

EL PORTE TRAGICO EN LA PINTURA PERSONAL: VINCENT VAN GOGH

Que sea la pintura personal, la realidad histórica de esta tendencia, viene a ser el primer objetivo de nuestro trabajo. Pero para ello habrá antes que recurrir a su ambientación en el marco general de lo que se ha dado en llamar Arte moderno; sólo así —entre la horizontalidad histórica— se comprende por entero su significación y trayectoria como asimismo el porte trágico que Van Gogh la infundiera.

La aparición de la pintura personal está muy íntimamente ligada a la historia del Arte contemporáneo. Después de 1850 los espíritus se hastiaron de romanticismo, pero sólo en apariencia porque la reacción realista duró bien poco. En 1859 Monet expuso su «Impresión, soleil levant» y, desde entonces, estaba abierta la senda subjetivista y pasional, de filiación análoga a la que Hegel denominara romántica. Un personaje de Zola habla así de la nueva corriente: «Sí; nuestra generación se ha encharcado hasta el vientre en el romanticismo y nos hemos quedado impregnados en él todos, y aunque nos limpiemos y tomemos baños de realidades violentas, la mancha se obstina, todas las lejías del mundo no nos secarán su peste» (1). Todo esto no significa sin embargo, que aquellas gentes valoraran lo decisivo del cambio que se estaba operando; la incompreensión más cerril presidió —como en el caso del realismo— los primeros pasos del impresionismo, pese a que este pretendía buscar la armonía, el acorde idóneo, con el espíritu de la época. «Nos quedamos todos en los bocetos —vuelve a hablar otro personaje de Zola—, en las impresiones apresuradas; nadie parece con fuerza para ser el maestro esperado. ¿No es irritante esta notación nueva de la luz, esta pasión de lo verdadero llevada hasta el análisis científico; esta evolución

(1) Citado por E. D'Ors. Cézanne. Madrid, Aguilar, pág. 55.

empezada tan originalmente y que se retrasa porque el hombre necesario no ha nacido?» (2). El propio Zola —por boca de Claude Lantier— nos sugiere una solución: «Tal vez lo que conviene es el sol, el aire libre, una pintura clara y amarilla, las cosas, los seres tal como se comportan en la verdadera luz... ¡En fin no sé, qué sé yo! Una pintura nuestra, la pintura que nuestros ojos de hoy deben hacer, deben mirar» (3).

Si —como ha dicho Ortega— el hombre reacciona ante una situación vital haciendo Arte, la problemática estará centrada en conocer esa especial manera de vida actuante por los años 1850 a 1900. Es este un momento transicional de esos que han inspirado a María Luisa Caturla la denominación de «épocas inciertas» (4), tiempo indeciso y sin rumbo que procede a otro bien determinado.

Y por curioso juego de coincidencias esa vitalidad cuya pista rastreamos, ha de encontrarse sólo a través de la más peculiar de sus sendas: la pintura. No en balde ha podido escribir Malraux: «La escultura, desde la muerte de Miguel Angel hasta los modernos, sin exceptuar a Rodin, ha llegado a ser un diálogo con el pasado. La pintura es nuestro arte...» (5).

«Desde mediados del siglo pasado, cambios profundísimos se están llevando a cabo en el ambiente del hombre, hasta tal punto que ha podido decirse y hasta razonarse con lógica que estos cambios son tan radicales y absolutistas como aquellos que tuvieron lugar en la fauna y en la flora cuando sobrevino el período glacial» (6). De cómo se operaba este fenómeno nos da un testimonio la condesa del Campo de Alange: «Un Miguel Angel, un Wagner o un Cervantes actual —suponiendo que existan en potencia— si se siente acuciado por un ansia de nuevas interpretaciones, ciertamente que no podrá acogerse a las formas ya usadas siglos atrás por sus antecesores, sino que ha de lanzarse a la búsqueda de nuevos mundos en el ámbito de las creaciones estéticas» (7).

(2) Citado por E. D'Ors. Cézanne. Madrid, Aguilar, pág. 56.

(3) Op. cit., pág. 36.

(4) María Luisa Caturla. Arte de épocas inciertas. Madrid, 1944. Revista de Occidente.

(5) G. de Torre. «Diálogo con Malraux». Insula, n.º 92. Madrid, 1953.

(6) Condesa del Campo de Alange. Meditaciones estéticas. Revista de Ideas Estéticas, t. X.

(7) Condesa del Campo de Alange, op. cit.

Que a cada época le corresponde una cultura distinta, y una historia —si bien ésta y aquélla sólo pueden entenderse total, unitivamente— no pretendemos ahora discutirlo, pero, como apunta Marangoni, los lenguajes con que se expresan las artes de nuestro tiempo aportan una novedad absoluta (8). Y conste que en «nuestro tiempo» se concentra la pintura que va desde Manet, Cézanne y los Machiaioli, a las tendencias actuales.

Hemos alineado un nuevo mundo, una época joven de la Historia muerta en 1900, pero queda en ristre la pregunta obligada: ¿Fué toda ella movida por aquel impulso inicial de pasión y subjetividad —como entraña de su ser—? Se diría que así es, pese a que la propia Historia nos describe la agonía del impresionismo —frenético, hecho de versión emocional— entre las garras de un nuevo estilo de vida: el racional del simbolismo. Como dice Payró (9) «el prerrafaelismo y el simbolismo, demasiado intelectuales, no tuvieron fuerza de arrastre», y otra vez la sensación —jugada con una sutileza que la hace casi imperceptible — imperará aunque el «pensamiento» expresionista volviera luego a obtener una victoria aparatosa y cortical.

Monet, Degas, Renoir, Sisley, Pissarro... Precisamente aquí, en esta providencial coyuntura, hizo su aparición el arte «personal»: Cézanne —el solitario de Aix en Provenza—, Van Gogh —perdido en la serenidad de Arlés— y Gauguin. Tres hombres que rompen con la fórmula de pintura por escuelas y crean otra íntegramente personal, distinta, fenecida con su existencia.

Hasta aquí la explicación histórica de la pintura personal, en el aire todavía la estética.

Digamos antes de nada que, en nuestro concepto, su estilo fué consecuencia directa de un estado de ánimo en todo semejante a la «sehnsucht» romántica. Anheló de vagar por lo inconcreto, abandono de la realidad en fuga inacabable, que tiene también su expresión en el Arte, el cual —nos dirá la condesa del Campo de Alange— «parece mostrar ya una voluntad de alejamiento del campo de la realidad». La propia condesa insiste más tarde en la morfología del fenómeno, al describir cómo fracasó el «realismo ingenuo», que ignora la diversidad de los

(8) M. Marangoni. Para saber ver. Versión de Angel de Apraiz. Madrid, Espasa Calpe, 1945.

(9) Julio E. Payró. Pintura moderna. Buenos Aires, Poseldón, 1943.

mundos concebibles: «En el momento en que la psicología de la época rechaza ya esta forma de realismo, la lente de las perceptibilidades estéticas se pone en movimiento y comienza a girar poco a poco. En su viraje empieza a mostrarnos primeramente unas formas desenfocadas, borrosas, imprecisas: es el impresionismo. Luego, la lente parece regularse, las formas se afirman, pero el ángulo visual es totalmente distinto; empiezan las deformaciones: es el expresionismo. Más tarde, en el continuo girar, empieza a vislumbrarse un mundo interior y, en consecuencia, se tiende más a la confidencia que al testimonio. En este momento se produce el «fauvismo»...».

La estética hegeliana —impresa en el SISTEMA DE LAS ARTES— profetizó a las claras la influencia que la subjetivización palpable en el arte y la vida europea pre-romántica tendrían después. La subjetividad —proclamará— es «la idea del espíritu teniendo conciencia en sí mismo». Al desdoblarse el espíritu, previamente desentendido del mundo exterior, se separan su naturaleza objetiva y su individualidad viviente y subjetiva. Por otra parte, se discriminan el factor «divino y el «humano», cuya confluencia produciría lo absoluto, que se manifiesta como —y uso palabras de Hegel— personalidad humana y finita, verdaderamente espiritual, en la cual reside el espíritu divino».

Hegel mismo nos ayuda en gran modo a la comprensión del movimiento artístico contemporáneo al hablar de un arte romántico, cuyo principio esencial es la concentración del alma desvinculada de los objetos sensibles exteriores. Si algunos materiales concuerdan con las ideas del nuevo arte, éstos son los de la pintura. «La misión de la pintura —viene a decirnos Hegel— sólo puede cumplirse con la manera de concebir y sentir que se desarrolla en el arte romántico» (10).

Hechas carne de la realidad estas tendencias faltaba vislumbrar cuáles fueron sus efectos primeros, su encaje de influencias y transformaciones.

La noción genérica de sentimiento, que había impregnado con su presencia incluso los aspectos alejados de su dominio, precisó más adelante del concurso de dos cualidades: profundidad e intimidad. «Sólo el pensamiento cristiano —advierde Hegel— fué capaz de conquistar un modo de expresión acorde con tales

(10) Hegel. Sistema de las Artes. Espasa-Calpe, Austral, 1947.

condiciones», sólo él tenía la fuerza necesaria para que el sentimiento no se asemejara al amor ingenuo, sin deseo ni aspiración. Pero la espiritualización honda —sin límites— de la pintura cristiana era patrimonio de sus principios: nadie nunca pudo soñar alcanzarla.

Se explica así, como en cristal, que la realidad primero, y los temas pictóricos se vean modificados —rehechos diríamos— hasta convertirse en «apariencia artística», con las cuales el espíritu pretende sustituir la realidad anterior. Nacidos en tal idealismo, los objetos, se situarán en un marco nuevo, sustancialmente distinto al de su verdadera vida, pero de idéntica universalidad. Diremos entonces que se han hecho Cultura, o, de acuerdo con la Condesa del Campo Alange, que son «estados del alma», personalmente expresados. De ahí su difícil entendimiento y la general incompreensión con que han sido vistos, pese a que, como sugiere Marangoni (11) «el ideal de los artistas de hoy — y en este amplio paréntesis temporal enciérrase también la pintura personal — parece que es el de volver a la aparente simplicidad de medios de los primitivos», contraria al antiguo rigor «caligráfico» (12).

Así la pugna materia-forma, que desde el impresionismo vino a ser objeto de general polémica y preocupación, parece en ocasiones definitivamente resuelta.

Hegel conceptuaba la forma como manifestación exterior de un principio espiritual. La alianza de la escultura clásica — espíritu y cuerpo — se puso en entredicho, y ambos términos nacieron a una omnimoda libertad e independencia. Se hizo música de la pintura —en vez de figuras que se distribuyen por el espacio, sonidos armonizados en el tiempo— y también la poesía se preñó de musicalidad. Fué entonces cuando la forma vino a desvanecerse, confundida, surgiendo silenciosa la era contenutista.

En este gigantesco proceso de descomposición de formas el arte personal, del postimpresionismo a los «fauves», acusó un adentramiento en los contornos íntimos de la personalidad —buceo hacia el espíritu—, que terminaría por anegar toda representación exterior. El no «llegar nunca» del barroco, que nos insinúa Díaz Plaja, (13) las «sugerencias» impresionistas, las

(11) M. Marangoni, op cit.

(12) Marangoni, op. cit.

(13) G. Díaz Plaja. El espíritu del Barroco. Barcelona, Apolo, 1940.

«deformaciones» del expresionismo, vinieron a concluir en el arte abstracto. Entonces la «quididad» estética, su forma, se congeló en un contenido sin percepciones visuales. «Las cosas habituales —dice Malevich— retroceden poco a poco; a cada paso que se da, los objetos se hunden un poco más en la lejanía, hasta que, finalmente, el mundo de las nociones habituales, en el que sin embargo vivimos, se borra completamente... No más imágenes de la realidad, no más representaciones ideales, sólo un desierto». A renglón seguido el equívoco sustituyó a la abstracción. No es ésta sin embargo la que de verdad nos inquieta —dice María Luisa Caturla— «si es hermética, absoluta, se acepta fácilmente». La misma autora, en el ensayo citado, acierta a precisar con claridad las hesitaciones a que condujeron los cubistas y el surrealismo: «Cuando en un conjunto artístico independiente de la realidad externa —advierte— asoma un trozo de ésta que no haya recibido transformación suficiente para dejar de subsistir como tal elemento ajeno al Arte, —y esto es lo más importante— nos sentimos desconcertados».

Las tendencias más próximas a nuestros días, a partir sobre todo del realismo social y el verismo volvieron a resucitar la égida de la forma, pero prendada de una fuerte condición intelectualista, que, cerrando un amplio círculo, amenaza otra vez con el peligro que entrañan aquellas palabras del positivista Denis: «Un cuadro antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota es esencialmente una superficie plana...». Estamos en el punto de ataque: ¿mera forma, mero contenido?...

Si el peligro de la pintura caligráfica había sido definitivamente soslayado a principios del XIX, ¿hasta dónde nos conducía un excesivo contentutismo? En la encrucijada de estos dos caminos, como punto estático, se encontraba la pintura personal, y a su conjuro, el arte se hizo síntesis.

Parecía natural que tras estas renovaciones estilísticas, el criterio de belleza sufriera una desviación, quebrando la horizontalidad clásica. Ya no se pensaba en la ecuación griega espíritu-forma corporal, ni siquiera en las fugas apasionadas de la pintura cristiana de que hablan Marangoni y Hegel. Decididamente lo bello tenía que ser fundamentalmente expresión y no realidad. «Decir, decir mucho hasta emocionar» pudo muy bien ser el lema buscado.

Se pensará con razón que el ideal artístico de siempre ha

sido la belleza, pero esto no contradice en absoluto la diversa interpretación que de ella puede hacerse: «Diversitá... , sirena del mondo» —dice Marangoni—. No resulta extraño, por tanto, a nuestra mentalidad crítica que la humanidad creadora, aterida por una incertidumbre indescifrable, haya querido desde el impresionismo brindarnos el testimonio de la belleza a través de la expresión. No es verdad que se haya despreciado lo bello o, como dice John Hemming Fry (14), que se haya producido una rebelión contra lo bello, sino más bien que se entiende de otro modo a como lo hiciera la pintura y el arte clásico. Por otra parte, es difícil sustraerse al atractivo de comprobar si, efectivamente, aquello considerado comúnmente como feo, en el sentido de no armonizar con un canon establecido más o menos ampliamente, lo era de verdad o pueden encontrarse algunos aspectos de belleza ignorada y sorprendente.

La Edad Contemporánea —a partir de 1870 se entiende— ha sido para algunos críticos actuales algo así como el receptáculo de lo feo.

Ya hemos sugerido la improbabilidad de discriminación entre lo bello y lo feo; ¿es factible entonces considerar que el hombre contemporáneo se ha vaciado de intuiciones estéticas en sus internas vivencias, porque no conoce tan frecuentemente como los griegos el ideal de belleza en seres humanos bien formados? (15). Dramáticamente observa Nietzsche que «nada es feo sino el hombre en el camino de la degeneración». Y en verdad que no puede olvidarse cuán lejos está de ese proceso el sujeto de la moderna historia, aprestado para una definitiva «catarsis». Más bien se diría que este período de tiempo comprendido entre 1870 y nuestros días, es el momento de entender el arte como santidad, de afluir unidos los polos sobrenatural y humano de que hablara Hegel.

La tarea será, pues, distinguir lo auténtico y lo inauténtico, lo sincero de lo postizo.

Hemos denominado pintura personal a todo un modo de concebir el arte pictórico, que se extendió desde el postimpresionismo hasta la pintura de manchas. La rotulación atiende a que las creaciones del artista, entonces más que nunca, son puramente

(14) John Hemming Fry: *La rebelión contra lo bello*. Barcelona, Bosch, 1940.

(15) Hemming Fry, *op. cit.*

subjetivas, de persona, mejor que de individuo (16), si bien tal subjetividad claramente explicada a partir de la Estética de Hegel, por juego mágico de genio, sirve de alimento y nutre los espíritus de cualquier contemplador.

Si la pintura clásica, objetiva, tenía validez universal porque era susceptible de remedo, ésta viene a ser, es, inalienable. Vive y muere con su ejecutor, aun cuando su mensaje, lo que ella nos diga, pertenece a todos y es apto para la general apropiación.

Pintura, pues, de creación, pura, pero también pragmática, por cuanto que educa y satisface, provista al tiempo de «esprit» y, es palabra de Verlaine, de matiz. El más auténtico valor de la pintura personal se debe interpretar desde un punto de vista sociológico. Ninguna como ella puso en evidencia el acierto de Hegel al plantear el problema del amor religioso como principio inspirador de las artes románticas. «La satisfacción íntima —dice Hegel— es el amor sin deseos, el amor religioso, que procura al espíritu la armonía, la paz, la beatitud».

Catarsis, dolor: he ahí la meta de los Van Gogh, Gauguin, Cézanne..., la meta también de la pintura cristiana. Tras el dolor y el sufrimiento clásico —grandioso, imponente— nada queda, no hay nada. El grito transido de Van Gogh, pongo por caso, nos habla en cambio de un anhelo de santidad, en lucha lo humano frágil para hacerse acreedor a su final destino eterno. Esto, a pesar de que muchos pintores personales no se alineasen en la ortodoxia y fueran las suyas vidas de publicanos impenitentes.

Una empresa de tal envergadura tenía que ser, lógicamente, sincera. Aunque sus modos, de acuerdo con lo que dice Marangoni para todo el arte contemporáneo, estén «abreviados, disimulados, apenas indicados», como muestra de «una mayor sutileza y sensibilidad».

Ocurre también preguntarse si era tradicional o no. No me sustraigo de copiar unas palabras del propio Marangoni sobre el problema de la tradición en el arte: «ansían volver a la tradición sin pensar en que la tradición no abarca el lenguaje —el cual no puede ser sino el de nuestro tiempo—; y no piensan que se puede del mismo modo continuar la tradición —que es, un valor étnico

(16) V. I. Maritain. *Tres Reformadores*. Madrid, Espasa, 1948, sobre las consecuencias de tres individualismos —Lutero, Descartes, Rousseau— en la modernidad.

y moral que no puede suprimirse— sin que se deba por ello repudiar el lenguaje de nuestro tiempo, espejo fiel y fatal de nuestra vida». Así entendida la tradición, evidentemente el arte personal es tradicional, como también lo es si se atiende a su autenticidad, que es a su vez la de cada uno de sus ejecutores.

La pintura personal, situada en un trance de renovación estética decisiva, precisada, como antes el impresionismo, el concurso del individuo, del «artista», Mesías esperado y necesario. Pudo ser Cézanne como cree D'Ors, pudo ser Van Gogh, o Gauguin; los tres habían madurado en la técnica impresionista y tenían una poderosa originalidad en su ejecutoria personal. Pero no es éste el problema que nos preocupa. Ahora se trata de contemplar el sesgo que imprimió a una obra peculiar el más decadente de ellos, el holandés Vincent Van Gogh. Él fué quien nos dió la visión conmovedora de una vida angustiada; él quien, en definitiva, cubrió de tragedia los modos plásticos.

«El arte —ha dicho Pérez Dolz— (17) produce individualidades propensas al aislamiento». Ya veremos hasta que punto es cierto en el caso de Van Gogh. La tortura «goghiana» se dió en función de dos dimensiones perfectamente coordinadas: su vida, su obra. Ambas llegaron a confundirse hasta hacerse inseparables, o mejor hasta no concebirse separadas.

Que había buscado la perfección de su humanidad es innegable. Cómo, lo diremos en seguida. Muchos han hablado de personalidad psicopática de Gogh, otros le consideran abiertamente patológico. Vincent Van Gogh por sus características somáticas, por el tempo psíquico que a ellos corresponde, fué quizá un esquizoide, pero probablemente nunca, hasta su última época, un enfermo mental —y esto habida cuenta de la traza interna que en él hizo el alcohol—. El rastro de los años en Holanda, París, Arlés, Anvers nos lo dicen bien a las claras.

Hubo dos ocasiones para llevar a cabo la obra de arte que es su vida: antes de la pintura y la pintura. La primera es de perfiles bien sencillos y constituyó un grave fracaso. El éxito de Van Gogh debe buscarse en la segunda.

Nacido en Goot Zunder (Holanda), hijo de un pastor protestante, fué sucesivamente dependiente de comercio, maestro de escuela en Londres y estudiante de Teología. Por esta época se

(17) Pérez Dolz. Introducción a la Teoría del Arte. Barcelona, Apolo, 1947.

inquietó con una vaga obsesión religiosa que le condujo a explicar el Evangelio en Borinage (Bélgica) a grupos de mineros. «Estudia Teología —dice Raynal (18)— menos para buscar las razones de una fe que no posee, que para conocer los dogmas»; su formación torpe e incompleta no le permitía más. Otra cosa sería la inmensidad de sus deseos, el volcán incansable y demoledor de un corazón nunca pleno. Es verdad que renunciará a vivir, que morirá voluntariamente, pero decepcionado, impelido, sin libertad y paz en el seno del espíritu. Alcohol y erotismo cubrieron por mitad el fracaso de su sensibilidad depurada y el terrible complejo de una búsqueda inútil.

Al abandonar Holanda —deformado física y psíquicamente— se dirige a Anvers: primer contacto con Rubens, que le embruja. Después —1881— París y el impresionismo. Por fin Arlés. En 1888 su enfermedad parece haber remitido; a ráfagas el mal se anuncia incurable. Un ataque fuerte le hace refugiarse en Provenza. De allí marchó a París y luego volvió a Anvers, donde se suicidó cuando contaba 36 años. Juventud irreparablemente envejecida.

Si la vida no le había proporcionado la liberación que ansiaba, tampoco su genio. La obra de Van Gogh es la de un hombre insatisfecho.

Solo 10 años aproximadamente dedicó a pintar. Un estudio cariñoso de los realistas holandeses —preferentemente de Franz Hals— le sirvió de guía en París, donde trabó contacto con el impresionismo y conoció la pintura japonesa, entonces tan en boga. Refiriéndose a Van Gogh, Payró dice que es «el más emparentado con su época, el más decadente, por lo tanto, el más impresionista». Por entonces empezó su gesta. Era aquel un esfuerzo sobrehumano, sin fronteras. Encontrar lo absoluto en el Arte parecía seductor pero imposible. Trata de aliviar su miseria gigantesca —la descomposición de un cuerpo que se destroza en presencia del espíritu sano y sensible hasta lo infinito— por medio del color, —droga hechizada—, pero el consuelo era insuficiente. Seguía en el aire la tormenta, la desesperación no mitigada, el dolor. Su muerte vino a ser el tránsito impalpable de lo que ya había empezado a vivir. Espanta solo pensar qué hubo detrás de la desolación pero, como Graven, preferimos

(18) M. Raynal. *Histoire de la Peinture Moderne: «De Baudelaire a Bonnard»*. Gênevê, 1949.

creer en una misericordia comprensiva que endulzaría el final de aquellas horas amarguísimas. La tumba de Van Gogh fué adornada con girasoles, su planta favorita.

La técnica del artista —parte de su alma— se había alineado sucesivamente en el realismo, el impresionismo, y por fin, cuando la sensación se tornó bruma, en el expresionismo. Cézanne fué el artífice de una reacción técnica, Van Gogh de otra estética. Y así en un mismo empeño el «pensamiento» expresionista acabó por anular la pintura de la luz. Más tarde, Paul Gauguin, el solitario de Tahití, completará la evolución inspirándose en los primitivos: es el simbolismo, tendencia que vió sus orígenes en el pincel de Gustave Moreau. Detallemos un poco el proceso.

Los impresionistas iniciaron la descomposición de la pintura figurativa; con ellos se removi6, como una insondable catarata, la estructura clásica y a su vera la técnica se tiñ6 de un fuerte lirismo que acaba en la obra de Van Gogh. Apareció entonces en su plenitud un nuevo criterio de belleza, y con él, la «expresión», el carácter. Con razón se ha dicho, pues, que la pintura de Gogh es pintura de «carácter» (19). Lo cual no quiere decir, sin embargo, que sea el suyo un arte social, como cree Juan de la Encina (20), sino exclusivamente personal. Esto no entorpece la posibilidad de hacer un estudio social de la pintura de Gogh, enfoque que, de otra parte, se puede presumir extraordinariamente sugestivo. Forma y contenido se sintetizan en la obra de Van Gogh con perfecta cordialidad. No «caligrafía» ni «contentutismo»; eso sí, rasgo, exteriorización a veces exagerada: «No es mediante la belleza física de las formas, sino por la animación espiritual como se revela la superioridad del talento del artista», había dicho Hegel. El genio holandés llevó este lema hasta sus últimas consecuencias. Compréndese mejor el afán caricaturizante de Van Gogh si se observa la necesidad de dar al sentimiento carácter de objetividad, dejando prendido de la línea y el color el recuerdo de sí mismo, renuncia imprescindible para la creación.

El espacio de la pintura clásica se había limitado por dos dimensiones; la tercera era pura ficción del artista. Con esta misma técnica manejará Van Gogh la perspectiva, el volumen, lo aéreo.

(19) Raynal, op. cit.

(20) Juan de la Encina. Los maestros del Arte moderno. Calleja, Madrid, 1920.

Como el alma se concentra en sí misma, así la extensión se reduce a superficie. Por otra parte, el espectador puede, gracias a ese escamoteo de la profundidad, buscar espacio real para las figuraciones del artista, esto es, hacerlas vitales. El arte del Renacimiento había descubierto la manera de transformar el espacio material —propio de la escultura o la arquitectura— en luz, espacio ideal en que la naturaleza espera paciente la llegada del oportuno catalizador. Van Gogh y la pintura personal dieron calor de intimidad a aquella espiritualidad abstracta en exceso. Estábamos en el verdadero camino del Arte moderno, «que no habla —dice Marangoni— en verso sino en una prosa simple y sin adornos».

La tragedia del arte tuvo su mejor expresión en el color y la pincelada. Van Gogh, pintor de nervios, como otro holandés, Franz Hals, —bebedor empedernido—, al que tanto admirara, se dejó vencer desde el primer momento por la fiebre del color. Son los que él usa vivos, ardientes—, aplicados en toda su pureza sin apenas intervención del pincel —y fieles traductores de un desaliño espiritual. Con ello quería lograr la expresión del propio espíritu frente al hombre y la Naturaleza y en verdad que lo consiguió, adornados además de un lirismo excepcionalmente valioso. Los colores de su primera época son —dice Reynal— «empastamientos sombríos, pesados y de oposiciones violentas». Luego tendrían un sentido nuevo, regulados por su vida efectiva; cuando se exalta usa el rojo brillante, cuando añora la paz duérmese de descanso en el equilibrio del azul. Figuras, paisajes, interiores, todo cambiará de tonalidad según la íntima situación del artista. El color de por sí expresa algo, tiene significado: «J'ai cherché avec le rouge et le vert à exprimer les terribles passions humaines». El azul nos hablará de la Virgen, el violeta de los mártires; hasta el diablo tendrá su propio color: el verde. Si las apetencias de su espíritu pudieran concretarse en color se recurriría, de seguro, al amarillo, el luminoso, el tranquilo. «He pintado la casita que habito —escribe a Bernard— toda de amarillo porque quiero que sea para todos la casa de la luz». A estos tonos de amor y confianza siguieron los de ansiedad —el verde y el negro— que regarían los días próximos a su muerte, salvo el paréntesis que supone el retrato del Doctor Gachard, su gran admirador.

Si el dibujo lo hace con «toque rítmico y sistematizado que acompaña fielmente y acentúa las ondulaciones de la forma», según apunta Payró, el color está manejado con una completa

liberalidad: «En vez de tratar de reproducir exactamente lo que tengo ante los ojos —dirá— empleo el color más arbitrariamente para expresarme con mayor fuerza». Aquí como en otros muchos puntos de su obra se señala un precedente del fauvismo. Poco después Rouault declararía: «Trato tan solo de transcribir plásticamente mis emociones».

Queda, en fin, un último rumor del Van Gogh trágico en sus expresiones poéticas. Cuando define su simbolismo dice así: «En el mar, por la noche, los pescadores ven a la proa de sus barcos la figura de una mujer misteriosa. Su visión no les da miedo, sin embargo. Porque es la amable que de niños les mecía, cuando lloraban en sus cunas, y ahora vuelve a ellos, a cantarles al compás de los balanceos de esta otra gran cuna que es la barca, las canciones de la infancia, las canciones que nos calman y consuelan de la dureza de la vida». A ráfagas se muestra profundamente lírico: «Le murmure des oliviers a quelque chose d'immensement vieux» (21). O dulce y conciliador cuando desea hacer con sus cuadros algo «consolador como una música».

LUIS MIGUEL ENCISO RECIO

(21) Raynal, op. cit.