

Calma aun en el desastre*

W. H. Auden

(A propósito de las cartas de Vincent Van Gogh)

Los grandes maestros en el arte de escribir cartas se han preocupado más por entretener a sus amigos, que por descubrir sus sentimientos y pensamientos más íntimos. El estilo epistolar se caracteriza por su rapidez, vivacidad, ingenio y fantasía. Las cartas de Van Gogh no son arte en este sentido, sino documentos humanos. Lo que hace de ellas “grandes cartas” es la absoluta honestidad propia y la nobleza del escritor. El siglo XIX creó el mito del artista como héroe, aquél que sacrifica su salud y su felicidad al arte, y que en compensación clama ser eximido de todas las responsabilidades sociales y todas las normas de comportamiento.

A primera vista Van Gogh parece ajustarse perfectamente a tal mito: se viste y vive como un vagabundo, espera ser sostenido por otros, trabaja en su propia pintura como un demonio, se vuelve loco. No obstante, en cuanto más se leen sus cartas, menos se asemeja al mito.

Se sabe neurótico y difícil, pero no lo considera un signo de superioridad sino una enfermedad (tal como las enfermedades cardíacas), y espera que los grandes maestros del futuro lleguen a ser tan sanos como los Viejos Maestros.

Pero el pintor que llegaría a ser no puedo imaginármelo viviendo en pequeños cafés, trabajado con una serie de dientes postizos y yendo a los burdeles zowavez, tal como lo hago yo.

“Giotto y Cimabue, al igual que Holbein y Van Dick, vivieron en una sociedad sólidamente enmarcada, arquitectónicamente construida, en la que cada cual es una piedra y todas las piedras se adhieren, formando una sociedad monumental... Pero, tú sabes, estamos en medio del notorio *laissez-aller* y la anarquía. Nosotros, artistas que amamos el orden y la simetría, nos aislamos y trabajamos por definir sólo una cosa... sí, podemos pintar un átomo del caos, un caballo, un retrato, tu abuela, manzanos, un paisaje...

* El presente texto es una transcripción de la traducción del ensayo de H. W. Auden, hecha por el profesor Iván Hernández (Departamento de Lingüística y Literatura, Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia), y publicada en *Ensayistas ingleses, A.A.V.V.* (Traducción y notas de Iván Hernández), Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 1986, pp. 13–21.

La Facultad de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano agradece al profesor Hernández y a la Editorial de la Universidad de Antioquia su amabilidad y generosidad en el permiso de publicar este texto en el presente catálogo. Respecto a la traducción original, sólo hemos añadido aquí, entre corchetes, algunas traducciones de textos en francés.

“No sentimos que morimos, sin embargo, sentimos la verdad que tenemos de poca valía, y que por ser un eslabón en la cadena de artistas, estamos pagando un alto precio de juventud, de libertad, de salud, ninguna de las cuales disfrutamos más que el cochero que lleva su coche lleno de gente a disfrutar la primavera”.

Más adelante, a pesar de que nunca titubea en la creencia de que pintar es su vocación, jamás reclama que los pintores sean gente superior a los demás:

“Fue Richepin quien dijo en alguna parte L’amour de l’art fait perdre l’amour vraie” [El amor al arte hace perder el amor verdadero].

Pienso que esto es terriblemente cierto; pero, de otro lado, el amor verdadero te hace odiar el arte...

“Las supersticiosas ideas que aquí tienen acerca de la pintura, me deprimen a veces más de lo que puedo decirte; ya que básicamente es completamente cierto que un pintor, en tanto hombre, está demasiado absorto en lo que sus ojos ven, y pierde el control del resto de su vida”.

Es cierto que Van Gogh no ganó su vida y fue sostenido por su hermano, quien no era, de manera alguna, un hombre rico. Pero si se compara su actitud, por ejemplo, con aquélla de Wagner o Baudelaire, cuán incomparablemente más decente y respetuoso de sí mismo aparece.

Ningún artista exigió jamás menos de su patrón: el nivel de vida del obrero, y lo suficiente para comprar pintura y lienzos. Llegó inclusive a preocuparse por el derecho sobre sus pinturas, y se preguntó si no debía aferrarse al método más barato de pintar. Cuando, ocasionalmente, se pelea con su hermano, su reclamo no es el que Theo sea avaro, sino que es “frío”. Es mayor intimidad la que demanda, no más dinero.

“Contra mi persona, mis modales, mi mundo, tú, al igual que muchos otros, consideras necesario levantar tantas objeciones (tan difíciles y por tanto incorregibles), que han llevado nuestra relación de hermanos a extinguirse y morir gradualmente en el curso de los años.

“Ese es el lado oscuro de tu carácter. Pienso que has sido malo en este aspecto. ¡Pero el lado brillante ha sido tu confiabilidad en cuestiones de dinero!

“He aquí la conclusión: reconozco con gran placer estar obligado contigo; solamente que, falto de relaciones contigo, con Teersteg, y con quienes traté en el pasado, quiero algo más.

“Hay personas que, como tú sabes, sostienen a los pintores durante la época en que éstos no ganan dinero. Pero ¿cuántas veces estas relaciones no terminan miserablemente, despreciadas por ambas partes, tanto porque el protector se enoja por el dinero que es, o parece, botado, como porque el pintor se siente merecedor de mayor confianza, más confianza e interés de los que se le prestan? La mayoría de las veces la incomprensión surge del descuido de ambas partes”.

Pocos pintores leen libros, y, más pocos aún, expresan en las palabras aquello de que son capaces. Van Gogh es una notable excepción: lee vorazmente y con comprensión, posee considerable talento literario, y le gusta hablar de aquello que hace y porqué lo hace. Si he entendido el significado de la palabra “literario” como un adjetivo peyorativo tratándose de la pintura, es puesto que aquellos que lo utilizan quieren enfatizar que el mundo de la pintura y aquel de los fenómenos naturales son completamente diferentes, de modo que el uno no puede jamás ser juzgado por referencia al otro. Preguntarse si un objeto es “como” otro objeto natural (da igual si se piensa la semejanza como fotográfica o platónicamente real), o demandarse si el tema de una pintura es humanamente más importante que otro, es irrelevante. El pintor crea su propio mundo pictórico, y el valor de una pintura sólo puede ser considerado por comparación con otras pinturas. Si esto es en efecto lo que los críticos dicen, entonces Van Gogh es un pintor literario. Como Millet, a quien toda la vida consideró su maestro, y como algunos de los novelistas franceses que le fueron contemporáneos, Flaubert, los Goncourts, Zolá, creyó que el verdadero tema humano para el arte de su tiempo era la vida de los pobres. He aquí su pelea con las escuelas de arte:

“Hasta donde conozco no existe una sola academia donde se pueda aprender a pintar un limosnero, un sembrador, una mujer poniendo la tetera sobre el fuego, o una costurera. Pero en cada ciudad de alguna importancia hay una academia con un repertorio de modelos para figuras históricas, Arabes, Louis XV, es decir, figuras realmente no existentes... todas las figuras académicas están colocadas juntas de la misma manera y digamos, on ne peut mieux [no se puede mejorar]. Irreprobables, intachables.

“Tú adivinarás a qué me refiero, no revelan nada nuevo. Pienso que no obstante lo correctamente académica que una figura pueda ser, será superflua aunque fuese hecha por el mismo Ingres, cuando le falta la nota moderna, el carácter íntimo, la acción real.

“Quizás me preguntará: ¿cuándo no es una figura superflua?... cuando el limosnero pide, cuando el campesino es un campesino, y la mujer campesina una mujer campesina... te pregunto, ¿conoces un solo limosnero, un solo sembrador, en la vieja escuela flamenca? ¿Trataron alguna vez de pintar ‘un trabajador’? ¿Lo trató Velásquez en su portador de agua, o en sus tipos populares? No. Las figuras en las pinturas de los viejos maestros no funcionan”.

Fue esa preferencia moral por lo naturalmente real, en vez de lo idealmente bello, lo que lo condujo durante su breve estadía en la escuela de arte de Amberes, al demandársele un dibujo de una copia de la Venus de Milo, a hacer alteraciones en su figura, y al gritar al enojado profesor: “¡entonces, usted no sabe como es una mujer, Dios lo condene! Una mujer debe tener caderas y nalgas y una pelvis en la que pueda sostener a un niño”.

Donde más difiere de sus contemporáneos franceses es en que nunca compartió aquella creencia de que el artista debe suprimir su emoción y considerar su materia con distancia clínica. Por el contrario, escribe:

“Quien quiera hacer figuras, debe ante todo poseer aquello que está escrito en el número de Navidad de Punch: ‘Buena voluntad para Todos’, y en un alto grado. Se debe tener una cálida simpatía hacia todos los seres humanos, y avanzar sin perderla, o de otra manera los dibujos serán fríos e insípidos.

“Considero necesario mirarnos a nosotros mismos y advertir si nos hemos desencantado en este aspecto”.

Y cuán opuesto a cualquier doctrina sobre el arte “puro” es este comentario escrito sólo dos meses antes de su muerte:

“En vez de exhibiciones grandiosas, sería mejor dirigirse uno a la gente y trabajar de tal manera que cada cual pueda tener en su casa algún cuadro o reproducción que sea una lección, como los trabajos de Millet”.

Aquí se asemeja a Tolstoi, al igual que recuerda a Dostoievski, cuando dice:

“Siempre me asombra, y es bastante peculiar, que cuando quiera que uno ve la imagen de indescriptible e indecible desolación (de abandono, pobreza, y miseria), el límite y final de todas las cosas, el pensamiento de Dios viene a la mente”.

En efecto, cuando Van Gogh habla de los pobres, suena más honesto que Tolstoi o Dostoievski. Como ser humano, intelectual y físicamente, Tolstoi fue un rey, una persona superior; además fue un conde, socialmente superior. Por más que trató, jamás logró considerar al campesino como su igual; pudo sólo parcialmente, en razón del sentimiento de culpa de sus propias deficiencias morales, admirarlo como un ser superior.

Dostoievski no fue un aristócrata, y además, era un hombre mal parecido; sin embargo, fue por los criminales pobres, más que por los pobres como tales, por quienes sintió simpatía.

Van Gogh en cambio prefirió la vida y la compañía de los pobres, no en teoría sino de hecho. Tolstoi y Dostoievski fueron, como escritores, apreciados durante su vida por las gentes educadas; qué pensaron de ellos como hombres los campesinos, no lo sabemos. Van Gogh no fue

reconocido en vida como artista; de otro lado, sabemos la impresión personal que causó en los mineros de carbón del Borinage.

“Aún se habla del minero a quien fue a ver después del accidente en la Mina de Marcasse. El hombre era un bebedor habitual, ‘un descreído y un blasfemo’, de acuerdo a quienes me contaron la historia. Cuando Vincent entró a su casa para ayudarlo y reconfortarlo, fue recibido con una lluvia de insultos. Fue llamado macheux d’ capelots (masticador de rosarios), como si se tratara de un cura católico. Pero la ternura evangélica de Van Gogh convirtió al hombre... la gente cuenta aún cómo, por la época del tirage au sort (el sorteo de quienes habrían de prestar el servicio militar), las mujeres pedían al santo hombre indicarles un pasaje de las Sagradas Escrituras que pudiera servir a sus hijos de Talismán, y les asegurase sacar el número que los eximiera del servicio en los cuarteles... Una huelga estalló; los rebeldes no habrían de oír a nadie distinto al ‘Pasteur Vincent’ en quien confiaban”.

Como hombre y como pintor, Van Gogh fue apasionadamente cristiano en sentimiento, aunque algo heterodoxo en doctrina. “La resignación”, declaró, “es sólo para aquellos que pueden ser resignados y la creencia religiosa sólo para quienes pueden creer. Amigos, amemos aquello que amamos. El hombre que condena el bien, rehusa amar lo que ama, se condena a sí mismo”. Quizás la mejor denominación que podría dársele, en tanto que pintor, sería realista religioso. Realista porque atribuyó suprema importancia al incesante estudio de la naturaleza, y jamás compuso cuadros “salidos de su cabeza”. Religioso ya que consideró la naturaleza como el signo sacramental visible de una gracia espiritual, que fue su propósito como pintor revelar a los demás. “Quiero”, dijo una vez, “pintar hombres y mujeres con ese algo de lo eterno que el halo acostumbra simbolizar, y que nosotros tratamos de transmitir mediante la radiancia y vibración de nuestro colorido”. Es el primer pintor, hasta donde conozco, que ha intentado conscientemente producir una pintura que deba ser religiosa, sin contener ninguna iconografía religiosa particular; algo que podríamos llamar “Una Parábola Para El Ojo”.

“He aquí una descripción de un lienzo que tengo frente a mí en este momento. Una vista del parque del asilo en que me encuentro; sobre la derecha una terraza gris y la pared lateral de una casa. Algunos arbustos de rosa sin flores; sobre la izquierda, una extensión del parque rojo–ocre. El suelo quemado por el sol, cubierto por hojas de pino. En esta parte del parque han sido sembrados grandes pinos cuyos troncos y ramas son también rojo–ocre; el follaje verde se oscurece mediante una mezcla de negro. Los grandes árboles se destacan contra el cielo nocturno con una franja violeta sobre un fondo amarillo, que más alto se convierte en rosado, en verde. Una pared, también rojo–ocre, corta la vista, y es sólo superada por una colina violeta y amarillo–ocre. Ahora, el árbol más cercano es un enorme tronco golpeado y cortado por la luz; una de las ramas laterales crece muy alto y deja caer una avalancha de agujas de pino, verde–oscuros. Esta sombra gigante —como un orgulloso hombre derrotado— contrasta al considerarla de igual naturaleza que una criatura viva, con la pálida sonrisa de la última rosa de aquel marchito arbusto que tiene en frente. Bajo los árboles solitarios, bancos de piedra, tristes setos de árboles. El cielo se refleja amarillo en un charco dejado por la lluvia. Una rayo de sol, el último de la luz del día, convierte la sombra ocre casi en naranja. Aquí y allá, pequeñas figuras negras vagabundean bajo los troncos de los árboles.

“Comprenderás que esta combinación del rojo–ocre, el triste verde sobre el gris, los negros rayos alrededor de los contornos, produce algo de aquella sensación de angustia llamada ‘rouge–noir’, de la que algunos de mis compañeros de infortunio frecuentemente padecen. Más aún, el motivo del gran árbol cortado por la iluminación, la enfermiza sonrisa verde–rosada de la última flor del otoño, ayuda a confirmar esta impresión. Te hablo de esto (del lienzo), para recordarte que se puede tratar de dar la impresión de angustia sin referirse directamente al histórico Huerto de Getsemani”.

Evidentemente lo que Van Gogh trata de hacer es sustituir la iconografía histórica, la cual para ser reconocida debe aprenderse antes, por una de color y relaciones de forma que se revela ins-

tantáneamente a los sentidos, y que es imposible por tanto malinterpretar. La posibilidad de tal iconografía depende de que las relaciones color-forma y su impacto sobre la mente humana, estén gobernadas por leyes universales. Van Gogh ciertamente creyó que lo estaban y que, mediante el estudio, cualquier pintor podría descubrir estas leyes.

“Las leyes de los colores son indeciblemente bellas, precisamente porque no son accidentales. De la misma manera que en esta época la gente no cree en un Dios que caprichosa y despóticamente vuela de una cosa a otra, pero comienza a sentir más respeto y admiración por la Fe en la naturaleza (por la misma razón y de la misma manera), creo que en Arte, la vieja idea del genio innato, la inspiración, etc., no digo que deba ser dejada de lado, pero sí reconsiderada, verificada y ampliamente modificada”.

En otra carta, presenta la fatalidad como otro nombre de Dios, y la define por la imagen: “Aquel que es el Blanco Rayo de Luz; Él, en cuyos ojos ni aun el Negro Rayo tendrá un significado válido”.

Van Gogh tuvo muy pocas diversiones, jamás conoció la satisfacción de la buena comida, la gloria, o el amor de las mujeres, y terminó en la caneca de la basura; pero luego de leer su correspondencia, es imposible pensarlo como el romántico “artiste maudit” [artista maldito], ni aún como el héroe trágico; a pesar de todo, la impresión final es de triunfo. En su última carta a Theo, encontrada en el lecho de su muerte, dice con agradecida satisfacción en la que no hay trazos de vanidad:

“De nuevo te digo que siempre te consideraré alguien más que un simple ‘marchand’ de Corots, que por mediación mía, tienes tu parte en la producción misma de ciertos lienzos que aún en el desastre guardan su calma”.

Lo que tratamos de decir cuando nos referimos a una obra de arte como “grande” jamás ha sido definido mejor que por esta relativa cláusula final.