en el inabarcable planeta de las formas contemporáneas. Y en ese momento, el colorista cede en parte su lugar al tenebroso pintor de tonos más oscuros.

En Auvers, se olvidará de casi todo el impulso de color y deformará la realidad para representarse a sí mismo. El carácter moral de sus pinturas y, sobre todo, de sus retratos y autorretratos, que quieren devolver a la realidad y a los seres humanos su condición propia, como hechos desde dentro, Van Gogh, en los últimos meses, se retratará a sí mismo, no sólo en los autorretratos, sino en esos cuadros que hablan de su angustia y de su visión terrible de un mundo hostil, que había perdido totalmente sus galas. *Las granjas en Cordeville*, *Carretera con ciprés bajo el cielo estrellado*, *Retrato del Doctor Gachet*, *La iglesia de Auvers* y *Campo de trigo con cuervos volando*, pertenecen ya a otro tiempo, no en el que vive. Es como si Van Gogh se despidiera del mundo, se metiera cada vez más en sí mismo, y, furiosamente, quisiera dejarnos grabado para siempre su terrible desgarrero, el grito de alguien que ha comprendido que este mundo no está para el goce, sino para el sufrimiento. El Van Gogh lírico, el Van Gogh decorativo, el Van Gogh japonés, el Van Gogh religioso, el Van Gogh socialista, el Van Gogh colorista, aquel que veía en la naturaleza permanentes muestras de lo sagrado, ha muerto. Y, como diría Viola, si el talento es privativo de pocos, pero el genio es de todos —porque todos estamos condenados a muerte, y eso nos puede hacer genios—, este Van Gogh que quiso acceder al talento, quizá no supo nunca que, conducido por la proximidad de la muerte, se convirtió en uno de los genios más profundos que haya expresado la verdadera condición del hombre, sujeto de angustia, al que las glorias de la apariencia del mundo hacen olvidar su verdadera condición de desterrado.

## Como un retrato espiritual

En realidad, el mito Van Gogh es verdadero en el sentido que desarrolla con una rara perfección narrativa el que vida y arte no pueden separarse. Que uno y otra están imbricados, y que sólo los artistas que han comprendido el arte como forma de vida, y no sólo como teoría o aplicación, logran robar al mundo una visión que está hecha a la vez de sí mismos y de las condiciones objetivas de su mirada. A lo largo de toda su vida —y tenemos, por fortuna, en sus cartas una permanente demostración—, Van Gogh quiso crear una obra que le sobrepasara. Algo que estuviera por encima de su paso por el mundo y que aportara a éste algún elemento que le fuera propio, oculto y a la vez positivo. Desde que decidió ser pinfor, Van Gogh vivió una vida dedicada enteramente al arte, y a él sacrificó todo, a él entregó «grandes gastos de sangre y cerebro». Y de esta manera, vida y arte se confunden en él de tal manera que este hecho a veces nos impide ser libres frente al artista.

Para conocerle, y seguir sus pasos en su particular «filo de la navaja», contamos con cuarenta y tres autorretratos, que pintó a lo largo de un poco más de dos años. Sabemos por sus cartas que esta dedicación a su rostro no se debe a vanidad, ni siquiera a un sentido especial de la introspección, sino al hecho más simple de que le gustaban los retratos, que no quería ser sólo un pintor de bodegones y de paisajes, que deseaba ser esencialmente un retratista de la figura humana, pero que sólo en pocas ocasiones pudo contar con modelos. Cuando los tuvo, se dedicó a retratarlos con un entusiasmo y un cuidado

supremos. Y de ahí esos pocos, pero decisivos, retratos, con los que cuenta su obra. Pero, a través de los autorretratos —qué hermosa galería se podría formar y qué gran documental se podría hacer a través de ellos, señalando los cambios, la evoluciones y los hallazgos artísticos y las experiencias vitales—, podemos seguir los avatares de esos dos años y medio. Dos años y medio que son para Van Gogh tanto como los largos años de experiencia de muchos artistas. Las huellas de sus descubrimientos y titubeos como artista, los trazos de su enfermedad, está representada en estos autorretratos que señalan el camino de perfección, de Arles a Auvers, recorrido por Van Gogh, perseguido siempre por la jauría de perros de un destino que se cumplió con dramático rigor. Toda una gama de expresiones, de sentimientos, de estados de ánimo están reflejados en ellos.

Algunos han pasado a la gran galería universal de los autorretratos, y forman también parte de la leyenda. Recordemos dos: *Autorretrato (con la oreja vendada)*, de las Courtauld Institute Galleries de Londres, y *Autorretrato*, del Musée d'Orsay de París. El primero está pintado en Arles en enero de 1889, y los colores brillan con fuerza: azules, verdes, amarillos, el negro de la *casquette* y algunos toques de rojo en la estampa japonesa del fondo. Pero todo está empastado en un intento tonal de ajustar la pureza de los colores mediante sucesivos juegos de aproximación entre unos y otros. La mirada desolada se encara con el futuro, pero parece más bien sopesar el pasado, la ocurrencia de su corte de oreja, la ruptura de Gauguin, la premonición de que la Casa Amarilla y la Escuela del Mediodía desaparecerán o no se cumplirán. El segundo tiene una tonalidad más equilibrada: Van Gogh juega con los verdes, algunos límites con el amarillo y leves azules que modulan el conjunto. El uno nos sorprende por la presencia colorista, que da un tono moral al autorretrato, destacando el ambiente, quizás una señal del paraíso perdido, que parece escapársele de la mirada retrospectiva. El otro es como una aparición, como si invocara su presencia en la tela. Parece venir de la nada. El vacío le rodea. Está enmarcado en pinceladas curvas y precisas que casi no destacan del rostro. Parece surgir de un sueño o de un paisaje subjetivo. Su mirada ahora se enfrenta con el futuro. ¿Hay serenidad en esos ojos levemente aterrorizados, como explicaba en una carta a su hermano? Como un personaje de Faulkner, Van Gogh se autorretrata contemplando un futuro que no existe. Parece adivinar que su camino se acaba: enfrente hay un muro. Este autorretrato nos compunge, porque vemos a alguien que surge de la nada y se enfrenta con ella. No hay ánimo ni desánimo, no hay entusiasmo ni dolor. Sólo la mirada de un condenado a muerte que sabe que no hay delante ninguna puerta, ningún camino, ninguna escapatoria.

En una carta —qué maravilloso conocedor de sí mismo se muestra siempre— expresó lo que se podría considerar como toda una teoría de su obra y como un destino. «Quisiera hacer retratos —escribe— que, un siglo después, fueran como apariciones para las gentes de entonces». Esta especie de emblemática proposición se realiza claramente en sus autorretratos, pero la dimensión mágica está siempre presente en el tratamiento de sus pocos, pero inolvidables, retratos. Curiosamente es en sus retratos donde sus avances expresivos se notan más. Incluso algunas veces logra en los retratos anticiparse formalmente a otros cuadros de paisajes, bodegones u objetos. Hay en él como una dedicación más exhaustiva al tema y al tratamiento. Creo que es su interés moral por el retrato lo que

le hace casi siempre acertar y anticipar su asimilación de la técnica. Si Van Gogh se siente siempre poseído por la naturaleza, a la que dedica toda su energía cuando intenta representarla, esta posesión se produce de otra manera en el retrato. Busca los «colores morales», como explica alguna vez, que se correspondan con el personaje, y trata de representarle en su intimidad. A la vez como él le ve y como se ve el personaje mismo. Sólo puede retratar a seres a los que quiere, que merezcan su respeto, y por eso sólo pinta personas humildes, heridas por la vida.

Sobre el retrato escribe una vez, «que está más en concordancia con lo que buscó y encontró Delacroix en su *Tasso en la prisión* y en tantos otros cuadros, en los que representa a un hombre verdadero. ¡Ah, el retrato, el retrato, con el pensamiento, con el alma del modelo...!» Es cierto que cuando contemplamos un retrato de Van Gogh nos sentimos exactamente como ante una aparición: el ser humano está ahí retratado en toda su dimensión existencial. Está delante de nosotros y le conocemos. Podemos imaginar lo que piensa, qué siente, cuál es su actitud ante la vida. Se presenta ante nosotros como alguien que pasara a nuestro lado y se detuviera el tiempo necesario, con una luz favorable, y le atisbáramos en su relieve físico, en su dimensión moral y espiritual, en las heridas causadas por la vida y en sus sueños cumplidos o incumplidos.

Pero lo cierto es que Van Gogh resulta siempre ser mejor pintor y adelantar su mirada, encontrando soluciones personales, cuando trata el retrato. Compárese su obra impresionista de París con los retratos de la misma época, en éstos es un pintor que está por encima de sí mismo y que adelanta soluciones técnicas que encontrará más adelante. *La mujer en el Café du Tambourin*, *El poeta*, *Retrato de Eugène Bock*, o *El vendedor de pinturas «Père» Tanguy*, no desmerecen en nada, aunque el lenguaje sea menos perfecto, que los realizados en Arles, donde el impresionismo se halla casi olvidado, y Van Gogh comenzaba a romper con los pintores de la luz para encontrar una figuración más expresionista y libre. Aquí también pueden compararse las diferentes miradas del pintor en los paisajes y en los retratos. Del mismo junio de 1888 son *La llanura de Crau*, *Barcas en Saintes-Maries* que al *Zuavo sentado* o *La Mousmé*. De un mes después es *El cartero Roullin* (Boston, Museum of Fine Arts), y aquí ya encontramos la mirada de Van Gogh en toda su plenitud. El juego del azul con los amarillos, rojos y verdes posee una armonía, como un equilibrio de complementarios, que va a hacer posible que Van Gogh se atreva con dos temas más complejos. Y ello es posible gracias a la utilización de estas gradaciones de los colores, a pesar de su intensidad y de su entonación casi lírica: *Interior de café nocturno* y *Frente al café nocturno*. Ambos cuadros son de septiembre, como *La casa de Van Gogh en Arles*, pintura menos compleja, pero que posee, como los otros anteriores, una visión que parece proceder del cuidado, la atención y el mimo que utilizó en los retratos. En estos cuadros se trata no de pintar unos paisajes, de hacer corresponder visión y realidad, de captar el mundo objetiva y subjetivamente. Más bien son escenarios morales, espirituales, existenciales. Lugares que pertenecen al hombre y que, por tanto, deben ser tratados desde el hombre mismo, como parte de él. Quiero decir que el café de Arles como la Casa Amarilla tienen componentes espirituales, a la vez retratan algo objetivo, pero están tildados por la existencia del hombre. Como en sus retratos, Van Gogh nos ofrece aquí una visión interior, vivida, agónica.