

Contra el talento

Autodidáctica en la correspondencia de Van Gogh

Javier Arnaldo

Si algo caracteriza la correspondencia como género literario es que incide directamente en la vida privada de sus lectores. Sea ficticio o real el destinatario de las cartas, sea la correspondencia creación literaria o filosófica o simple y puramente el documento escrito de una relación efectiva entre individuos, es una y otra vez la confidencialidad en uno u otro grado lo que modela su lenguaje. Y en ocasiones, como en la correspondencia del pintor Vincent van Gogh, la elocuencia soberana y la apasionada sinceridad de quien las escribe hacen difícil que quien las lee pueda resistirse a su penetrante influjo.

Existen pocos testimonios escritos de pintores que tengan una fuerza semejante a la de la correspondencia de Van Gogh para trastocar el sentido de la relación de sus lectores con la creación artística. Es verdad que abundan más las recopilaciones de correspondencia de escritores y que los artistas plásticos tienden a ser torpes o inconstantes con el lenguaje escrito. Pero también ocurre que nuestras expectativas en la lectura de la correspondencia de los artistas son, por lo general, bastante sesgadas y un tanto condescendientes por lo que respecta a su apreciación literaria. Por ejemplo, cuando leemos la correspondencia de los poetas queremos encontrar en ella a las personas, la privacidad del escritor, saber de su lenguaje habitual, conocer un uso de sus palabras distinto al que se nos comunica en sus libros. De las cartas de los artistas, sin embargo, tengo comprobado que reclamamos algo diferente. Lo que deseamos conocer mejor en la correspondencia de un pintor no es tanto a la persona como su oficio. Las palabras de su lenguaje privado son la literatura particular de su pintura o, al menos, en ausencia de otras, las subordinamos a su obra antes que a su persona. Seguramente esta predisposición de la lectura responde a alguna lógica deformada que no resistiría el más elemental examen de la razón, pero es un hecho consumado. Hermann Uhde-Bernays tituló *Cartas de artistas sobre arte*¹ su monumental antología de correspondencia de pintores, arquitectos y escultores de todos los tiempos, en una selección que se proponía satisfacer la expectativa de que las cartas aludieran al oficio. Del epistolario más extenso y leído de cuantos se deban a un artista, el de Vincent van Gogh, se ha dicho, por ejemplo, que es un “tratado del color” o incluso una obra teórica,

¹ Uhde-Bernays, Hermann: *Künstlerbriefe über Kunst. Bekenntnisse von Malern, Architekten und Bildhauer aus fünf Jahrhunderten*, Dresde, Jess, [c. 1926].

como resaltó un libro de Kurt Badt que hizo merecida fortuna². Y en sus cartas buscamos y encontramos de hecho el juicio de un pintor sobre la pintura, sobre el papel del artista, sobre los cuadros que ve y sobre las dificultades e intenciones de los que él mismo pinta. Con todo, al adentrarse en la correspondencia de Van Gogh cualquier lector quedará preso del sujeto que las escribe, cuya hondura cala en nosotros, aún al margen de los intereses que tengamos puestos en la pintura. De hecho podríamos forzarnos a considerar el epistolario de Van Gogh desde dos puntos de vista netamente diferentes. En un primer caso nuestra atención recaería en el artista, en quien escribe en sus cartas sobre una enormidad de asuntos relacionados con su actividad de pintor. El otro punto de vista realzaría no tanto al pintor que escribe sobre sus experiencias artísticas, cuanto a un ser de talla espiritual poco común, que a lo largo de cientos de cartas da cuenta de las innumerables pruebas a las que se enfrenta en su esforzado empeño de realizar una vida conforme a las más nobles exigencias de autoconocimiento, si decimos en términos altisonantes lo que para Theo van Gogh, destinatario de tres cuartas partes de la correspondencia, justificaba la toma en consideración de la publicación de las cartas de su hermano: “Sería un libro verdaderamente notable, al hacer ver lo mucho que pensó y lo fiel que fue a sí mismo”³, según decía en una carta a su madre al poco de morir Vincent.

Ambos atributos, el de fuente histórico-artística privilegiada para el conocimiento de su obra y el de documento humano, corresponden al epistolario de Van Gogh. Y si, de alguna manera, percibimos la separación de esos dos valores como una bifurcación en el camino que se nos traza para la lectura de las cartas del pintor, esto no ocurre porque sean esencialmente distintos el uno del otro, sino que, antes bien, es nuestra, digamos, aprensiva reserva, para entenderlos estrechamente entreverados lo que nos fuerza a dudar entre dos vías. Por supuesto que no me propongo llevar el estudio de esa correspondencia única por uno u otro camino, si es que se impone la necesidad de enfocar de algún modo la lectura de testimonios sobradamente elocuentes. Pero quizá sí puede hacer las veces de introducción una advertencia sobre lo prescindible que es hacer esa separación de percepciones y alguna indicación sobre los beneficios de no separar partes en ese todo y sí rendir tributo al curso unitario de una colección de cartas en la que ha quedado reseñada la totalidad de una vida.

1.

Aún en el caso de que Van Gogh no hubiera sido uno de los fundadores del arte moderno, aun en el caso incluso de que hubiera dejado una obra pictórica que no pasara de mediana, su epistolario seguiría teniendo una vigencia irreproachable para toda la posteridad. Bien es verdad que además su pintura está entre lo más imprescindible de cuanto se ha creado en los últimos siglos y que esta circunstancia confiere un vigor y una credibilidad adicionales a lo que cuenta su correspondencia. Ésta es, en primer lugar, la principal fuente que han tenido sus biógrafos y los estudiosos de su pintura. Contiene además lecciones insustituibles de observación de la naturaleza y del arte. Y no en último término documentan la vida interior de un hombre honestamente comprometido con la existencia y con la experiencia de su perfeccionamiento.

² Badt, Kurt: *Die Farbenlehre van Goghs*, Colonia, DuMont Schauberg, 1961.

³ Cita tomada del prólogo de Jo van Gogh-Bonger reproducido en *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, ed. V. W. van Gogh, Londres, Thames & Hudson, 1958, v. I, p. XIII.

La verdadera dimensión de su epistolario sólo aparece con la reunión de toda su correspondencia conocida o, al menos, en ediciones que presentan secciones completas de ésta y preservan, en consecuencia, su integridad literaria. Vincent Willem van Gogh, sobrino del pintor nacido el mismo año de la muerte de éste, preparó la primera edición del conjunto de la correspondencia, que apareció en Ámsterdam en cuatro volúmenes entre 1952 y 1954 y se amplió con el apéndice de la reedición publicada en 1955. También fue el responsable de la edición en inglés publicada en Londres en 1958. Su madre, Johanna van Gogh-Bonger, “Jo”, viuda de Theo van Gogh, había puesto ya todo su esfuerzo para que este trabajo pudiera llevarse a cabo y ella misma se encargó de la primera edición de las cartas a Theo, aparecida en tres volúmenes en Ámsterdam en 1914 y 1915 bajo el título *Brieven aan zijn broeder*. Antes Émile Bernard había dado a conocer las cartas que recibió de Vincent van Gogh; primero entregó los extractos que aparecieron entre abril y julio de 1893 en el *Mercure de France*, y en 1911 publicó con Ambroise Vollard el libro que él mismo prologaría con la correspondencia de su amigo. Entre esas primeras entregas de la correspondencia del pintor en la década de 1910 y las primeras ediciones completas se publicaron otras cartas, como las que Vincent remitió al también pintor Anton van Rappard. En la edición del epistolario completo que se publicó en París en 1960, Georges Charensol, su responsable, estableció una ordenación cronológica que, aunque estimativa, introdujo un atractivo sesgo autobiográfico que ha contado con el aprecio general. De esa edición se vale la actual traducción al español. La circunstancia de estar publicada en francés, lengua original de una parte importante de las cartas, y el singular acierto del orden de lectura que ofrece ha permitido hacer fortuna internacional a la edición de Charensol. Netamente distinta, aunque afín a la versión de V. W. van Gogh y sensiblemente ampliada, muy completa y rigurosa, fue la edición preparada por Fritz Erpel en alemán que apareció entre 1965 y 1968. Una nueva aportación para el mejor conocimiento de esta correspondencia se encuentra en los dos volúmenes de la edición facsímil de las cartas escritas entre 1886 y 1890, cuyo principal responsable fue nuevamente V. W. van Gogh. Se publicaron en Londres y Ámsterdam en 1977. Aunque la vigencia de las principales ediciones existentes no está cuestionada en caso alguno, lleva tiempo en marcha la preparación de lo que podríamos denominar una edición canónica de la correspondencia completa, en tres lenguas y profusamente anotada. Es la que están elaborando en la actualidad Leo Jansen y Hans Luitjten desde el Van Gogh Museum de Ámsterdam y el Constantijn Huygens Instituut de La Haya.

2.

En un discurso privado tan fecundo y sugestivo como el que desarrolla Van Gogh en su correspondencia prestamos oídos a numerosos argumentos. Todos, por así decir, valen igual y ninguno sobra, pero de alguna manera acomodamos mejor nuestra atención cuando sabemos subordinar unos asuntos a otros; y, en ausencia de guión, puesto que una correspondencia de estas características no lo tiene, lo que nos hace falta es reconocer en algún grado los fundamentos sobre los que reposan sus juicios, la altura desde la que toma impulso esta particular literatura. Puestos a escoger entre sus razones, yo me inclinaría por destacar una cuyo alcance no sólo nos permite hablar de lo que mejor comprendemos del pintor, sino también a explicar algo de lo que menos se entiende en él y que una y otra vez queda proscrito a un territorio oscuro e irracional, cuyas realidades causan más alarma o estremecimiento que comprensión. La razón a la que me refiero no es la del “oficio de loco”⁴, que él mismo aceptó con resignación al final de su vida, y que tanta literatura ha generado, sino su sentida defensa del amor. Este no debe considerarse como un asunto independiente del de la mortificación ni de las conocidas desmesuras dramáticas que hicieron acto de presencia en la vida de Van Gogh, al

⁴ 581F

menos que estuviéramos hablando de dos pintores en lugar de uno solo, y no es el caso. Bien es verdad que hay intensidades que son perfectamente inalcanzables en la experiencia vital de la inmensa mayoría de sus semejantes, y por ello se resisten a ser entendidas en la dimensión que objetivamente les corresponde. “El amor es algo positivo, potente, tan profundo que es tan imposible sofocar ese amor como atentar contra su vida”⁵, escribía el pintor en 1881, cuando andaba enamorado de su prima Kate. Pero esto no quiere decir que sea menor la fuerza de los padecimientos cuando el que así siente se expone a ella.

La palabra “amor” cuenta con muchas decenas de entradas en sus cartas. A nadie con buen sentido le gusta redundar en lo que esa palabra significa para los otros, al menos que sean, más que nuestros semejantes, nuestros familiares; lo que ocurre es que Van Gogh la emplea con decidida energía y le confía la consideración más inestimable. “Aimer” es, por ejemplo, una palabra principal en la primera carta que redactó en francés para su hermano Theo en julio de 1880. Con ella retomaba el contacto con su fiel destinatario después de casi un año de ruptura. Contaba Vincent al salir de su crisis que había tomado partido por “la melancolía activa”, por una melancolía “que espera y que aspira y que busca”, y que para sobreponerse le socorrían el Evangelio, la literatura y la pintura⁶. Pero en el verano de 1880 Vincent van Gogh, aunque ya había empezado a dibujar, ni siquiera era un pintor en ciernes. Vivía en Cuesmes, un pueblo de la cuenca carbonífera belga del Borinage, adonde había llegado dos años antes para practicar el apostolado, después de un frustrado intento de formarse como pastor evangelista. La pregunta clave que se hacía en esa carta, viéndose desengañado de sus ocupaciones de entonces como predicador seglar, era si podría “servir o ser útil en algo”. No tardaría en llegar la pintura como respuesta, pero el camino que Vincent reconocía como propio no dejaba de parecerse a una calle de dirección única en la que el amor, si puedo decirlo así, conducía el tráfico:

“Pero, involuntariamente, siempre llego a la conclusión de que el mejor medio de conocer a Dios es amar mucho. Yo me digo, ama a ese amigo, a esa persona, lo que quieras, y estarás en el buen camino para saber mucho de ello después. Pero hay que amar con una simpatía íntima, elevada y seria, con voluntad, con inteligencia, y es preciso tratar siempre de saber más y mejor. Ello conduce a Dios, conduce a una fe inquebrantable”⁷.

La seria simpatía íntima de la que habla no es ningún proloquio abstracto ni una idea a la que conferir el significado propio de un impulso sin objeto. Antes bien, el sentimiento del amor al que textualmente se refiere es uno que reposa en lo concreto, que se proyecta y realiza en “tal persona” o en “tal cosa” y que, por tanto, vive y actúa en lo efectivo. Que la pintura puede ser un ejercicio para su descubrimiento y estima, que incluso el contacto con lo artístico llega a favorecer el sentimiento del amor, es algo que leemos constantemente en las cartas de Vincent. Por ejemplo, escribe en julio de 1882 a Théo: “El sentimiento y el amor por la naturaleza encuentran, tarde o temprano, un eco en quienes se interesan por el arte”⁸. Sin embargo, la afirmación de que “el arte fue su primer y único

⁵ 154N

⁶ 133F

⁷ 133F.

⁸ 221N.

amor”⁹ que leemos en el emotivo opúsculo que redactó Elisabeth du Quesne van Gogh, su hermana poeta, no expresa adecuadamente la relación real de Vincent con la pintura, sobre todo porque nos la comunica con una oración intransitiva, mientras que ésta es una historia [de amor] que se realiza en un objeto y que toma la vida concreta por objeto. Es más, el amor de esa historia se demuestra en la dedicación de un hombre a su propia transformación a través del trabajo manual, y éste se consagra a la representación de la naturaleza o, mejor dicho, de naturalezas precisas y distintas, a cuya fisonomía se entrega con la adhesión más vehemente. Anton Mauve, en cuyo taller de La Haya recibió Van Gogh sus primeras lecciones prácticas de pintura, le reprochaba que se sentaba demasiado cerca de sus modelos¹⁰ (carta 164). ¿El celo excesivo de un principiante? Más bien se trataba del signo de una incorregible urgencia de proximidad física, y tal vez también emocional, como les pasa a todos los aprendices aplicados. Siete años después de aquellas primeras lecciones, en el otoño de 1888, Gauguin realizó en Arles el famoso retrato *Van Gogh pintando girasoles*, donde vemos al pintor trabajando más cerca de los girasoles que del propio lienzo. El pintor Anton Mauve no consiguió que Van Gogh separara su caballete del modelo, pero sí le convenció de inmediato de que la pintura atiende ante todo al natural. Argumentó que no le interesaban tanto las interminables explicaciones que su discípulo le daba sobre los logros de otros pintores, cuanto sus observaciones ante la naturaleza. Mauve, que estaba casado con una prima de Vincent, ejerció más de consejero y protector que de maestro propiamente dicho del pintor en ciernes. Su relación fue demasiado breve e irregular como para poder sostener lo contrario. Pero qué duda cabe que de Mauve y de los pintores a cuya obra vinculamos su nombre, como Jozef Israëls, extrajo Van Gogh lecciones de pintura que determinarán por mucho tiempo su trabajo¹¹. El modelo de Rembrandt, como es bien sabido, no era el menos actual para los naturalistas de la Escuela de La Haya que Van Gogh tuvo presente durante años como manifestación ejemplar de la pintura moderna, en buena medida porque en esa pintura se satisfacían expectativas que había interiorizado largamente.

“El amor de Rembrandt” se menciona en la citada carta de julio de 1880 casi de pasada, pero sabemos que con él Van Gogh alude a un referente ejemplar¹². No existe nada más concreto que la pintura de Rembrandt para explicar el poderoso significado de la expresión “el amor de Rembrandt”, que emplea Van Gogh. Pero ocurre que en esa encrucijada las fuertes afinidades entre ambos pintores vienen a respaldar con seguridad la idea de que no nos encontramos ante una relación de términos cuyo interés pueda omitirse. En su ensayo de 1916 sobre Rembrandt Georg Simmel se preguntaba por la naturaleza de la pintura de éste y daba pábulo a su interpretación como acto reflejo del amor en un sentido en el que merece la pena detenerse, aunque tengamos que encajar un discurso no sólo ajeno, en principio, a Van Gogh, sino también con una densidad y unas cualidades que hacen imprescindible abrir un excursus.

Simmel atribuía a Rembrandt “la profunda fórmula de la vida, según la cual su totalidad no es nada fuera de sus instantes singulares”¹³ y establecía una diferenciación neta entre el modo en el que esa

⁹ Du Quesne van Gogh, Elisabeth: *Vincent van Gogh. Recuerdos personales contados por su hermana*, trad. G. Hormaechea, Barcelona, Parsifal, 1989, p. 61. [Ed. orig. de 1910, rev. 1923.]

¹⁰ 164N.

¹¹ Sillevis, John: “Anton Mauve en de Haagse kunst in de tijd van Gogh”, en Leeman, Fred y J. Sillevis, *De Haagse School en de jonge Van Gogh*, cat. exp. Gemeentemuseum Den Haag, La Haya, 2005, pp. 24-42.

¹² Hecht, Peter: *Van Gogh and Rembrandt*, Ámsterdam, Van Gogh Museum, [2006].

¹³ Simmel, Georg: *Rembrandt. Ensayo de filosofía del arte*, trad. E. Estiu, Murcia, Arquitectura, 1996, p. 12.

intuición de la vida se plasmaba en sus retratos y las cualidades características del retrato clásico del Renacimiento. Oponía a los retratos de Rembrandt ejemplos como *La Gioconda* o la tabla de Botticelli *Giuliano de Médicis*. Nos dice Simmel que en éstas y otras de las pinturas del Renacimiento que menciona también se persigue y alcanza la representación de la vida, pero abstrayéndola de su propio proceso, puesto que el modelo entra en el ascendente de la forma que puede proporcionarle una existencia ideal, esto es, queda determinado por la estilización formal que confiere intemporalidad, permanencia y tipicidad a lo representado. La personalidad, por así decir, se substrahe de sus contenidos más singulares bajo el dominio de la forma clásica. En Rembrandt, por el contrario, se busca “la forma desde la vida”¹⁴. La forma no resulta del “enlace lógico e intemporal de los contenidos”¹⁵, sino de la plasmación misma de la vida, entendida ésta “como totalidad temporal y constante cambio de forma”¹⁶, de modo que el cuadro fijaría un devenir vital, actualizaría una “vida vivida” o las cualidades singulares de la existencia temporal que se sucede en la representación misma. Simmel formula también sus tesis diferenciando dos modos de intuición de la temporalidad. En los retratos de Rembrandt la “forma actual” de la personalidad representada vendría determinada desde su pasado por “una corriente del devenir [que] la ha conducido y determinado”¹⁷, mientras que en lo que Simmel denomina retrato clásico la temporalidad sigue el curso inverso, esto es, desde un presente hacia un futuro, al extender su carácter “por decirlo así, fuera del tiempo, por una abstracción que excluía la movilidad vital del proceso mediante el cual había llegado a ser”¹⁸.

No es que Simmel nos esté hablando de distinciones tales como las que podrían establecerse entre los términos clasicismo y naturalismo o formalismo y realismo, sino que alude a una interesantísima precisión sobre la voluntad eminentemente vitalista de la pintura de Rembrandt. Sus creaciones se vuelcan sobre el acontecer de lo concreto, sobre la totalidad temporal que se manifiesta en lo concreto, se unen a su destino, y conmueven al participarnos la conciencia de su vida. En este sentido, los términos de Simmel están entre los más fecundos para poder explicar eso que Van Gogh llama “el amor de Rembrandt” o, suscribiendo una frase de Théophile Thoré, “la mano de fuego”¹⁹ que era autora del cuadro *La novia judía*. Tampoco el amor de Van Gogh es uno que se realice en la inclinación por ideales abstractos, sino uno que vive y se crece por relación a lo efectivo.

En la carta 357, probablemente escrita en el invierno de 1884, Vincent decía a su hermano que la lectura de unos melancólicos poemas de François Coppée que tratan el tema del amor le habían llevado a recordar *La novia judía* de Rembrandt, una pintura que aún no había visto, pero que conocía por la descripción que Théophile Thoré, a quien menciona, había hecho en *Les musées de la Hollande*. Merece la pena retomar las espléndidas páginas dedicadas a transcribir la escena de *La novia judía* en ese libro que había acompañado a Van Gogh durante años. En un pasaje breve, pero minuciosamente certero, Thoré consiguió plasmar lo principal del cuadro, en cuyo centro se encuentran y rozan las manos de una pareja vestida con especial suntuosidad: “Dos figuras de pie, de tamaño natural, vistas hasta las rodillas. Una mujer joven y hermosa, ricamente engalanada y un hombre de al menos cincuenta años. La mujer está casi de frente, tranquila y radiante. Tiene rasgos bien modelados, tez de

¹⁴ *Ibid.*, p. 95.

¹⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷ *Ibid.*, p. 90.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 20-21.

¹⁹ 426N.

hermoso color, abundantes cabellos castaños. Corpiño y vestido rojos, de un tono soberbio. Esclavina y mangas blancas. Está totalmente cubierta de joyas. Diadema, pendientes, collar, una gran cadena, brazaletes, sortijas de piedras preciosas o de perlas. El hombre, vuelto tres cuartos a su derecha, avanza sobre ella como para besarla, le pone una mano sobre el hombro izquierdo y con la otra toca la cadena de oro sobre el seno. Ella, con su mano izquierda, encuentra la mano un poco perdida y baja su mano derecha hacia sus faldas. Sospechamos que podría ser momento de desposarla". Esta obra maestra de Rembrandt, pintada en sus últimos años, había sido interpretada como la representación de un anciano judío que acaba de colocar a su hija una cadena de oro con motivo de la boda de la joven, pero Thoré reconoció que se trataba de una pareja de enamorados, no sin preservar el impresionante atractivo de la escena como enigma: "¿Es ese viejo caballero quien la ha seducido? ¿Es a él a quien le debe esas sortijas brillantes y sus ricos vestidos? Tiene un aire muy galante, en efecto, y muy solícito. La cabeza es de una impresionante expresión: de la ternura, de la benevolencia, de la voluntad. Él lleva una larga peluca, cuyos rizos caen sobre los hombros, y no tiene barba, - es la moda de 1660. Un gran gorro negro se aguanta sobre la peluca. Todo el traje es amarillo: jubón, anchas mangas brocadas y capa corta"²⁰.

Pero lo formidable de la relación de observaciones acerca de ese lienzo alcanza no ya sólo a una sensibilización en torno a sus contenidos, sino a la interpretación del sentido de su ejecución, con su capa pictórica de grosor muy desigual, moldeada con espátula en algunas áreas, delgada en otras, y, en todo caso, con una intención conforme a la ternura de lo representado: "¡Qué interesante es para los pintores y cuántas enseñanzas les ofrece el estado imperfecto de este cuadro! ¡Y lo bien que se revela aquí la manera de proceder de Rembrandt! ¡Ay, pues sacaba en primer lugar sus personajes, les hacía salir de la nada, los modelaba, los acariciaba en sus rasgos principales, los animaba, les daba la vida, ocupado solamente de su creación humana, bien seguro de que armonizarían enseguida con estos seres vivos todos los accesorios de alrededor. El fondo indefinido se quedaba atrás como un velo que se frota tan sólo con el tono que conviene para hacer resplandecer las cabezas y el porte característico del conjunto. Es así que, sobre esta especie de limbos neutros el maestro encontraba no importa qué masas de árboles, qué misterioso palacio en qué profundidades; y de un golpe el aire y el espacio fueron creados alrededor de los personajes"²¹.

Van Gogh vio este cuadro en la visita que hizo con Anton Kerssemakers a Ámsterdam en octubre de 1885 para visitar el recién inaugurado Rijksmuseum de Pierre Cuypers. El curtidor Kerssemakers era uno de los aficionados a la pintura que habían conocido a Van Gogh durante su estancia en el Brabante y lo adoptaron por maestro. En los recuerdos que publicó 27 años después Kerssemakers relataba aún con asombro aquel episodio: "se quedó largo tiempo delante de *La novia judía*, no había manera de sacarle de allí, se sentó tranquilamente delante del cuadro, mientras que yo me fui a ver otras cosas. "Aquí me encontrarás cuando vuelvas", me dijo. Cuando, tras un largo intervalo de tiempo, regresé a verle y le pregunté si no queríamos continuar, me miró extrañado y me dijo: "¿Me creerás si te lo digo, y es en serio, que daría diez años de mi vida, si pudiera quedarme dos semanas sentado delante de este cuadro, tan sólo con un mendrugo de pan duro por alimento?" Finalmente se levantó. "¡Ay -dijo-,

²⁰ W. Burger [pseudónimo de E.J.Th. Thoré]: *Musées de la Hollande*, vol. II, Bruselas, Ferdinand Claassen, 1960, pp. 8-9.

²¹ *Ibíd.*, p. 10.

pero no podemos quedarnos aquí!”²² Y a la salida del museo Van Gogh llevó a Kerssemakers a comprar *Musées de la Hollande*, de lectura obligada para su entonces discípulo.

Teniendo en cuenta que Vincent viajó a Ámsterdam con una sucesión ininterrumpida de frustraciones amorosas tras de sí, la última tan reciente como para considerarla entre las causas que le llevaron a abandonar Nuenen en 1885, la contemplación del cuadro de Rembrandt justamente considerado como la encarnación más lograda de la ternura conyugal le alcanzó en unas condiciones que podríamos comparar con el desamparo sentimental. Poco después de visitar Ámsterdam, Vincent se trasladó a Amberes y ya nunca regresará a su país. La impresionabilidad de su pintura para propósitos parejos a los descritos por Thoré en relación a *La novia judía* se crecerá en los cinco años de vida que le quedaban y en los que hizo lo mejor de su obra. La forma en la que Van Gogh apreció de siempre la grandeza de Rembrandt denota una intensidad que, si bien podríamos considerar satisfecha con la contemplación de un sólo cuadro, expresa sobre todo una fijación en el magisterio de su pintura para captar lo verdadero en términos que muy pocos de los muchos pintores que elogia en sus cartas podían revelar. Creo que motivos como la mano tierna y vigilante de *La Berceuse* y otros de la pintura madura de Van Gogh son, en el sentido señalado, rembrandtianos y, por eso mismo, tributos a lo verdadero que motiva una y otra vez el contenido de sus cartas, logrados equivalentes de las “manos con vida”²³ que elogió en la pintura de Rembrandt, al igual que en la de Frans Hals.

3.

“Hay Rembrandt en el Evangelio y Evangelio en Rembrandt”²⁴, escribió en una ocasión. Vincent admiraba la excelencia de Rembrandt como pintor y grabador de escenas de la Biblia y el Evangelio, a la vez que como retratista, como maestro en el empleo de los colores terrosos, como intérprete fidedigno del paisaje holandés, como artista de lo verdadero, de lo ajeno al “trompe-l’oeil”²⁵ y a toda esa “impotencia que no es más que una fachada”²⁶, y se refiere en numerosas ocasiones al ejemplo imprescindible de Rembrandt para medir el valor de lo mejor. “Así, lo que sólo, o casi sólo, tiene Rembrandt, entre todos los pintores [escribe a Theo en 1889, al poco de que este hubiera contraído matrimonio], esa ternura en las miradas de los seres, que podemos ver ya en «Los peregrinos de Emaús», ya «La novia judía», ya en una extraña figura de ángel, como el del cuadro que has tenido la suerte de ver, esa ternura acongojada, ese infinito sobrehumano entreabierto, y que entonces parece tan natural, también se encuentra, en muchos pasajes, en Shakespeare”²⁷.

En su correspondencia con el joven pintor holandés Anton van Rappard, Vincent van Gogh, visto que su forma frontal y penetrante de abordar cualquier tema despertaba en su amigo la sospecha de estar relacionándose con un fanático, tenía que desquitarse de tales cargos. Como respuesta antidogmática

²² *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, ed. V. W. van Gogh, Londres, Thames & Hudson, 1958, vol. II, p. 446. Publicado originalmente en *De Amsterdammer*, 14 y 21 de abril de 1912.

²³ 427N.

²⁴ 133F.

²⁵ 595F.

²⁶ 426N.

²⁷ 597F.

a las sospechas de fanatismo escribe a Van Rappard: “Mi dogma, «Hombres, amemos lo que amamos»”²⁸. No le importaba insistir:

“Amar aquello que se ama: parece una recomendación superflua; y sin embargo tiene una gran razón de ser”²⁹; “hombres, amemos lo que amamos, seamos nosotros mismos”³⁰. En la misma medida en que está ausente cualquier fanatismo doctrinario en las cartas de Van Gogh, éstas nos dejan testimonio de que su trabajo como artista se sostiene gracias a una fe providencial en el amor, que no es, que se sepa, un concepto teórico-artístico, pero sí una dimensión en la que se desarrollan las relaciones del pintor con su periferia y que, por consiguiente, sirve de nutriente y es objeto de cultivo en su pintura. Llama a esa dimensión “fuerza vital”³¹. Dicho de otra manera, Van Gogh no podía ser el exaltado de una doctrina artística, sino alguien cuyo trabajo como artista se apoya en un terco amor a lo que quiere representar. Vincent no ama las virtudes de la belleza, sino las cosas y los hombres que ofrecen su experiencia. No practica la pintura para la glorificación de un ideal artístico, sino por su propia capacidad de dar forma a la “vida vivida”.

En este sentido, retomando la valoración que hace de Rembrandt como maestro de una pintura ajena a los requisitos del “trompe-l’oeil”, Van Gogh sostiene que, por mucho que otros quieran hacer de ello un requerimiento estético, la corrección de las proporciones y la fidelidad a la anatomía de las figuras representadas en nada sanciona la manifestación de la vida en el arte. Israëls, Millet, Daumier, Delacroix, lo mismo que Rembrandt y otros de los pintores que más admira avalan, como dice, por ejemplo, en la carta 418, la licencia de la inexactitud a favor de la expresión sentida de la realidad viva.

La práctica del arte se incorporó a la vida de Van Gogh como un reto. A partir del verano 1880 el dibujo adquiere en su día a día una importancia absolutamente insospechada hasta entonces. Quien había leído a Carlyle entendía que el arte y el trabajo manual eran susceptibles de dar un fundamento mucho más sólido a la sinceridad del comportamiento que la mera fe en valores transcendentales. El apego a la verdad se crece en el Van Gogh artista. Copia láminas y realiza diligentemente los ejercicios que le marcan los métodos para el aprendizaje del dibujo con los que consigue hacerse. La carta que remite a Theo desde Cuesmes el 20 de agosto de 1880 está redactada ya por el Van Gogh artista: “Te escribo mientras dibujo y tengo prisa por volver al trabajo, así que buenas noches y mándame las láminas lo antes posible”³². A sus veintisiete años este ávido lector se decidía por un oficio en el que lo tenía todo por aprender. En octubre de ese año deja Cuesmes para instalarse en Bruselas, donde estará casi seis meses. Encontró facilidades para tomar clases de dibujo en la Academia y conoció al ya mencionado pintor Anton van Rappard, su primer amigo artista. A partir de ahí la vida de Van Gogh queda sumergida en un constante afán por hacerse con el dominio del dibujo y la pintura. Había fracasado o, cuanto menos, no había prosperado en sus estudios y profesiones anteriores, como aprendiz de marchante, como maestro, como aspirante a pastor evangélico, y se ponía a disposición de su nueva vida de artista como para confiarle un encuentro más vehemente con su propio designio. Las dudas que antes le habían asediado acerca de la ocupación a la que debía entregarse son reemplazadas por un completo sometimiento al aprendizaje del oficio al que definitivamente consagra todas sus

²⁸ R5N.

²⁹ *Ibíd.*.

³⁰ R6N.

³¹ 161N.

³² 134.

energías. Para adquirir disciplina y conocimiento se hace con métodos de iniciación al dibujo, la pintura, la perspectiva, la anatomía y otros dominios del arte, métodos como los de Armand Cassagne, Charles Bargue y John Marshall³³, confía en los experimentos que le propone la pedagogía naturalista del dibujo y avanza sin pausa alguna en el estudio de los medios. Cuando se ayuda de la *Guía del ABC del dibujo* de Cassagne para resolver la perspectiva de un interior, se lo comunica a Theo y añade: “Una vez que has dibujado correctamente aunque sea un solo objeto, el deseo de realizar otros mil se apodera de ti de forma irresistible. ¡Pero cuánto hay que hacer para conseguir que ese primer cordero cruce el puente!”³⁴ Copia láminas y ahonda en la observación de la obra de cuantos autores mueven su insaciable curiosidad. Va diferenciando las cualidades de los diversos materiales de dibujo que emplea, enriqueciendo su oficio manual, pero todo ello en favor del carácter de sus modelos, que busca en su entorno, en el paisaje, en los hombres que cavan, labran, siembran, pescan, tejen, en las mujeres que trabajan, los ancianos, los mendigos y cuantos encarnan la realidad a la que se obliga. Los trabajos del artista en ciernes hablan de un amor que opone activa y contumazmente a toda amenaza de incertidumbre. Se impone a sí mismo un trabajo descomunal, cuyas exigencias incluso irán creciendo con los años, para hacerse con medios de expresión artística válidos para su experiencia y se sumerge en una búsqueda incansable de su propia superación a través del ejercicio del arte. Sus obstáculos en el aprendizaje se corresponden exactamente con sus dificultades para la supervivencia; en la medida en que solventa los primeros encuentra fuerzas para afrontar éstas. No me refiero ya a los angustiosos apuros económicos, que también, sino a todo amago de inseguridad en una empresa a la que se obliga en los términos propios de una misión. Todo progreso equivale a vencer cualquier amenaza existencial que pueda cernirse sobre el apego a lo vivo y refuerza su desesperada confianza en un amor que busca “siempre, sin encontrar jamás la perfección”³⁵. La pintura le impone un máximo en la exigencia de verdad y por eso su práctica adquiere para él el aspecto de un camino de persuasión extremadamente severo. “Si se quiere crecer hay que sepultarse en la tierra”, escribe a Theo en 1883. “Considero que hacer estudios equivale a sembrar, y pintar lienzos equivale a cosechar”³⁶. El apego a la naturaleza del trabajo agrícola aparece en tales frases como una demostración de legitimidad para la creación artística. No sólo el arte, sino su aprendizaje, entroncan con la vida al adecuarse al ciclo orgánico de la naturaleza, como el trabajo de los campesinos. Es de sobra conocida la adaptación a las estaciones del año que cumplieron los temas de los cuadros de Van Gogh; en el mismo sentido identifica su trabajo con el de la tragedia ejemplar que corresponde al esfuerzo de los pobres por la supervivencia y a su ferviente renuncia a la autodeterminación de sus ideales. En abril de 1885 escribe a Theo desde Nuenen, donde había pintado *Los comedores de patatas*: “hay que pintar a los campesinos como si fuéramos uno de ellos y pensáramos como ellos. Como si no pudiéramos ser de otro modo”³⁷. Esa fuerza de fondo del comportamiento creativo de Van Gogh, que asimila su proyecto de vida a la esforzada resistencia de quien cosecha sin ganancia y abona su campo de labor a costa de su propio mantenimiento físico, creó una nueva medida de comprensión de la psicología del artista que, aun no siendo fácilmente intercambiable, ha sido constante objeto de referencia en el entendimiento moderno de la creación.

³³ Véase Van Heugten, Sjraar: “Van Gogh’s early years as a draughtsman”, en *Vincent van Gogh Drawings I. The Early Years, 1880-1883*, Ámsterdam, Van Gogh Museum, 1996, pp. 13-37.

³⁴ 184N.

³⁵ 192N.

³⁶ 233N.

³⁷ 404N.

Si bien tomó clases en la Academia de Bruselas, en el taller de Mauve, en la Escuela de Bellas Artes de Amberes o, ya en 1886, en el Salon Cormon de París, donde conoció a Émile Bernard, nadie podrá decir que Van Gogh no se formó en la pintura como autodidacta. Toda su trayectoria artística es su propia historia de formación en solitario y episódicamente intervienen en ella con mayor o menor fortuna enseñantes del oficio. Cuando la trayectoria de Van Gogh se cruza con la de Paul Gauguin, el único artista por cuyo liderazgo se desvivió, la pintura de Vincent ya no podía encerrarse en un estudio.

No es sino en el trabajo diario donde desarrolla su método, donde ensaya procedimientos, donde corrige recursos, donde prueba recetas, donde imita lo que admira, y todo ello con el celo de quien confía en la capacidad de respuesta de la pintura a las resistencias de la propia vida. “¿Qué es dibujar? ¿Cómo llegar a un resultado? Es abrirse paso a través de un muro de hierro invisible, que parece levantarse entre lo *se siente* y aquello de lo que *se es capaz*”, dice en la carta 237. Del otro lado queda el objeto como un todo sentido, y de éste la mano que debe aprender a hacer justicia a lo que siente. El ejercicio del dibujo es una escuela del sentir, que instruye en primer lugar acerca de la resistencia que el conocimiento opone al corazón. Nada se confía al talento ni a los arbitrios de la inspiración. “Razonamientos de esos que se oyen demasiado entre los marchantes de obras de arte sobre «el talento» me parecen como el graznido de un cuervo”³⁸, leemos. Al elogio del artista dotado contrapone la estima de la paciencia. El continuo ejercicio del dibujo y la pintura, sin licencias para el descorazonamiento, forja su obra. Junto a la paciencia, otra noción se añade al sentido de la práctica del arte: la pasión. “Las pasiones son como las velas de nuestra barca”³⁹. La barca es el vehículo, es el medio, sostiene y transporta al navegante, pero no constituye el objeto de su pasión. El barco sirve al viaje, como la azada al labrador. El horizonte de los esfuerzos de Van Gogh está en el destino antes que en la nave, piensa que el arte, como el trigo, puede crecer gracias a la dedicación de quien lo trabaja y a los propósitos de su pasión; lo que importa no es el arado, sino el crecimiento del trigo. Los progresos técnicos de Van Gogh consisten en avances en la competencia de sus medios pictóricos que aseguran la elevación del horizonte vital por el que se estremecen las solicitudes de su pasión. La alianza con las acciones de la naturaleza y la exaltación de la vida que corresponde a los asuntos que la pintura toma en crianza son las líneas en las que madura el proceso de aprendizaje del pintor. En el reportaje que nos ofrecen sus cartas acerca de ese proceso percibimos ante todo que el esfuerzo cotidiano del pintor radica en sobreponerse a lo que se le resiste. No dar paso a la duda es el único procedimiento que resguarda la autoridad del esfuerzo y preserva un amor tenaz en la respuesta que la pintura ofrece a la experiencia. Sus avances no fueron los de un virtuoso que cumple con el destino de su mejora, sino los de quien vive la incertidumbre como estorbo de su perfeccionamiento. Una ejecución rápida, guiada por una mano febril, que precipita sin vacilaciones en el lienzo lo largamente sentido se convertirá en método de este pintor prolífico.

4.

La capacidad de contestación vitalista que el arte de Van Gogh tiene frente a la mayor resistencia que le oponen las circunstancias no ha podido ser obviada por los intérpretes de su obra; antes al contrario, ha sido objeto de una abundantísima literatura artística e incluso ya el principal objeto de consideración en la primera creación literaria que tomó por motivo a Van Gogh, la narración que Hugo

³⁸ 336N.

³⁹ 157N.

von Hofmannsthal publicó en 1908 bajo el título “La vivencia de la visión”. Esta composición apareció primero en la revista *Kunst und Künstler* y cambió de título en ediciones posteriores. Está redactada en forma de carta y forma parte de una obra aparentemente inacabada, las *Cartas del que regresa*, como la cuarta de cinco entregas, cuyo remitente es alguien que, presa del escepticismo ante el lenguaje, había hecho coincidir, como Rimbaud, su abandono de la creación literaria con la empresa de un viaje larguísimo, del que acaba de volver cuando redacta las cartas. Y con el regreso rebrota el hastío. En unas páginas impagables cuenta el narrador cómo había caído en un insalvable estado de abulia, cómo se hallaba dominado por un irresistible sentimiento de desapego, bajo cuyo influjo nada de lo que le ofrecía la experiencia le situaba, por así decir, en la vida, sino en un constante extrañamiento ante las cosas más cotidianas y en otro tiempo queridas. Y cuenta también, al modo en el que lo hace la literatura de conversiones, que una visita casual a una exposición de pinturas de Van Gogh le devolvía la comunicación con lo existente:

“No sé si alcanzaré a explicarte ni la mitad de cómo me habló al alma un lenguaje que echó por tierra la gigantesca justificación del estado interior más insoluble y peregrino que haya conocido y me hizo entender de golpe lo que no me era dado sentir en la insoportable apatía que yo mismo -¡ay, cómo lo notaba!- no podía quitarme de encima. Un alma desconocida me daba respuesta con una fuerza inconcebible, ¡me respondía con un mundo! Me sentía como quien después de andar indefenso dando tumbos encuentra suelo bajo sus pies y se desencadena en torno a él una tormenta dentro de cuya furia quiere dar gritos de alegría. De una tormenta nacieron ante mis ojos, salieron a la luz para complacerme, esos árboles con las raíces ancladas en la tierra y las ramas agarradas a la nubes, esos desgarros de tierra, esos valles entre montañas, se abandonaban a una tormenta, y hasta en la pujanza de las masas rocosas había tormenta petrificada. Y entonces pude sentir, de cuadro en cuadro, un no sé qué, pude sentir la reciprocidad y la correspondencia entre las pinturas, cómo hacían alegación de su vida más interna en el color y cómo los colores vivían los unos por voluntad de los otros y cómo uno, poderosamente misterioso, llevaba a todos consigo, y pude sentir en todo ello un corazón, el alma de aquél que lo hizo, que con tal visión se contestaba a sí mismo en la convulsión de las dudas más pavorosas, pude sentir, pude saber, pude ver, pude disfrutar abismos y cumbres, exterior e interior, uno y todo en una diezmilésima parte de tiempo, cuando escribo las palabras, y era como doble, era a la vez dueño de mi vida, dueño de mis fuerzas, de mi entendimiento, sentía el declinar del tiempo, sabía, aún quedan veinte minutos, diez, cinco, y estaba fuera, llamé un coche y partí”⁴⁰.

Hofmannsthal había tenido ocasión de ver una nutrida muestra de obras de Van Gogh en 1906, en la galería Miethke de Viena, una de las exposiciones que contribuyeron a difundir su pintura en Centroeuropa, donde fue objeto de una exaltada recepción en aquellos años. Existen pocos testimonios tan elocuentes como el de ese escrito de Hofmannsthal acerca del enérgico rendimiento vital de la pintura de Van Gogh, cuyo carácter no es ajeno a lo que Simmel, como recordaba antes, entendía propio de Rembrandt: “la profunda fórmula de la vida, según la cual su totalidad no es nada fuera de sus instantes singulares”. La lengua de aquella pintura redimía del escepticismo acerca de la relación entre el lenguaje y la vida como totalidad. “Tengo tanta curiosidad por lo posible y por lo realmente existente, que tengo pocos deseos y pocos ánimos para buscar lo ideal”⁴¹, escribía Vincent a Émile Bernard en 1888. Aunque Van Gogh, devorador de las novelas y proclamas de Émile Zola y

⁴⁰ Hofmannsthal, Hugo von: *Erzählungen und Aufsätze*, ed. Rudolf Hirsch, Francfort d. M., Fischer, 1957, pp. 495-496.

⁴¹ B19F.

asiduo de la literatura naturalista nos ofrezca en su correspondencia múltiples razones para abundar en su sentido antiidealismo, quizá no acertaremos a entender lo que le mueve a pintar sin apartarse “de lo posible”, si no aceptamos que él acoge las premisas naturalistas en su literalidad. Ya en 1879 escribía: “Aún no conozco mejor definición del «arte» que ésta: *El arte es el hombre sumado a la naturaleza* –la naturaleza, la realidad, la verdad, cuyo sentido, interpretación y carácter hace salir el artista y los expresa, *los libera*, aclara, ilumina”⁴². Tomaba una conocida frase de Charles Blanc que predicaba como axioma del arte la humanidad añadida a la naturaleza y la aprobaba literalmente. En otra carta a Theo, nueve años posterior, escrita en Arles, dice: “para encontrar el verdadero carácter de las cosas de aquí, hay que contemplarlas y pintarlas durante mucho tiempo”⁴³. La literalidad del naturalismo se expresa allí donde el lenguaje pictórico deja de ser un dominio porque resulta más bien de un encuentro con lo verdadero, ante lo que no hay juicio, sino afecto.

Aún en la época de Arles continuaba sintiendo la misión de un pintor parecida a la de un obrero del campo: “Hace ya tiempo que creo que, en este sucio oficio de pintor, tenemos una gran necesidad de personas que tengan las manos y los estómagos de un obrero. Con gustos más naturales –temperamentos más enamoradizos y más caritativos–, que los de la gente que frecuenta el bulevar parisino, decadente y muerto”. Había ido a verle Gauguin, y añadía en esa carta a Bernard algo sobre el estómago de obrero con el que digería su compañero: “Y aquí, sin ninguna duda, nos encontramos en presencia de un ser virgen con instintos de salvaje. En Gauguin, la sangre y el sexo prevalecen sobre su ambición”⁴⁴. Ser virgen distinguía una aptitud para la profundidad que no se confiaba al talento.

“Pienso en Rembrandt más de lo que pudiera apreciarse en mis apuntes”⁴⁵, escribía desde Arles en octubre de 1888. Rembrandt, como Hals, como Ruysdael eran para él primitivos holandeses, a quienes equiparaba con “los griegos”, como leemos en la carta 511, y con el arte japonés, cuya probidad se había prometido encontrar en la propia naturaleza del Midi francés al instalarse allí. Rembrandt tuvo para Van Gogh la vigencia ilimitada del primitivo y el vigor de un sentimiento ejemplar de humanidad añadida a la naturaleza incluso mucho después de que su pintura abandonara los colores terrosos que distinguen su etapa holandesa. Algo de lo que vio en *La novia judía* intimidó de por vida sus anhelos como pintor: “¡Qué noble sentimiento de insondable profundidad! Es preciso haber muerto varias veces para pintar así!”⁴⁶.

De Van Gogh sí se puede llegar a decir que murió varias veces, al menos por consideración a las consecuencias del tiro que se pegó el 27 de julio de 1890 y que no lo mató hasta dos días después, y a los padecimientos que angustiaron su último año de vida, sumamente productivo en lo artístico. De sus últimos meses data un homenaje a Rembrandt que tuvo algo de premonitorio y mucho de expresivo. Es una de sus escasas pinturas de tema explícitamente cristiano. Theo le había hecho llegar a Saint-Rémy el aguafuerte de Rembrandt *La resurrección de Lázaro*, que, según dice en la carta 630, le gustaba desde hacía mucho tiempo. Pero seguro que esa estampa de 1632 no le interesaba por sus

⁴² 130N.

⁴³ 541F.

⁴⁴ B19aF.

⁴⁵ 558aF.

⁴⁶ 426N.

aspectos más teatrales y más virtuosistas. Se sirvió tan solo de un detalle de la composición, el que representa a Lázaro y a sus hermanas, para realizar un óleo de pequeñas dimensiones que entiendo que puede considerarse entre las piezas más extraordinarias de cuantas se conservan en el Museo Van Gogh de Ámsterdam. El cuadro, como escribe en el mes de mayo, se concentra en las “tres figuras que están al fondo del aguafuerte del «Lázaro»: el muerto y sus dos hermanas. La gruta y el cadáver son violeta, amarillo, blanco. La mujer que retira el pañuelo del rostro del resucitado, tiene un vestido verde y cabellos anaranjados, la otra una cabellera negra y un vestido a rayas verde y rosa. Detrás, un campo con colinas azules y un sol naciente amarillo”. Ignoro si es pertinente aludir o no al parecido fisonómico entre el rostro de Lázaro y el del pintor, aunque se ha hecho repetidamente. Pero llama poderosamente la atención cómo continúa la citada carta a Theo:

“Esa combinación de colores hablaría por sí misma de lo mismo que expresa el claroscuro del aguafuerte.

Si todavía pudiera disponer de la modelo que posó para la «Berceuse», y la otra, cuyo retrato, a partir del dibujo de Gauguin, acabas de recibir, ciertamente intentaría realizar este lienzo en gran formato, porque sus respectivas personalidades eran lo que yo había imaginado en cuanto a caracteres”⁴⁷.

La mujer del cartero Joseph Roulin, Augustine, y Madame Ginoux, dueña del café nocturno de Arles que Van Gogh y Gauguin hicieron célebre con sus cuadros son las modelos a las que se refiere el pintor. De ambas hizo retratos memorables de los que elaboró variantes. La mirada del resucitado Lázaro sobre las modelos que habían posado para *La Berceuse* y *L'Arlesienne* hubiera encontrado su imagen en el cuadro irrealizado que Van Gogh menciona en la carta y del que nos adelantó un boceto al óleo. El reencuentro en un regreso a la vida con los caracteres de esas dos arlesianas ofrecía unas condiciones de profundidad a la visión del pintor por cuyos beneficios podríamos explicarnos idealmente lo que significa progresar para el Vincent artista. Mucho tiempo atrás, en enero de 1874, cuando aprendía en la filial de Goupil & Cie de Londres el oficio de marchante de arte, había escrito a Theo sobre lo que apreciaba ante todo en la pintura: “Los pintores entienden la naturaleza; la aman y *nos enseñan a ver*”⁴⁸. Cientos de cuadros y una larga correspondencia median entre la experiencia de su primer oficio y los últimos meses del artista en Saint-Rémy y en Auvers. Y un cuadro aparentemente episódico de entonces nos indica que en la mirada del Lázaro que resucita hallaba Van Gogh algo análogo al despertar del pintor al entendimiento y al amor de la naturaleza.

[Texto publicado en Vincent van Gogh: *Las cartas*, 2 vols., Madrid, Akal, 2007]

⁴⁷ 63F.

⁴⁸ 13N.